



HAL
open science

Des sources à saisir : temporalités et usages de sources à la marge

Camille Napolitano, Loïc Pierrot, Marie Tranchant, Clara Deshayes-Labelle, Rodrigue Buffet, Emmanuel Bauchard, Apolline Gouzi, Florentin Briffaz, Martin George

► To cite this version:

Camille Napolitano, Loïc Pierrot (Dir.). Des sources à saisir : temporalités et usages de sources à la marge. École nationale des chartes, 2024. hal-04846797

HAL Id: hal-04846797

<https://hal.science/hal-04846797v1>

Submitted on 18 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



**DES SOURCES À SAISIR
TEMPORALITÉS ET USAGES DE SOURCES
À LA MARGE**

Études réunies par Camille Napolitano et Loïc Pierrot



Travaux issus de la journée d'étude des jeunes chercheurs ENC-EPHE
organisée en ligne, le 23 juin 2021.

Des sources à saisir

Temporalités et usages de sources à la marge

Études réunies par
Camille Napolitano et Loïc Pierrot

*Travaux issus de la journée d'étude des jeunes chercheurs ENC-EPHE
organisée en ligne, le 23 juin 2021.*

Illustration de couverture : Georges Spratt, « *The Circulating Library* » (« La bibliothèque itinérante »), imprimé chez G. E. Madeley, Londres, 1830 © Science Museum Group. Acquatinthe coloriée à la main, tirée d'une série de dessins de personnages composés d'objets symbolisant leur personnalité ou leur profession. La femme représentée est habillée de tirages d'ouvrages en plusieurs volumes comportant des illustrations botaniques.

Date de mise en ligne : décembre 2024.

Ce volume est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification.

Remerciements

Le comité d'organisation de la journée d'étude remercie l'École nationale des chartes (ENC) et l'École pratique des hautes études (EPHE) pour la confiance qu'elles lui ont accordée. Sans le soutien du centre Jean-Mabillon (EA 3624) et du laboratoire Histara (EA 7347), la quatrième édition de ces journées de jeunes chercheurs, organisées à l'initiative de l'association Chroniques chartistes, n'aurait pas pu voir le jour. Le comité exprime toute sa gratitude à Christine Bénévent, professeur d'histoire du livre et de bibliographie à l'ENC, pour avoir accepté d'être la garante scientifique de cette rencontre. Il remercie vivement Olivier Belin, Amandine Postec et Françoise Waquet pour avoir accepté de présider les sessions et d'enrichir les échanges par leur sagacité. Enfin, les organisateurs adressent leurs remerciements les plus chaleureux à François Ploton-Nicollet pour sa relecture attentive, ainsi qu'aux jeunes chercheurs qui ont bien voulu participer à cette journée d'étude et dont les communications sont réunies dans le présent volume.

SOMMAIRE ♦

Introduction – Camille Napolitano et Loïc Pierrot 5

Première partie. Matérialités et temporalités des sources manuscrites

Le cartulaire de l'abbaye de Bayham : se saisir d'un objet aux temporalités multiples – Marie Tranchant 20

Des manuscrits en proie aux flammes : l'histoire des carnets de voyage de Paul Durand (1806-1882) – Clara Deshayes-Labelle 35

Deuxième partie. Culture visuelle et culture matérielle comme objets d'étude

Retour sur les problèmes d'interprétation des principaux sceaux des Templiers et des Hospitaliers – Rodrigue Buffet 48

Culture visuelle et république sociale en 1848 : le cas de la médaille civique – Emmanuel Bauchard 62

Les éphémères du Festival d'Aix-en-Provence. Une histoire matérielle du spectacle vivant (1948-1973) – Apolline Gouzi 80

Troisième partie. Quelles sources pour saisir l'immatériel ?

Saisir l'oralité et la gestualité dans la documentation féodo-vassalique tardo-médiévale – Florentin Briffaz 95

La poésie sans le texte : usages des archives sonores poétiques du New York des années 1970 – Martin George 110

Introduction

CAMILLE NAPOLITANO ET LOÏC PIERROT ◆

I. Dessiner les contours, questionner et exploiter des sources « à saisir »

Les sources représentent le support de toute entreprise de recherche en sciences humaines et sociales¹. Elles désignent l'ensemble des documents sélectionnés par le chercheur pour construire et écrire le discours scientifique, en tant qu'ils permettent l'émission d'hypothèses ou qu'ils apparaissent comme des preuves permettant de les confirmer ou de les réfuter². Dans un souci d'objectivité et de scientificité, le chercheur croise ses sources et en questionne aussi bien le contenu que la forme, multipliant par là même les approches méthodologiques. Parmi ces sources, certaines semblent *a priori* insaisissables ou à la marge du fait de leur nature ou des usages particuliers qu'elles supposent. Elles se différencient ainsi de la source textuelle, longtemps sacralisée et considérée comme unique source légitime. Pourtant, les traces orales, sonores, visuelles, éphémères, rares ou uniques nous proposent, pour toutes les périodes historiques, de nouvelles réflexions et interprétations des passés et de la manière dont ils nous parviennent.

¹ La publication de ce volume fait suite à la journée d'étude *Des sources à saisir. Temporalités et usages de sources à la marge* organisée le 23 juin 2021 par Émilien Arnaud (ENC, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Juliette Curien-Mangel (ENC), Lucence Ing (ENC, ED 472, centre Jean-Mabillon), Mélisande Krypiec (ENC), Camille Napolitano (EPHE, ED 472, Histara) et Loïc Pierrot (ENC, ENS-PSL) avec le soutien de Christine Bénévent, professeur d'histoire du livre et de bibliographie (ENC). Les directeurs d'ouvrage, Camille Napolitano et Loïc Pierrot, remercient l'ensemble des membres du comité d'organisation pour leur contribution à la préparation de cette journée.

² Se référer aux journées d'étude *Formuler l'hypothèse, établir la preuve : du travail sur les sources à l'écriture de l'histoire*, organisées les 28 et 29 octobre 2020 au Campus Condorcet et à l'ENC.

La journée d'étude intitulée *Des sources à saisir. Temporalités et usages de sources à la marge*, organisée par les jeunes chercheurs de l'ENC et de l'EPHE, s'est proposé d'interroger ces sources « à saisir » au prisme des temporalités multiples, des moyens et des méthodes qu'elles supposent pour être saisies ou, autrement dit, être définies, collectées, appréhendées, comprises et exploitées.

II. De l'oralité et des archives sonores

Si l'usage des sources orales, pour l'étude desquelles les travaux de Florence Descamps sont fondamentaux, est attesté dès l'Antiquité – Hérodote parle dans ses *Histoires*, au livre II, de l'Égypte « selon ce que [lui] en ont dit les Égyptiens »³ –, celles-ci ont pourtant progressivement été dévalorisées quand, au XIX^e siècle, la discipline historique s'est définie en fondant sa légitimité sur l'étude de la source écrite. Ce n'est que tardivement que les sources orales ont été invoquées à nouveau dans le paysage historiographique états-unien, anglais, puis français au début du XX^e siècle⁴ : les Archives de la langue, de la parole et de la voix sont, en effet, constituées à la Bibliothèque nationale de France en 1911. Ces sources peuvent être orales par leur nature même – lorsqu'elles sont le fruit d'enregistrements – ou, pour des périodes plus anciennes notamment, prendre la forme d'une trace écrite ou visuelle derrière laquelle l'oralité est parfois perceptible. Dans ce second cas, le travail de l'historien consiste à croiser des sources de types différents afin de saisir une culture orale disparue⁵. Les sources issues d'enregistrements sont par ailleurs longtemps demeurées l'apanage des ethnologues, des sociologues, des

3 Hérodote, *Histoires*, t. 1, livre II, trad. Pierre-Henri Larcher, Paris, 1850, p. 185, en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire \(Hérodote\)/Trad. Larcher, 1850/Livre II](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_(H%C3%A9rodote)/Trad._Larcher,_1850/Livre_II).

4 Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, 2005, p. 29-147.

5 Voir notamment Françoise Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, 2003 ; Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, 1994. De manière plus générale, se référer au développement du mouvement des *sound studies* décrit dans Philippe Le Guern, « *Sound studies*. Sons de l'histoire et histoires du son », *Revue de la BNF*, n° 55, 2017, p. 21-29.

géographes ou des historiens de la culture populaire⁶, avant d'intéresser, à partir des années 1970-1980, les institutions, les administrations, les ministères, les entreprises, les groupements professionnels et les associations⁷, comme en témoigne le *Act Up Oral History Project* débuté en 2002.

L'oralité pose néanmoins des problèmes d'objectivité, de juridiction et d'éthique, en tant qu'elle pose la question de la variabilité et de la subjectivité du témoignage (lui-même provoqué ou non) et celle des collecteurs et conditions de collecte (enregistrement, vidéo) qui dépendent de la pérennité ou de l'obsolescence des outils techniques employés (magnétophone, caméra, outils numériques et informatiques). En effet, l'apparition des caméras a garanti le développement de nouvelles collections de témoignages filmés, comme la *Fortunoff Videos Archives for Holocaust Testimonies* fondée en 1982 à l'université de Yale et comptant 4 200 vidéos et 10 000 heures d'enregistrement. L'ajout de l'image au son a, en outre, permis d'apporter des connaissances factuelles sur l'environnement du témoin, sur sa personnalité ou sur les conditions de son témoignage, et ainsi « d'affiner la "critique de sincérité" appliquée aux témoins »⁸. Mais cela n'est pas sans poser de nouvelles questions de droits à l'image, ou encore de dévalorisation sous-jacente de l'oralité et du son, comme si ceux-ci se trouvaient incomplets et inachevés sans support visuel. Ces sources orales, sonores et audiovisuelles, se doivent donc d'être analysées avec un certain recul critique à l'aune d'un système de référentiels⁹ qui garantira une certaine « stabilité »¹⁰ des documents de travail.

6 F. Waquet, *Parler comme un livre...*, p. 8.

7 Florence Descamps, « Et si on ajoutait l'image au son ? Quelques éléments de réflexion sur les entretiens filmés dans le cadre d'un projet d'archives orales », *La Gazette des archives*, 196, 2004, p. 95-122, aux p. 95-96.

8 *Ibid.*

9 Florence Descamps, « Archives orales et histoire des organisations », dans *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, Section des sciences historiques et philologiques, t. 151, 2020, en ligne : <https://doi.org/10.4000/ashp.3921> (consulté le 9 novembre 2020).

10 F. Waquet, *Parler comme un livre...*, p. 27.

III. Saisir l'éphémère

À ces sources orales, sonores et audiovisuelles s'ajoutent, au rang des sources « à saisir », les éphémères que John E. Pemberton définit en 1971 comme des « documents dont la production est liée à un événement particulier ou à une question d'actualité, et qui ne sont pas destinés à survivre aux circonstances de leur message »¹¹. Nicolas Petit les rapproche de l'occasionnel et du non-livre puisqu'ils ne sont pas destinés à passer à la postérité mais bien plutôt, en tant qu'« imprimés jetables »¹², à être mis à la benne ou à être recyclés. Il peut s'agir de documents volants (« *flyers* ») tels que les prospectus et les tracts, de journaux, faire-part, cartes postales ou encore d'almanachs, d'affiches ou de graffitis. Scripturaux, quoique liés à l'oralité, aux messages scriptovisuels qu'ils véhiculent dans l'espace public et aux événements dont ils représentent un témoignage immédiat et auxquels ils donnent « une caisse de résonance en même temps qu'un espace de parole, d'échange et d'affrontement »¹³, les éphémères troublent le chercheur puisqu'ils programment par essence « [leur] propre oubli »¹⁴. Néanmoins, force est de constater que malgré leur évanescence intrinsèque, les éphémères témoignent massivement de la culture visuelle, de la vie sociale et des soulèvements populaires dans un temps et un espace donnés. À l'instar de micro-récits, ils contribuent à l'édification narrative de l'événement¹⁵ et s'inscrivent en cela dans le champ de l'histoire sociale et du patrimoine culturel, dépassant l'histoire institutionnelle officielle. À cet

¹¹ John E. Pemberton, cité dans Olivier Belin et Florence Ferran, « Les éphémères, un continent à explorer », dans *Les éphémères, un patrimoine à construire*, dir. Olivier Belin et Florence Ferran, 2016, en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document3097.php> (consulté le 12 novembre 2020).

¹² John Lewis, *Collecting Printed Ephemera*, Londres, 1976, cité dans *ibid.*

¹³ Nicolas Petit, *L'éphémère, l'occasionnel et le non-livre (xv^e-xviii^e siècles)*, Paris, 1997, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Les éphémères et l'événement*, dir. Olivier Belin et Florence Ferran, Paris, 2018. On se reportera également à *Canards, occasionnels, éphémères : « information » et infralittérature en France à l'aube des temps modernes (1800-1850)*, éd. Silvia Liebel et Jean-Claude Arnould, Rouen, 2019.

égard, la culture visuelle la plus commune à l'époque moderne est celle que diffusent les estampes et les placards des colporteurs, et non pas celle des œuvres architecturales, sculptées ou peintes réservées aux élites, qui modèlent encore pourtant l'image mentale de la création artistique de cette période. Aussi, les auteurs de ces éphémères occupent, au même titre que leurs productions, une place marginale dans l'histoire de l'art qu'il convient désormais de remettre en question.

Grâce à la patrimonialisation des éphémères, qu'Olivier Belin et Florence Ferran définissent par la collecte, la conservation, l'organisation, l'archivage et le catalogage¹⁶, leur temporalité d'origine est désormais déjouée. Ce processus les inscrit dans un temps long et les définit comme des objets d'étude légitimes dans les mondes académique et institutionnel. À ce titre, le département de *Typography and Graphic Communication* de l'université de Reading, au Royaume-Uni, a fondé en 1993 le *Centre for Ephemera Studies*, tandis que la *Bodleian Library* d'Oxford conserve l'importante collection d'éphémères de John Johnson. Depuis les attentats de novembre 2015, les Archives de Paris conservent, en outre, les hommages éphémères aux victimes spontanément déposés sur les lieux des attaques. Ces documents d'une grande variété de forme et de contenu font d'ailleurs l'objet d'une numérisation systématique pour garantir leur accessibilité à un public élargi. À l'heure du numérique, une réflexion doit également être menée à propos des moyens contemporains qu'ont les collectionneurs, archivistes et chercheurs pour collecter et conserver la trace de nouveaux éphémères, instantanés et entièrement dématérialisés – comme les *tweets* et *stories* des réseaux sociaux –, qui constituent toujours une source féconde pour écrire l'histoire politique et sociale.

¹⁶ Olivier Belin et Florence Ferran, « Le fonds Deloynes, une collection d'éphémères ? Questions à l'origine d'un projet de recherche », dans *Les éphémères, un patrimoine...*

IV. La source rare ou l'*unicum*

Enfin, ces sources « à saisir » peuvent aussi se définir par leur rareté, voire faire office d'*unicum*. Ainsi certaines d'entre elles tiennent-elles leur rareté du fait qu'elles ont été particulièrement confrontées à la destruction ou bien au remploi à d'autres fins, qui préserve paradoxalement la source. Certains documents médiévaux ont, en effet, été compilés pour renforcer des reliures à l'époque moderne et ont donc disparu jusqu'à leur redécouverte au cours d'une restauration¹⁷. Sans pour autant toujours trahir une mauvaise intention, c'est plutôt l'évolution du rapport des hommes du passé à leurs documents que révèlent ces actions de destructions volontaires, dont résulte un paysage documentaire parcellaire que l'historien peine à rendre intelligible. D'où la nécessité pour le chercheur, au-delà des biais suscités par les aspects quantitatifs, de se poser la question de la raison de la conservation des sources auxquelles il s'intéresse. La source rare ou unique peut aussi l'être parce qu'elle a été conçue pour être unique dans sa forme ou pour être originale dans sa conception. Il faut alors tenter de ressaisir l'intention perdue des hommes du passé, voire de reconstruire la raison de documents parfois délaissés. C'est ainsi, par exemple, que le projet interdisciplinaire POLIMA (Pouvoirs des listes au Moyen Âge), lancé en 2014, s'attache à étudier l'écriture médiévale des listes en tentant de caractériser des formes de classement du savoir. Ce projet contribue par là à une histoire des rationalités pratiques et intellectuelles¹⁸.

Ces sources peuvent par conséquent surprendre le chercheur autant qu'elles le désarment. Marginales tant par leur forme que par leur contenu, elles sont parfois le fruit de découvertes fortuites, des

¹⁷ Nicholas Pickwood, «The use of fragments of medieval manuscripts in the construction and covering of bindings on printed books», dans *Interpreting and Collecting Fragments of Medieval Books*, éd. Linda L. Brownrigg et Margaret M. Smith, Los Altos Hill, 2000, p. 1-20.

¹⁸ *Le pouvoir des listes au Moyen Âge*, t. 1 : *Écritures de la liste*, dir. Claire Angotti, Pierre Chastang, Vincent Debiais et Laura Jean Kendrick, Paris, 2019 ; *Le pouvoir des listes au Moyen Âge*, t. 2 : *Listes d'objets, listes de personnes*, dir. Étienne Anheim, Laurent Feller, Madeleine Jeay et Giuliano Milani, Paris, 2020 ; *Le pouvoir des listes au Moyen Âge*, t. 3 : *Listes, temps, espace*, dir. Éléonore Andrieu, Pierre Chastang, Fabrice Delivré, Joseph Morsel et al., Paris, 2023.

rescapées de la destruction ou des accidents de conservation. Elles contrastent ainsi avec notre « obsession contemporaine de la conservation »¹⁹ où tout semble désormais susceptible de devenir un objet patrimonial. Les inscriptions, datées du début des années 1880, du menuisier Joachim Martin sous le plancher du château de Picomtal dans les Hautes-Alpes livrent à l'historien une source aussi rare qu'unique relative à l'histoire et aux mœurs intimes d'une société villageoise montagnarde pendant la révolution industrielle et la III^e République²⁰. Ce cas invite à penser l'articulation problématique entre la perte inévitable et le désir de conservation des témoignages du passé.

V. Temporalités et usages de sources à la marge

La thématique du présent volume fait suite à celle de la rencontre annuelle des jeunes chercheurs de l'ENC et de l'EPHE organisée en octobre 2020 et intitulée *Formuler l'hypothèse, établir la preuve : du travail sur les sources à l'écriture de l'histoire*. Si celle-ci s'était intéressée à la manière dont s'établissent les hypothèses à partir des sources et aux différentes démarches d'exploitations possibles du document historique pour établir des preuves ou réfuter des hypothèses d'origine, la rencontre organisée en 2021 invitait, en s'appuyant sur un corpus de sources « à saisir » – dont la définition n'était volontairement pas exhaustive – et sur les problématiques temporelles et méthodologiques qu'elles soulèvent, les jeunes chercheurs à exposer, à partir de leurs propres travaux et documentation, leurs approches scientifiques et leurs utilisations des outils méthodologiques pour les appréhender. Il était ainsi question d'interroger les critères de définition, de sélection et de hiérarchisation de leur corpus de sources marginales et de réfléchir à la place qu'elles y occupent pour les croiser – ou non – avec d'autres sources mieux approvoisées par

¹⁹ Joseph Morsel, « Ce qu'écrire veut dire au Moyen Âge... Observations préliminaires à une étude de la scripturalité médiévale », dans *Memini. Travaux et documents*, 4, 2000, p. 3-43, à la p. 4.

²⁰ Jacques-Olivier Boudon, *Le plancher de Joachim, l'histoire retrouvée d'un village français*, Paris, 2017.

les chercheurs. L'argumentaire les invitait également à la présentation d'éventuelles grilles de lecture inédites élaborées pour exploiter convenablement ces documents, ainsi qu'à une réflexion sur le rôle que ces sources ont pu jouer dans la problématisation et la réévaluation de leur objet d'étude pour pallier, par exemple, les manques d'une histoire minoritaire.

Les interventions dont sont issus les textes ici rassemblés étaient structurées en quatre temps distincts présentant un panorama des problématiques soulevées par le précédent argumentaire. Le premier temps était consacré à « L'éphémère comme source historique »²¹ et s'articulait autour de deux contributions : la première d'Émilien Arnaud²², étudiant de l'ENC et de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et la seconde d'Apolline Gouzi, élève de l'École normale supérieure (ENS) de Paris et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD) de Paris. La deuxième partie portait sur les « Matérialités et temporalités des sources

²¹ Cette session était modérée par Olivier Belin, maître de conférences en littérature française à l'université Cergy-Pontoise.

²² Le texte ne sera pas publié dans le volume. L'intervention d'Émilien Arnaud, intitulée « L'analyse des accusés de réception des lois de la Révolution française : une contribution à une rythmologie d'éphémères législatifs révolutionnaires », réfléchissait aux accusés de réception des lois au-delà de la capitale française au début du XIX^e siècle. À l'époque révolutionnaire, la législation tout comme les délais de diffusion des lois et de leur application sont, en effet, particulièrement maîtrisés et surveillés au moyen d'imprimés éphémères transmis aux différents districts français. Les éphémères législatifs parcourent le territoire national pour faire circuler les lois du nouveau régime et en accuser la réception en régions. Véritables témoignages de l'histoire de la Révolution en train de s'écrire, leur pluralité formelle est révélatrice d'une certaine urgence de diffusion du fond en dépit de sa forme. Dans le sud-est de la France, les archives de Saint-Rémy-de-Provence et de Tarascon recèlent ainsi des accusés de réception des lois révolutionnaires sous forme de feuilles volantes, tandis que les archives départementales du Cher et des Bouches-du-Rhône présentent des documents plus normalisés. Révélant, sans que cela soit systématique, les dates et les heures de réception ainsi que les signatures de certains destinataires qui diffusaient les lois de municipalité en municipalité, ces documents apparaissent comme des témoignages historiques majeurs sur les parcours initiés par ces colporteurs législatifs à travers différentes régions de France. Leur état de conservation et leur proportion plus ou moins importante dans les fonds d'archives attestent, en outre, de l'intérêt inégal des régions pour ce qui s'est joué durant cette période.

manuscrites »²³ et comprenait les travaux de Marie Tranchant, étudiante de Sorbonne Université, et de Clara Deshayes-Labelle, doctorante de l'École française d'Athènes et de l'EPHE. Le troisième temps se consacrait aux « Culture visuelle et culture matérielle comme objets d'étude »²⁴ ; pour réfléchir à cette problématique, les contributions de Rodrigue Buffet, doctorant de l'université de Montréal, et d'Emmanuel Bauchard, doctorant de l'EPHE, avaient été retenues. Enfin, la quatrième et dernière partie posait la question des sources disponibles pour saisir l'immatériel et l'oralité²⁵ à travers les interventions de Florentin Briffaz, doctorant des universités d'Avignon et de Lumière-Lyon 2, et de Martin George, doctorant de l'Université Paris Cité. Le présent ouvrage reprend globalement cette structuration.

VI. Matérialités et temporalités des sources manuscrites

La première partie du volume se consacre aux formes marginales et problématiques que peuvent adopter les sources manuscrites sinistrées par l'histoire et aujourd'hui rescapées. Ces documents, dont les dommages subis compromettent la conservation matérielle et dont la lecture est rendue délicate du fait du palimpseste temporel qu'ils représentent, demandent à être appréhendés et exploités selon une démarche pratique et scientifique illustrée par les contributions qui composent cette partie.

Ainsi, comme le montre Marie Tranchant, le cartulaire de l'abbaye anglaise de Bayham (Cotton ms. Othon A. II) conservé à la British Library à Londres²⁶, a non seulement été compilé par plusieurs mains aux XIII^e et XIV^e siècles, mais a également été endommagé par

²³ Cette session était modérée par Amandine Postec, directrice adjointe de la bibliothèque de l'ENC.

²⁴ Cette session était modérée par Juliette Curien-Mangel et Mélisande Krypiec, toutes deux élèves de l'ENC.

²⁵ Cette session était modérée par Françoise Waquet, directrice de recherches au CNRS.

²⁶ Londres, British Library, Cotton MS Otho A. II.

un incendie en 1731. Malgré le regeste de ses chartes constitué au xvi^e siècle, le document d'origine demeure pour le chercheur une source complexe à manipuler et à utiliser. Elle n'en reste pas moins exploitable par le croisement de sources médiévales variées d'une part, et par une réévaluation de la hiérarchie traditionnelle de ces documents d'autre part – réévaluation qui permet de répondre à la double problématique temporelle et matérielle soulevée par la source –, proposant ainsi une étude contemporaine la plus complète possible.

C'est au même sinistre que les carnets de voyage de l'archéologue et médecin Paul Durand, étudiés par Clara Deshayes-Labelle, ont été confrontés. Ils ont, en effet, été endommagés, et pour certains détruits, lors de l'incendie de la bibliothèque municipale de Chartres survenu après le bombardement américain du centre-ville du 26 mai 1944. Aujourd'hui, 22 manuscrits relatant les expéditions archéologiques de Paul Durand en Orient (Grèce, Égypte et Turquie) entre 1839 et 1864 à travers des notes, des inscriptions épigraphiques et des croquis, sont encore conservés par l'institution, contre les 52 initiaux. Confrontée à la friabilité des feuilles, à la partialité de certains carnets et à l'absence de structure d'origine, l'auteur se doit désormais d'appréhender ces documents au prix d'un travail de reconstitution, d'investigations dans des disciplines archéologiques variées et d'un nécessaire croisement de sources dispersées à travers le monde²⁷ pour en identifier, révéler et combler des lacunes iconographiques, topographiques et textuelles en archéologie orientale.

VII. Culture visuelle et culture matérielle comme objets d'étude

Le deuxième temps du volume entend repenser les objets usuels, sigillographiques ou numismatiques issus des cultures visuelle et matérielle à une époque donnée de l'histoire en termes de sources historiques potentielles. En dépit des problèmes de méthode posés

²⁷ Certains documents iconographiques sont notamment conservés au Getty Research Institute de Los Angeles, dans la collection privée grecque Charitatos ou encore à Paris au musée du Louvre.

par ces objets, ceux-ci permettent en effet de réfléchir à l'écriture d'une histoire populaire, événementielle et institutionnelle en l'inscrivant dans un temps long. En tant que supports et reliquats d'une culture visuelle et matérielle, les sources éphémères et les éphémères en eux-mêmes – c'est-à-dire les documents qui, précisément, ne sont *a priori* pas destinés à être conservés, mais au contraire à être immédiatement jetés et oubliés une fois passé l'événement pour lequel ils ont été conçus²⁸ – s'inscrivent également dans cette histoire populaire. Loin de ne s'intéresser qu'à leur contenu iconographique ou manuscrit, il s'agit d'interroger la pluralité formelle de ces sources ainsi que les moyens et réseaux de circulation qu'elles empruntent à différentes époques de l'histoire.

La contribution de Rodrigue Buffet, intitulée « Retour sur les problèmes d'interprétation des principaux sceaux des Templiers et des Hospitaliers », aborde ainsi l'intérêt documentaire double des sceaux des Templiers et des Hospitaliers qui, en tant qu'outils de communication habituels à l'époque médiévale, fournissent des informations tant graphiques qu'iconographiques et symboliques²⁹ sur l'histoire des ordres. On apprend par exemple que la boule des Templiers porte déjà en elle leurs valeurs militaires et religieuses et leur attachement particulier à la Cité sainte, et vient par conséquent en enrichir le corpus documentaire. L'étude de la bulle des maîtres de l'Hôpital atteste, quant à elle, des interprétations et des lectures multiples que permet un simple objet de communication graphique pour les historiens.

Le texte d'Emmanuel Bauchard, intitulé « Culture visuelle et république sociale en 1848 : le cas de la médaille populaire », propose pour sa part une analyse à mi-chemin entre l'histoire culturelle et sociale et l'histoire de l'art, du fonds de médailles populaires façonnées par la révolution républicaine de juin 1848 et conservées par le musée Carnavalet à Paris, à la faveur de leurs formes, typographies et iconographies. Si ces pièces diffusent, commémorent et parfois dénoncent le nouveau régime, elles n'en restent pas moins des outils de transmission d'informations alors inédits dont il convient d'interroger l'apport documentaire. En effet, longtemps oubliées des historiens

²⁸ O. Belin et F. Ferran, « Les éphémères, un continent... ».

²⁹ Michel Pastoureau, *Les sceaux*, Turnhout, 1981.

et numismates du fait du goût artistique prétendument douteux dont elles témoignent³⁰, les médailles populaires portent pourtant en elles une valeur artistique qui se double d'un message à la fois politique et publicitaire puisqu'elles entretiennent des liens étroits avec les journaux satiriques³¹. Leur étude permet ainsi d'en apprendre davantage sur les opinions politiques qui divisent la France de l'époque, sur l'appareil médiatique qui y diffuse les informations ainsi que sur l'histoire de la gravure, de la fonte, des alliages, de la numismatique et de ses collections au milieu du XIX^e siècle.

Apolline Gouzi s'intéresse quant à elle au rôle des éphémères dans l'écriture scientifique d'une histoire sociale et culturelle en s'appuyant sur le fonds d'éphémères produits en marge du Festival d'Aix-en-Provence et conservés aux archives municipales de la ville. Loin d'être anecdotique, l'histoire des festivals traduit en effet, après la Seconde Guerre mondiale, les tentatives d'apaisement d'une société meurtrie par le conflit³². Ces documents se font, dès lors, la mémoire involontaire de la création d'une culture esthétique, d'une identité ainsi que de pratiques sociales et commerciales festivières jusqu'alors inédites. Composé, entre autres, de programmes, d'affiches, de prospectus publicitaires, de cartes souvenirs ou encore de menus, le fonds permet à l'autrice d'interroger les usages des éphémères pendant un festival de musique – usages qui dépendent naturellement de leur matérialité –, tout en constituant une méthodologie et une grille de lecture propres.

VIII. Quelles sources pour saisir l'immatériel ?

Enfin, la troisième et dernière partie de l'ouvrage pose la question des sources sur lesquelles le chercheur s'appuie pour saisir l'immatérialité d'un discours ou d'une performance sonore ou gestuelle. Il

³⁰ Étienne Cartier, *Lettres sur l'histoire monétaire de France*, Blois, 1836-1850.

³¹ Elles font, en effet, référence au journal *Le Père Duchesne* dont le premier numéro paraît le 15 avril 1848.

³² Pascal Ory, « Qu'est-ce qu'un festival ? Une réponse par l'histoire », dans *Une histoire des festivals (XX^e-XXI^e siècle)*, éd. Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidirolou, Sophie Jacotot et al., Paris, 2013.

s'intéresse également aux problématiques de conservation et d'accessibilité des ressources audiovisuelles et numériques en s'articulant autour de deux contributions qui, bien qu'éloignées chronologiquement, présentent toutes deux des corpus de sources permettant d'appréhender l'oralité tout en réfléchissant aux moyens méthodologiques à mettre en œuvre pour les exploiter.

Les travaux scientifiques de Jean-Claude Schmitt³³ et de Françoise Waquet³⁴ ont en effet, depuis quelques années, largement contribué à la reconnaissance des rituels oraux et gestuels dans la société des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles. Or, s'agissant de documentation médiévale, à l'instar des cartulaires et des actes d'hommages établis pour le sire de Thoire-Villars et le duc de Savoie, l'oralité et la gestualité n'apparaissent bien souvent que sous la forme de simples traces qu'il faut pourtant savoir repérer pour étudier avec justesse le processus de transcription et, par suite, exploiter correctement ce matériau historique. Florentin Briffaz, à travers son texte intitulé « Saisir l'oralité et la gestualité dans la documentation féodo-vassalique tardo-médiévale », propose ainsi une lecture inédite, en insistant sur leurs enjeux méthodologiques et historiographiques, des transcriptions d'hommages, de rituels et de cérémonies féodo-vassaliques compilées en recueils manuscrits, et pourtant empreintes d'oralité et de gestualité. Sa contribution permet, finalement, de révéler l'existence d'une culture globale, fondée tant sur l'écrit que sur l'oral, à l'époque médiévale.

De la même manière, le texte de Martin George, intitulé « La poésie sans le texte : usages des archives sonores poétiques du New York des années 1970 », montre comment les études littéraires qui, par définition, accordent une place fondamentale à l'écrit, ont longtemps négligé les sources orales, sonores et visuelles, et ce malgré le fait que certains des plus grands récits littéraires sont eux-mêmes issus de performances orales³⁵. Il présente leur émancipation récente de l'autorité des seules analyses textuelles pour s'aventurer aux confins du littéraire en s'intéressant, notamment, aux archives sonores³⁶.

³³ Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.

³⁴ F. Waquet, *Parler comme un livre...*

³⁵ On peut penser, par exemple, aux chants de *l'Odyssée* d'Homère.

³⁶ *Archives sonores de la poésie*, dir. Abigail Lang, Michel Murat et Céline Pardo, Dijon, 2019.

Celles-ci s'en trouvent, désormais, toujours mieux conservées, répertoriées et accessibles aux chercheurs. À travers l'exemple des archives poétiques du New York des années 1960-1970, la contribution questionne, enfin, les modifications de compréhension et de réception du simple texte qu'occasionnent les enregistrements sonores afin de le dépasser, voire de s'en affranchir, tout en fournissant des informations sur les méthodes et les moyens techniques de production poétique et sur son contexte politique et social.

Avec ce volume qui présente un panorama hétérogène, tant dans la forme que dans la périodicité, de sources *a priori* insaisissables et complexes à appréhender pour le chercheur, nous espérons contribuer, auprès de la jeune recherche et au-delà, à la valorisation de fonds documentaires marginaux (éphémères, oraux, sonores, rares et uniques) et parfois injustement inexploités. Outre mettre en lumière la place qu'ils peuvent avoir dans un corpus et ce qu'ils apportent à la recherche scientifique, nous souhaitons également fournir des clefs méthodologiques pour se saisir de ces fonds, quels que soient leur état et leur support de conservation, et encourager ainsi, sur le long terme, leur meilleure accessibilité.

CAMILLE NAPOLITANO

Doctorante en histoire de l'art contemporain,
EPHE (Histara, EA 7347)

LOÏC PIERROT

Archiviste paléographe (prom. 2022),
Doctorant en histoire du Moyen Âge,
université de Reims Champagne-Ardenne (CERHiC, EA 2616)

PREMIÈRE PARTIE

MATÉRIALITÉS ET TEMPORALITÉS
DES SOURCES MANUSCRITES

Le cartulaire de l'abbaye de Bayham : se saisir d'un objet aux temporalités multiples

MARIE TRANCHANT ◆

Moi, Hemming, j'ai composé ce petit livre au sujet des possessions de notre monastère, afin que soit connu de ceux qui viendront après nous quelles et combien de possessions de terres appartenant à ce monastère doivent légitimement servir à entretenir les serviteurs de Dieu, à savoir les moines, et comment, parce que nous avons été injustement privés de ces terres par la violence et la tromperie, nous les avons perdues¹.

Dans son *Enucleatio libelli*, qui sert de prologue au plus récent des trois cartulaires de Worcester, le moine Hemming affirme en ces termes la vocation mémorielle de son entreprise de compilation. Il s'agit de permettre à d'autres de se saisir, par l'écrit, de la connaissance de l'histoire du diocèse, et plus particulièrement du conflit au sujet de terres confisquées par le roi². Le cartulaire se présente, parce qu'il permet le souvenir, à la fois comme un outil gestionnaire, comme un instrument de droit – l'écrit renforce la légitimité de la revendication des terres – et comme un dispositif de fabrication d'une communauté réunie contre les exactions comises. Or tous ces aspects reposent sur la nature intrinsèquement temporelle de cet objet destiné à être utilisé, conservé, voire modifié, par ses propriétaires successifs. Depuis la fin des années 1980, l'étude des cartulaires a connu en France un profond renouveau, entraînant une réévaluation de l'importance de ces *codices* en tant

¹ Londres, British Library (BL), Cotton ms. Tiberius A. XIII, fol. 131v : *Hunc libellum de possessionibus huius nostri monasterii ego Hemmingus [...] composui ut posteris nostris claresceret que et quante possessiones terrarum ditioni huius monasterii adiacere, ad uictum dumtaxat seruorum Dei, monachorum uidelicet, iure deberent, quamque iniuste ui et dolis spoliati his caremus*. Traduction personnelle.

² Francesca Tinti, « *Si litterali memoriae commendaretur: memory and cartularies in eleventh-century Worcester* », dans *Early Medieval Studies in Memory of Patrick Wormald*, éd. Stephen Baxter *et al.*, Farnham, 2009, p. 467-501.

que sources³. Le cartulaire s'entend désormais non pas comme un recueil de copies d'actes, qui aurait moins de valeur qu'un document unique original, mais comme un objet spécifique à analyser dans sa totalité textuelle et matérielle. Il est possible de définir ainsi le cartulaire :

On désigne du mot cartulaire [*liber c(h)artarum, c(h)artularium, codex aureus*] toute transcription organisée (sélective ou exhaustive) de documents diplomatiques, réalisée par le détenteur de ceux-ci ou pour son compte, afin d'en assurer la conservation et d'en faciliter la consultation⁴.

Quoique ne prenant pas en compte l'évolution du cartulaire comme « genre »⁵, cette définition présente l'intérêt de mettre en exergue la dimension délibérée de cet objet : il s'agit d'un codex organisé et cette organisation imprime au volume une forme de finalité, même si celle-ci n'est pas toujours explicitée dans un prologue. Le cartulaire, en tant qu'objet constitué de toutes pièces, ne peut être compris comme l'équivalent d'un chartrier : il sert un but, variable selon les périodes et les intentions des initiateurs, qui peut être administratif (faciliter la gestion d'un domaine), mémoriel, identitaire, etc. En outre, contrairement à de nombreuses sources médiévales, il est composé – rédigé, organisé et relié – sur plusieurs années et par plusieurs mains. Ces deux dimensions – organisation et composition progressive – suggèrent que les cartulaires possèdent une temporalité propre, non pas seulement dans leur finalité mais aussi dans leur matérialité⁶. L'analyse d'un cartulaire

3 Il faut rappeler ici le rôle fondateur du colloque tenu en 1991 à l'ENC : *Les cartulaires. Actes de la table ronde organisée par l'École nationale des chartes et le GDR 121 du CNRS, Paris, 5-7 décembre 1991*, éd. Olivier Guyotjeannin, Laurent Morelle et Michel Parisse, Paris, 1993.

4 Olivier Guyotjeannin, Jacques Pycke et Benoît-Michel Tock, *Diplomatique médiévale*, Turnhout, 1993, p. 277.

5 Paul Bertrand et Xavier Hélary, « Constructions de l'espace dans les cartulaires », dans *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, éd. Régine Le Jan, Paris, 2007, p. 193-207.

6 Pierre Chastang, « Cartulaires, cartularisation et scripturalité médiévale : la structuration d'un nouveau champ de recherche », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 193, 2006, p. 21-31, en particulier p. 28.

par le prisme de sa temporalité particulière peut ainsi se révéler fructueuse⁷.

Le codex Cotton ms. Othon A. II, conservé à la British Library⁸, fournit à cet égard un cas d'étude intéressant. Il contient le cartulaire de l'abbaye de Bayham, établissement prémontré fondé en 1208 à l'issue de la fusion de deux abbayes anglaises, Otham et Brockley, constituées dans les années 1180⁹. Il s'agit d'une institution localisée dans le Sussex de l'Est, à la frontière avec le comté du Kent (fig. 1). L'abbaye est assez petite : ses terres sont regroupées et elle ne comprend jamais plus d'une douzaine de chanoines au sein de sa communauté. Son cartulaire a été composé entre le milieu du XIII^e et le milieu du XIV^e siècle, soit une composition sur près de cent ans. L'observation attentive de la sélection des actes suggère que le cartulaire sert un but administratif : son organisation est en effet topographique. Pour autant, le large nombre des actes datant du moment de la fondation indique aussi une dimension mémorielle, celle de la célébration des fondateurs de l'abbaye.

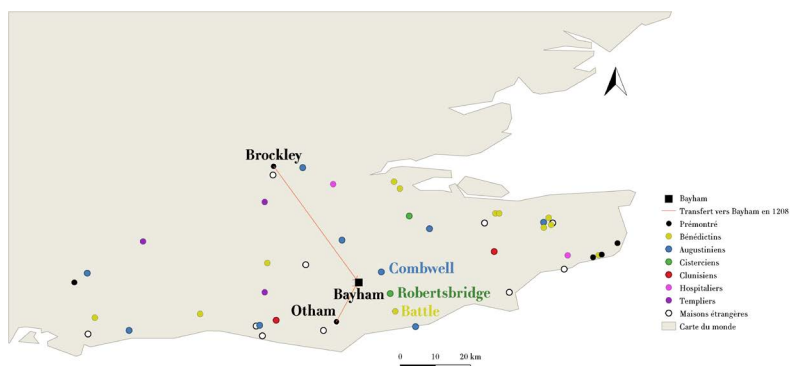


Fig. 1 | Carte des établissements religieux du Kent et du Sussex en 1208. Production personnelle avec le logiciel QGIS.

7 C'est ce que propose Joanna Tucker dans son récent ouvrage, *Reading and Shaping Medieval Cartularies; Multi-Scribe Manuscripts and Their Patterns of Growth: A Study of the Earliest Cartularies of Glasgow Cathedral and Lindors Abbey*, Woodbridge, 2020. Elle insiste sur la nécessité d'une étude codicologique très poussée pour comprendre la constitution progressive d'un cartulaire.

8 BL, Cotton MS Otho A. II.

9 Howard M. Colvin, *The White Canons in England*, Oxford, 1951, p. 109-118.

Cependant, le cartulaire de Bayham présente aussi une spécificité du point de vue de la temporalité : un relatif désintérêt de la part des historiens. Endommagé lors de l'incendie de la collection Cotton en 1731, alors qu'un regeste de ses chartes avait été constitué, le manuscrit d'origine a, de ce fait, presque systématiquement été mis de côté par les historiens. Les matériaux nécessaires pour écrire l'histoire de Bayham étaient en effet déjà disponibles, dans une perspective qui n'est pas celle de l'étude de l'objet cartulaire mais de la répartition des terres dans la région et de la généalogie des familles¹⁰, d'autant que le regeste compilé au xvii^e siècle permet de restituer certains éléments du cartulaire aujourd'hui perdus. Ajoutons que la réception du cartulaire est conditionnée par sa restauration, qui s'est accompagnée d'annotations sur le manuscrit et de l'insertion de chaque feuillet dans une reliure contemporaine – rendant toute étude des cahiers impossible. Cette difficulté d'accès est un aspect commun aux objets médiévaux, jamais perceptibles autrement que par le filtre de leur parcours depuis leur création ; elle est ici exacerbée. L'étude de la temporalité du cartulaire de Bayham implique donc à la fois de se pencher sur sa constitution au Moyen Âge, dans la mesure du possible, et d'analyser les rapports complexes qu'il entretient avec son regeste du xvii^e siècle et avec ses altérations postérieures, qui contraignent la saisie contemporaine du manuscrit.

I. Le cartulaire comme millefeuille de temporalités

Le cartulaire de Bayham présente un empilement de temporalités qui semble avoir été en vigueur dès les premiers temps du manuscrit, dans la composition du codex comme dans la rédaction des textes et l'organisation des feuillets. Les entrées les plus anciennes obéissent en effet à une démarche active de sélection et d'organisation des actes. La décision de produire un cartulaire pour l'abbaye semble remonter

¹⁰ La transcription de ce cartulaire n'avait donc jamais été effectuée avant celle que nous avons entreprise au cours d'un travail de master. Celle-ci doit faire l'objet d'une publication prochaine auprès de la Sussex Record Society ; le manuscrit sera numérisé dans le cadre de ce projet.

aux années 1240. La partie la plus ancienne du manuscrit, avec 280 entrées, soit environ 60 % du manuscrit actuel, a probablement été écrite entre 1242 et 1246, par une même main et vraisemblablement dans un laps de temps assez limité – puisque l’on observe très peu de variations dans la forme des lettres. L’acte 299, daté de 1242, est l’acte le plus tardif transcrit par cette première main ; l’acte 355, daté de 1246, est rédigé dans une autre main. Cependant, la plupart des actes copiés par ce scribe datent en réalité d’avant 1208 – date de la fusion des abbayes. Sur les 280 actes compilés par ce scribe, 107 datent d’avant la fondation ou du moment de la fondation, soit 38 % : ce nombre est toutefois vraisemblablement plus important si l’on considère que, parmi les très nombreux actes non datés, certains remontent au temps de la fondation de Bayham. L’acte 143 date par exemple de 1207-1208 : par ce document, le patron de l’abbaye de Brockley, Robert de Thurnham, autorise les chanoines d’Otham à transférer leur établissement à Bayham pour fusionner avec les chanoines de Brockley (fig. 2).

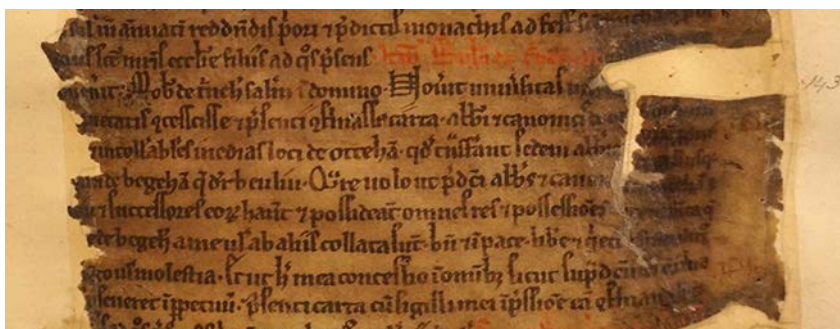


Fig. 2 | Fol. 28, l. 17-21, cartulaire de l’abbaye de Bayham, mi-xiii^e siècle-mi-xiv^e siècle. Londres, British Library, Cotton ms. Othon A. II.

Ces actes plus anciens témoignent de la place significative accordée aux actes des fondateurs, qu’il s’agisse des Dene (fondateurs d’Otham) ou des Thurnham (fondateurs de Brockley). Le nombre d’actes des familles des fondateurs est relativement élevé par rapport aux actes d’autres bienfaiteurs : 19 pour les Dene et 13 pour les Thurnham. Il faut certainement y voir le résultat d’une importante production diplomatique liée au moment de fondation des deux

abbayes dans les années 1180, puis de leur fusion en 1208. Mais on peut aussi suggérer que cette prépondérance traduit une orientation du cartulaire vers les premières années de l'établissement et les donations des familles responsables des fondations – une hypothèse appuyée par la place de ces actes de fondation au début du cartulaire. La célébration de la mémoire de l'origine serait alors constitutive de l'identité de la communauté, dans un mouvement non seulement vers le passé – la fondation – mais aussi vers l'avenir – la perpétuation de la vie de la communauté et le renforcement de son identité.

La temporalité plurielle du manuscrit Cotton apparaît aussi de manière concrète dans l'organisation du codex. C'est la première version du manuscrit qui a imposé sa structure au cartulaire, même lors de modifications postérieures. Le manuscrit est ainsi constitué : 1) d'une section postérieure, fol. 1-5, contenant des actes ajoutés après l'organisation du cartulaire, sans ordre apparent puisque l'on trouve des actes de prestige, des listes de biens et des donations ; 2) de la partie la plus substantielle du codex, fol. 6-72, divisée en sous-sections organisées selon la disposition du cartulaire adoptée par le premier scribe ; 3) d'une série de comptes et coutumes, à vocation gestionnaire, fol. 73-79 – il s'agit de folios ajoutés postérieurement. L'organisation topographique est assez commune et se retrouve dans de nombreux autres cartulaires des îles Britanniques¹¹. Les additions se font en effet, dans la plupart des cas, au sein des sections déjà organisées : il s'agit parfois d'additions liées aux textes précédents, par exemple lorsque les chartes concernent un même lieu (ainsi les actes 279 à 285 à propos des donations de la famille de Roule, aux fol. 45v-47), mais ce sont aussi souvent des utilisations des espaces disponibles sans qu'il y ait nécessairement de lien logique avec ce qui précède, comme pour l'acte 315, donation non datée de Guillaume de Richerville à l'abbaye de Bayham, ajouté après une concorde entre l'abbé Renaud de Bayham et Raoul Brade, laquelle date probablement des années 1220 (fig. 3).

¹¹ Jean-Philippe Genet, « Cartulaires anglais du Moyen Âge », dans *Les cartulaires...*, p. 355.



Fig. 3 | Fol. 54, l. 1-16, cartulaire de l'abbaye de Bayham, mi-xiii^e siècle-mi-xiv^e siècle. Londres, British Library, Cotton ms. Othon A. II.

Après la première portion du manuscrit écrite entre 1242 et 1246, les scribes de la communauté de Bayham ont poursuivi la constitution du cartulaire jusqu'au milieu du xiv^e siècle. On ne trouve pas moins d'une quarantaine de mains différentes ; plus de la moitié d'entre elles n'ont écrit qu'un acte. Or ces actes tendent à être plus actuels et moins tournés vers la mémoire de la fondation : il s'agit majoritairement de donations et de concordances quasi contemporaines de leur copie. Faut-il avancer que la fonction mémorielle s'estompe avec le temps ? Pas nécessairement : il semble plutôt que ce qui était nécessaire à la mémoire de l'institution avait alors déjà été consigné. Ces copies montrent par ailleurs que le cartulaire est un objet toujours présent au moins jusqu'au début du xiv^e siècle. Les additions au sein de sections préalablement constituées, comme celles déjà évoquées des fol. 45v-47 (279-285), indiquent en outre que le contenu du codex était bien connu des chanoines dans la seconde moitié du xiii^e siècle et au début du xiv^e siècle. La version actuelle pourrait avoir été établie vers 1310 environ : l'addition la plus tardive, datant du milieu du xiv^e siècle, n'a en effet pas entraîné de modification de la structure du cartulaire.

Le cartulaire de Bayham est ainsi un objet matériellement composite, qui appelle une étude paléographique et codicologique

approfondie – si tant est que la codicologie soit possible puisque les cahiers sont disloqués. La saisie du manuscrit ne saurait néanmoins se limiter à la multiplicité de ses temporalités médiévales dans la mesure où ce codex a été modifié par la suite. L'enchevêtrement des passages médiévaux et des traces modernes et contemporaines peut donc être exploré pour lui-même, en considérant le manuscrit Cotton dans ses temporalités croisées.

II. Le cartulaire de Bayham et sa destruction : reconstituer un objet médiéval ?

L'histoire de la conservation du manuscrit fait apparaître aussi bien la spécificité d'un codex aux temporalités multiples que les causes de son relatif oubli dans les travaux de recherche. Après la dissolution de l'établissement, le manuscrit est acquis par des collectionneurs au début du xvii^e siècle. Il entre dans la collection de l'antiquaire Robert Cotton dans les années 1620. C'est à ce moment qu'il sert de modèle pour une transcription abrégée faite en 1627 par l'historien Edward Dering : le manuscrit additionnel 6037¹². Rédigé dans une écriture assez lisible, ce manuscrit contient des résumés des chartes aujourd'hui perdues, des mentions de gloses également perdues et des indications sur la foliotation d'avant la restauration du manuscrit (fig. 4).

C'est après l'incendie de la collection Cotton en 1731 que le manuscrit de Dering s'impose comme la source majeure pour l'histoire de Bayham. La collection Cotton est versée à la Nation en 1701. Après le transfert, les manuscrits sont conservés temporairement à Ashburnham House à Westminster : c'est là que le cartulaire, ainsi qu'une grande partie de la collection Cotton, est endommagé dans la nuit du 22 au 23 octobre 1731¹³. Sur la centaine de manuscrits brûlés, treize sont complètement détruits, d'autres gravement endommagés. L'ensemble est transféré en l'état au British Museum à sa création en 1753. Une grande partie des manuscrits brûlés sont cependant

¹² BL, Add. ms. 6037, fol. 75-121 pour Bayham.

¹³ « Cotton Manuscripts », The British Library, en ligne : <https://www.bl.uk/collection-guides/cotton-manuscripts> (consulté le 15 avril 2020).

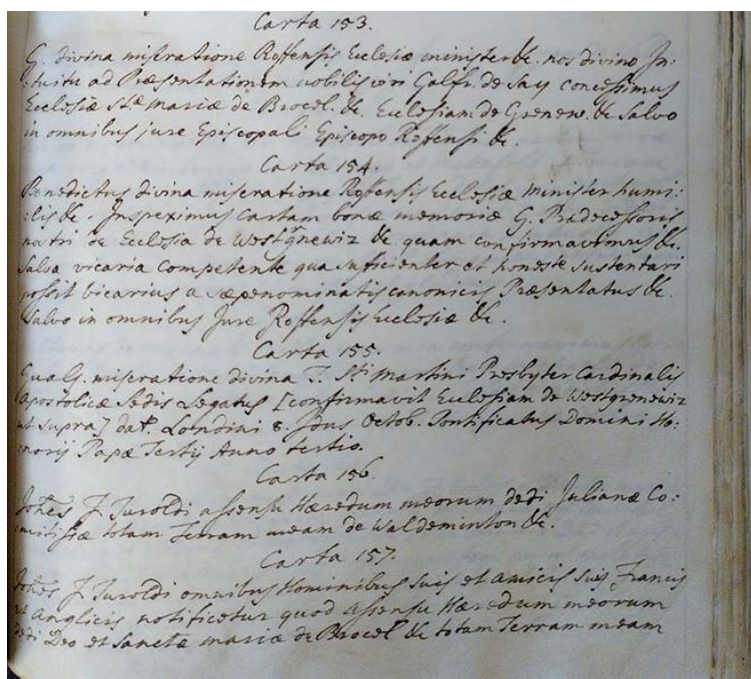


Fig. 4 | Edward Dering, fol. 95 du regeste de plusieurs cartulaires monastiques, 1627-1630. Londres, British Library, Add. ms. 6037.

restaurés au cours du XIX^e siècle par plusieurs conservateurs successifs. Le codex Cotton ms. Othon A. II fait ainsi partie du groupe de manuscrits restaurés par le Keeper of Manuscripts (conservateur des manuscrits) Josiah Forshall entre 1826 et 1837¹⁴. Il est trempé dans une solution d'eau et de zinc pour l'amollir, puis découpé pour en retirer les feuillets et les laisser sécher ; par la suite, il redevient consultable par les lecteurs. Le manuscrit est modifié une nouvelle fois dans les années 1880, dans le cadre d'une réorganisation du département des manuscrits du British Museum, suivie par une vaste entreprise de refoiotation des manuscrits afin d'harmoniser la multitude de systèmes de foliotations existant au sein du corpus. Bien que le manuscrit Cotton soit rendu accessible dès les années 1830,

¹⁴ Andrew Prescott, « "Their Present Miserable State of Cremation": the Restoration of the Cotton Library » dans *Sir Robert Cotton as Collector: Essays on an Early Stuart Courtier and His Legacy*, éd. Christopher J. Wright, Londres, 1997, p. 391-454.

c'est donc le manuscrit additionnel 6037 qui reste le plus utilisé : cela tient sans doute à sa facilité de lecture, à sa brièveté et à la reprise de l'historiographie précédente. Ce phénomène indique un désintérêt certain à l'égard de l'objet médiéval au profit du contenu des textes – ceux-ci pouvant être obtenus plus facilement dans le manuscrit du xvii^e siècle – qui contraste avec la constitution d'une nouvelle hiérarchie de sources à la fin du xx^e siècle¹⁵.

L'étude du cartulaire de Bayham permet cependant de se détacher d'une vision simpliste selon laquelle la méthode contemporaine, parce qu'elle repose sur la source d'époque, devrait nécessairement primer. En effet, le codex montre que l'accès à la source médiévale nécessite toujours une médiation. D'abord, le manuscrit est aujourd'hui accessible dans une version qui n'est pas celle à laquelle ont eu accès les chanoines – même après que le cartulaire n'a plus été modifié. Certaines chartes sont perdues, comme on l'a indiqué plus haut. De plus, la foliotation actuelle est fort différente de celle d'avant l'incendie, avec un décalage variant entre sept et dix pages. C'est encore le manuscrit d'Edward Dering qui permet de comprendre cet écart puisqu'il contient des copies de certains actes du premier cahier avec une indication de folio : son folio 9 correspond au folio 2 actuel. Le décalage entre les numéros de folios antérieurs à l'incendie et la foliotation contemporaine se creuse par la suite dans la mesure où plusieurs feuillets ont été perdus dans l'incendie. Les flammes ont provoqué des dommages particulièrement aigus au niveau de l'actuel folio 30, entraînant la destruction de la moitié supérieure du parchemin (fig. 5), mais aussi de l'intégralité du folio suivant, situé entre le folio 30 et le folio 31 (fol. 38 de la foliotation ancienne). De même, entre les folios 32 et 33, deux folios sont manquants (fol. 40 et 41 de la foliotation ancienne). L'écart entre les deux systèmes de foliotation est donc de sept avant le folio 30, huit entre les folios 31 et 32, et dix après le folio 33.

¹⁵ Joseph Morsel, « Ce qu'écrire veut dire au Moyen Âge... Observations préliminaires à une étude de la scripturalité médiévale », dans *Memini. Travaux et documents*, 4, 2000, p. 3-43.



Fig. 5 | Moitié inférieure du fol. 30, cartulaire de l'abbaye de Bayham, mi-xiii^e siècle-mi-xv^e siècle. Londres, British Library, Cotton ms. Othon A. II.

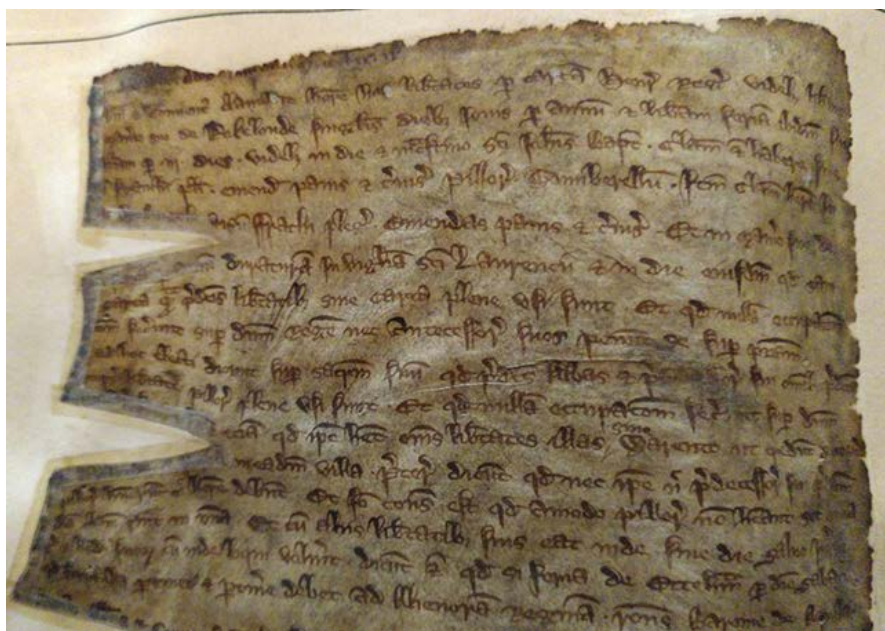


Fig. 6 | Fol. 1v, l. 1-17, cartulaire de l'abbaye de Bayham, mi-xiii^e siècle-mi-xv^e siècle. Londres, British Library, Cotton ms. Othon A. II.

Que fait le premier cahier dans ce décalage ? On a vu que le début de ce cahier correspondait au folio 8. La numérotation des chartes commence en outre au numéro 22, suggérant l'existence d'actes 1 à 21. Mais ces actes supposés ne correspondent pas à ceux que l'on trouve dans premières pages du cartulaire. Au contraire, ces entrées ne sont ni numérotées ni titrées et semblent avoir été ajoutées tardivement¹⁶ : elles sont par ailleurs assez éclectiques en contenus et en mains, variant d'une liste de tenants (fol. 1) à des chartes autorisant la tenue d'une foire (fol. 1v, visible sur la fig. 6). Les dates des actes varient aussi, des années 1180 à 1306 – ce qui ferait du document le plus récent, un pardon du roi Édouard I^{er}, un acte contemporain ou presque de sa copie (fol. 5). Ce sont certainement des pages ajoutées à la fin de la production du cartulaire. Une hypothèse pourrait être qu'il y avait déjà un début (1 à 21) et qu'il a été ôté pour être « actualisé » en quelque sorte, mais rien ne permet de l'affirmer. Il est probable que la version à laquelle a eu accès Edward Dering était déjà endommagée et ne comprenait pas les premiers folios, puisque tous les actes qu'il a copiés sont présents dans le cartulaire. Rien ne permet de savoir si la destruction des supposés premiers folios a été perpétrée par les moines eux-mêmes durant la production du cartulaire ou par un des propriétaires postérieurs du codex.

Si l'accès contemporain au manuscrit Cotton doit passer par le manuscrit additionnel 6037, à la fois matériellement et du point de vue de la tradition historiographique, celui-ci est pourtant limité. D'abord, un certain nombre de documents des premiers folios n'ont pas été copiés, sans doute du fait de leur difficulté (fig. 7). En outre, les indications concernant le cartulaire sont parfois partielles, comme l'illustrent les signalements de gloses et d'additions dans la marge, qui souvent ne sont pas datés. C'est le cas d'une annotation au folio 77v du manuscrit additionnel, qui indique un commentaire aujourd'hui perdu dans la marge du folio 8 : *uide Auberti Mirei chronicon ordinis Praemonstratensis* (« voir la chronique de l'ordre de Prémontré d'Aubert le Mire »). Il s'agit d'une référence à une chronique prémontrée publiée au début du xvii^e siècle, que la

¹⁶ Par commodité, nous avons choisi de leur donner une numérotation en chiffres romains.

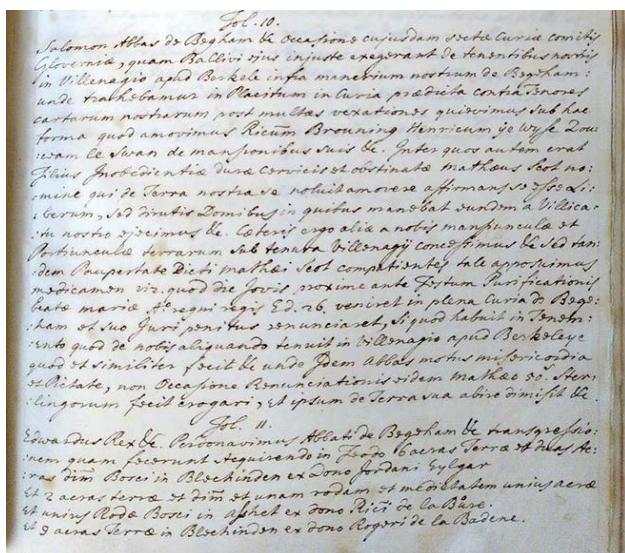


Fig. 7 | Edward Dering, fol. 120 du regeste de plusieurs cartulaires monastiques, second quart du XVII^e siècle. Londres, British Library, Add. ms 6037.

recherche permet donc d'éclairer¹⁷. Mais d'autres signalements de notes dans la marge ne sont pas si évidents, comme celui indiquant *uidelicet Otham* au folio 82v du manuscrit additionnel, qui se réfère probablement au folio 15v du cartulaire (actes 61 à 64), sans possibilité de savoir exactement à quel passage. On peut aller jusqu'à affirmer que, d'une certaine manière, les temporalités du cartulaire se confondent avec celles du manuscrit d'Edward Dering et d'autres documents ayant servi dans l'historiographie. C'est notamment le cas du *Monasticon Anglicanum* : il contient des copies d'une vingtaine d'actes du cartulaire, or celles-ci sont signalées à l'intérieur même du manuscrit par des annotations du XIX^e siècle. L'objet actuel comprend de manière concrète une succession des temporalités à la fois du Moyen Âge et des époques moderne et contemporaine (fig. 8).

L'analyse du cartulaire de Bayham se heurte à la multiplicité des temporalités qu'il contient, à la fois du fait de sa constitution progressive et de sa destruction partielle. Le lecteur actuel du codex se trouve pris entre l'exigence contemporaine de travail sur

17 Aubert Le Mire, *Ordinis Praemonstratensis chronicon*, Cologne, 1613.

l'objet lui-même et la nécessaire prise en compte de sources extérieures, postérieures mais intimement liées au manuscrit Cotton. Pour répondre à ces contraintes, il semble primordial de donner la priorité à un travail paléographique et codicologique poussé sur le cartulaire, sans hiérarchiser les différentes étapes de composition¹⁸, afin de comprendre le mieux possible l'objet tel qu'il se présente actuellement. Cette étude permet d'appréhender les temporalités médiévales de la constitution du manuscrit en mettant en lumière à la fois un tropisme originaire vers la célébration d'un passé idéalisé et une mutation de cette orientation vers une composition plus pragmatique et progressive. Le manuscrit additionnel 6037 fait pourtant apparaître les limites de cette approche car les dommages subis par le manuscrit Cotton rendent son emploi inévitable.

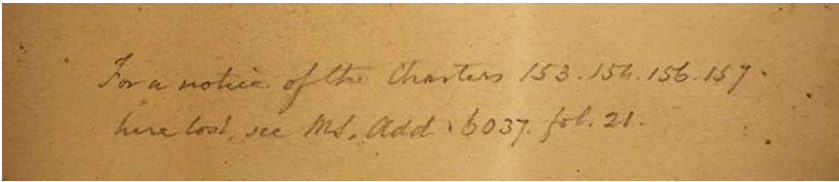


Fig. 8 | Moitié supérieure du fol. 30, cartulaire de l'abbaye de Bayham, mi-XIII^e siècle-mi-XIV^e siècle. Londres, British Library, Cotton ms. Othon A. II.

L'impossibilité de se saisir du cartulaire de Bayham seul, si elle peut constituer une contrainte pour l'historien, n'est peut-être cependant pas exempte de pistes de recherches : au contraire, elle encourage à développer de nouvelles méthodes pour appréhender les sources. Parce qu'ils sont liés par leurs temporalités superposées, malgré la place différente qu'ils occupent dans la hiérarchie contemporaine des sources, cartulaire et regeste nous invitent, sans contredire l'importance de la source première, à souligner la complexité des rapports entre les documents médiévaux et leurs copies ou gloses postérieures. Outre la coexistence de ces manuscrits, les annotations des XVII^e et XIX^e siècles, la destruction partielle du manuscrit originel et son enchâssement dans une reliure récente sont autant d'éléments qui conditionnent la manière dont

¹⁸ J. Tucker, *Reading and Shaping...*, p. 30.

le lecteur contemporain se saisit de cette source médiévale. La prise en compte active de cette distance incompressible dans la saisie de nos sources constitue sans doute le plus sûr moyen de se prémunir d'erreurs dans leur interprétation.

MARIE TRANCHANT

Doctorante en histoire du Moyen Âge,
King's College London

Des manuscrits en proie aux flammes : l'histoire des carnets de voyage de Paul Durand (1806-1882)

CLARA DESHAYES-LABELLE ◆

Le 26 mai 1944, des bombes américaines, destinées à l'aérodrome de Champhol alors sous contrôle allemand, sont larguées par erreur sur le centre-ville de Chartres. Les dégâts humains et matériels sont importants. Une cinquantaine de morts et de nombreux blessés sont à déplorer et plusieurs lieux historiques sont sévèrement touchés tels que l'hôtel Montescot. Depuis 1873, cet hôtel particulier, converti en hôtel de ville, abrite la riche bibliothèque municipale¹. Éventré lors du bombardement, l'édifice est livré à un incendie qui transforme la bibliothèque en brasier, détruisant une grande partie des collections. Le 8 juin 1944, les premiers manuscrits sont extraits des décombres de l'hôtel de ville dans des états de conservation variés, puis envoyés à la Bibliothèque nationale où débute un long et minutieux travail de restauration de ce remarquable patrimoine chartrain. Les travaux d'identification des manuscrits rescapés, lancés dès 1948, font état de lourdes pertes pour les collections chartraines. Inventoriés par l'équipe d'Henri Omont en 1890², les fonds de la bibliothèque compaient en effet à la fin du XIX^e siècle plus de 1 700 manuscrits, dont les plus anciens exemplaires remontaient au VIII^e siècle. On estime qu'à la suite de l'incendie, près de la moitié des manuscrits initialement conservés dans l'ancienne bibliothèque municipale ont été intégralement détruits. Seuls 567 manuscrits ont pu être formellement

¹ Aux XIX^e et XX^e siècles, la bibliothèque municipale de Chartres est une des bibliothèques les plus riches de France. Avant l'incendie de 1944, on dénombre ainsi près de 150 000 volumes et 1 742 manuscrits de périodes variées. Ces collections se sont principalement enrichies durant la période révolutionnaire avec la fermeture des bibliothèques d'établissements religieux dans la région de Chartres.

² Henri Omont, Émile Molinier et Camille Couderc, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements*, t. XI : Chartres, Paris, 1890.

identifiés. Les manuscrits rescapés présentent quant à eux de lourdes séquelles, causées principalement par les flammes mais aussi par l'eau déversée par les sapeurs-pompiers.

Si les précieux parchemins et manuscrits médiévaux de la bibliothèque chartraine ont fait l'objet de divers programmes de restauration et d'études³, plusieurs trésors contemporains sont en revanche restés méconnus. C'est notamment le cas des archives personnelles du médecin, archéologue et dessinateur Paul Durand (1806-1882)⁴. Composé à l'origine de 52 documents, le fonds Durand fut amputé de 30 de ses manuscrits. Parmi ces rescapés, cinq carnets de voyage révèlent de précieux renseignements sur les activités scientifiques de l'archéologue en Orient. Ces carnets, rongés par les flammes et en mauvais état de conservation, posent la question de l'utilisation par l'historien de ces sources singulières, fragiles et lacunaires. En effet, comment appréhender, reconstituer et exploiter ce corpus unique, lourdement altéré par l'incendie de 1944 ? Notre objectif fut de proposer une reconstitution, étape par étape, des cinq voyages orientaux de Durand. Pour extraire des données et reconstituer ses itinéraires à partir des carnets, différentes méthodes furent employées pour démêler et restituer, au plus proche de son état originel, cette riche documentation qui éclaire le parcours d'un érudit méconnu du paysage historiographique.

3 Depuis 2011, les manuscrits médiévaux rescapés de l'incendie de 1944 font l'objet d'une campagne de restauration et de numérisation menée par l'Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT), intitulée « Chartres. Renaissance d'un fonds de manuscrits sinistrés ». Ce projet a pour but de rendre accessible au plus grand nombre, les manuscrits endommagés de Chartres. Voir à ce sujet le site internet « À la recherche des manuscrits de Chartres », dédié au projet : <https://www.manuscrits-de-chartres.fr/fr> (consulté le 12 août 2021).

4 Emmanuel Paul Hilaire Durand est né à Paris d'une famille noble originaire de Lyon. Il soutient une thèse de médecine en juin 1835 mais abandonne rapidement cette carrière pour se consacrer à l'étude du patrimoine médiéval. Durand parcourt la France entre 1835 et 1838 afin de se former sur le terrain à l'archéologie médiévale et au relevé architectural. En 1838, il rejoint, en tant que membre correspondant de Chartres, le Comité historique des arts et monuments (CHAM).

I. Historique des carnets de l'Orient à Chartres

C'est en 1839, lors de son premier voyage en Grèce et en Turquie en compagnie de l'archéologue Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867), que Paul Durand tient son premier « album »⁵ ou carnet de notes et de croquis, le ms. 1772, aujourd'hui disparu. Cette expédition est toutefois documentée par une série de douze articles publiés par Didron dans la revue des *Annales archéologiques* entre 1844 et 1864⁶. Lors de ce voyage, les deux érudits découvrent et documentent le monde byzantin, son art et son architecture religieuse, que Durand a très certainement croqué et décrit dans ce carnet. Ce voyage initiatique dans la Grèce byzantine est déterminant pour Durand qui séjournera ainsi à cinq nouvelles reprises en Orient de 1839 à 1866. L'archéologue ne s'intéresse plus seulement au monde byzantin mais repousse ses itinéraires jusqu'à Jérusalem ou au Sinaï, où il étudie et dessine les trésors artistiques et architecturaux de l'Empire ottoman et de l'Égypte antique et copte⁷. Durand effectue son premier voyage en Égypte à l'hiver 1842, en compagnie de son frère cadet Julien (1811-1890), puis fait une longue halte à Athènes aux mois d'avril et mai 1843. Ses observations de voyage consignées dans le ms. 1773 ne couvrent cependant que leur séjour athénien⁸. Ce carnet nous livre les premiers aperçus concernant les méthodes de travail de l'archéologue. À Athènes, il semble ainsi se livrer à la confection d'un inventaire du patrimoine religieux byzantin. Pour ce faire, il

5 « Album » est le terme inscrit sur la couverture des carnets de voyage de Durand.

6 Les préparatifs de cette expédition sont relatés dans Adolphe-Napoléon Didron, « Voyage archéologique en Grèce », dans *Annales archéologiques*, t. I, 1844, p. 29-39 et p. 172-179.

7 Durand fait d'ailleurs figure de pionnier dans le domaine de la coptologie. Sur ses itinéraires égyptiens et son apport à l'étude du monde copte, consulter Cédric Meurice, « Paul Durand I : l'art chrétien d'Eure-et-Loir et d'Orient », dans *Études coptes XIII*, Paris, 2015, p. 201-214 ; id., « Paul Durand II : les conditions réunies d'une archéologie copte », dans *Études coptes XIV*, Paris, 2016, p. 31-45.

8 Nous avons récemment pu identifier un corpus inédit jusqu'ici conservé sous un nom d'auteur « Anonyme » dans les collections de la BNF. Sous la cote BCMN ms. 623.3 se trouve en fait le carnet de voyage de Julien Durand, frère de Paul, qui y relate jour après jour l'itinéraire en Égypte à l'hiver 1842.

décrit abondamment la structure architecturale et le programme iconographique de chaque édifice, qu'il illustre ensuite par une série de croquis et de relevés architecturaux qui lui permettent de documenter les églises byzantines étudiées. Il conservera cette méthode de travail lors des voyages suivants, comme à l'hiver 1844 lorsqu'il accompagne l'historien Jean-Jacques Ampère (1800-1864) dans le cadre d'une expédition scientifique sur les traces des découvertes de Champollion⁹. De 1846 à 1848, il accomplit un Grand Tour oriental jusqu'en Égypte en compagnie du marquis Édouard Lelièvre de la Grange (1796-1876)¹⁰ lors duquel il tient deux carnets, désignés sous les cotes ms. 1774 et ms. 1775. En 1864, il effectue son avant-dernier voyage en Orient d'où il rapporte deux carnets de notes et de croquis : les ms. 1777 et 1778¹¹.

À partir de 1870, à une époque où Durand ne voyage plus et se consacre à la rédaction de multiples études, ses carnets de voyage restent dans ses archives personnelles, à Chartres, jusqu'à son décès survenu en décembre 1882. En 1884, sa veuve lègue une partie de ses papiers personnels, dont les carnets, à la bibliothèque municipale de Chartres où il avait occupé le poste de conservateur¹². Le fonds apparaît ensuite pour la première fois dans le catalogue d'Henri Omont venu, en 1890, établir l'inventaire des collections de la bibliothèque. Endommagés lors de l'incendie de 1944, les carnets sont aujourd'hui conservés à la médiathèque l'Apostrophe de Chartres, héritière de l'ancienne bibliothèque municipale.

9 Cette expédition est connue grâce au récit de voyage d'Ampère : Jean-Jacques Ampère, *Voyage en Égypte et en Nubie*, Paris, 1868.

10 Député et homme de lettres, le marquis a probablement rencontré Durand à l'occasion d'une des réunions du CHAM dont il est membre depuis 1838. À son sujet, voir la notice qui lui est dédiée par le CTHS : <http://cths.fr/an/savant.php?id=434> (consulté le 12 août 2021).

11 En 1866, il effectue son dernier voyage en Égypte, mais nous n'avons pas pu trouver de traces d'un éventuel carnet de voyage.

12 Daniel Boutet, « Rapport de M. le Maire de Chartres à M. le Ministre de l'instruction publique », dans *Bulletin des bibliothèques et des archives*, t. 4, 1887, p. 117.

II. La reconstitution des carnets de voyage

Lors du bombardement, les carnets Durand ont subi diverses altérations dont les plus importantes sont la friabilité des folios, constitués de papier¹³, ainsi que la destruction par les flammes des reliures et des plats supérieurs et inférieurs. Cette destruction a entraîné la dispersion de nombreux folios, collectés dans le désordre à la suite de l'incendie, puis regroupés sous la forme de deux dossiers, rendant aujourd'hui invisible la structure individuelle des carnets. La première étape de ce travail de reconstitution fut d'effectuer l'analyse matérielle de ces dossiers en évaluant le nombre précis de couvertures et de folios conservés, tout en examinant les diverses traces de dégradations qui livrent des indices sur la structure originelle du fonds. La seconde étape fut d'établir une transcription diplomatique des carnets afin d'obtenir un récit lisible et compréhensible. En effet, les flammes ont rogné le pourtour des folios, effaçant des fragments de notes et des croquis de l'archéologue. Il était donc nécessaire de reconstituer au préalable ce texte pour en saisir le contenu. À cette fin, l'inventaire établi par Omont en 1890 fut d'une aide indispensable, puisqu'il signale, pour chaque manuscrit : le titre du carnet, la date du voyage, les grandes étapes de l'itinéraire suivi par Durand ainsi que le nombre de folios¹⁴. En compilant ces différentes informations, nous aboutissons aux résultats, présentés dans le tableau suivant, mettant en évidence les destructions et modifications subies par les carnets.

¹³ La consultation des carnets a été rendue difficile en raison de la grande fragilité des folios. Il a donc été nécessaire, dans un premier temps, de photographier l'ensemble du corpus Durand afin de travailler sur version numérique à leur analyse et à leur remise en ordre. Nous adressons ici nos remerciements à Mme Michèle Neveu et à l'équipe du service patrimoine de la médiathèque l'Apostrophe de Chartres pour leur accueil et leur aide lors de nos consultations du fonds Durand.

¹⁴ H. Omont, É. Molinier et C. Couderc, *Catalogue général des manuscrits...*, p. 435.

Ordre originel d'après l'inventaire de 1890 par Henri Omont (425 feuillets au total)	Ordre de conservation actuel (environ 290 folios)	
ms. 1772 : Grèce (1839-1840), Autun, Lyon, Trévoux, Gênes, Malte, Pise, Athènes, Athos, Cabalak, Constantinople, Delphes, Galatitza, Mégare, Salamine, Salonique, Sparte, Thèbes, Tricala (110 feuillets)	Dossier 1	ms. 1776 : Naples, Sicile, Égypte en 1845 (environ 43 feuillets)
ms. 1773 : Athènes en 1842-1843 (38 feuillets)		ms. 1773 : Athènes en 1842-1843 (environ 53 feuillets)
ms. 1774 : D'Athènes à Salonique (1847), Jannina, Chéronée, couvent des Météores en Thessalie en 1847 (46 feuillets)		ms. 1775 : Salonique, Constantinople, Smyrne, Jérusalem, Beyrouth, Bethléem, Nicée, Nicomédie, Brousse en 1847 (environ 52 feuillets)
ms. 1775 : Salonique, Constantinople, Smyrne, Jérusalem, Beyrouth, Bethléem, Nicée, Nicomédie, Brousse en 1847 (50 feuillets)	Dossier 2	ms. 1774 : D'Athènes à Salonique, Jannina, Chéronée, couvent des Météores en Thessalie en 1847 (48 feuillets)
ms. 1776 : Égypte, Sicile, Italie, Rome en 1845 (41 feuillets)		ms. 1777 : Athènes, Salonique, Athos en 1864 (environ 100 feuillets)
ms. 1777 : Athènes, Salonique, Athos en 1864 (94 feuillets)	Manuscrits disparus	ms. 1772 : Grèce — Constantinople en 1839 (détruit sauf quelques folios dispersés)
ms. 1778 : Jérusalem en 1864 (46 feuillets)		ms. 1778 : Jérusalem en 1864 (détruit sauf quelques folios dispersés)

Dans le « Dossier 1 », grâce aux couvertures cartonnées toujours conservées, trois carnets ont pu être identifiés : les ms. 1776, ms. 1773 et ms. 1775¹⁵. Cette identification a été facilitée par les étiquettes que Durand avait pris soin de coller sur la plupart de ses manuscrits, mentionnant l'année et le nom des régions traversées lors de ses voyages. Il est cependant plus difficile de discerner le contenu du « Dossier 2 ». En effet, ce dossier n'est composé que d'une seule couverture, un plat supérieur, sur lequel ne figure aucune information. Ce plat supérieur étant en première position dans ce dossier, nous avons tenté d'estimer le nombre de folios que comprenait ce carnet non identifié. Pour cela, nous avons analysé le contenu des folios ainsi que leur aspect

¹⁵ Il faut toutefois noter que des couvertures ont également été inversées entre les carnets. Ainsi, le plat inférieur rouge et aisément reconnaissable du ms. 1776 est aujourd'hui le plat inférieur du ms. 1775. Cette inversion conforte l'idée que de nombreux folios ne sont pas conservés dans leur carnet d'origine, sans pouvoir toutefois être identifiés par leur contenu.

matériel. L'étude du contenu laisse penser qu'il s'agit du ms. 1774 puisque les 49 premiers folios évoquent des villes et des monuments étudiés par Durand en 1847, tels que Chéronée, Jannina ou encore les monastères orthodoxes des Météores. Cependant, en l'absence de plat inférieur, il est difficile de déterminer avec exactitude quel est le dernier folio du carnet. L'inventaire d'Henri Omont permet une nouvelle fois d'aiguiller nos recherches puisque ce dernier indique que le ms. 1774 est composé de 46 feuillets. Ce nombre coïncide avec les importantes marques de dégradation que présente le fol. 196, et qui suggère que ce folio noirci était proche d'une couverture brûlée, aujourd'hui disparue. Enfin, il restait à identifier les 99 derniers folios du « Dossier 2 », ce qui fut aisé dans le cas du ms. 1777 : des folios¹⁶ présentent en effet le calendrier, jour après jour, de l'itinéraire de Durand sur le mont Athos en 1864¹⁷.

Cette reconstitution de la structure originelle des carnets a ainsi permis de déterminer les pertes subies par ce corpus lors de l'incendie. Il apparaît tout d'abord qu'un grand nombre de folios ont été détruits durant le sinistre. Omont dénombrait, en 1890, un total de 425 feuillets pour l'ensemble des carnets de voyage ; or ce chiffre ne s'élève aujourd'hui qu'à 290 et découle principalement de la perte de deux carnets : le ms. 1772 (110 feuillets) et le ms. 1778 (46 feuillets). De fait, le fonds Durand comptait à l'origine sept carnets de voyage. Après une étude du contenu des carnets à partir de la transcription, nous n'avons trouvé nulle trace de l'itinéraire grec de Durand en 1839 ou de son passage à Jérusalem en 1864. S'il est donc certain que ces deux carnets ont disparu lors de l'incendie, il ne faut cependant pas exclure que certains folios de ces manuscrits se soient glissés dans les carnets rescapés. Enfin, si la structure externe des carnets a été modifiée, on observe que l'ordre interne a aussi été profondément altéré. En effet, la transcription livre un récit déstructuré qu'il est presque impossible de reconstituer tant les lacunes du texte sont importantes.

¹⁶ Voir fol. 199v-200 ainsi que fol. 255v-296v.

¹⁷ La date de 1864 n'est pas explicitement inscrite par Durand. Cependant, de nombreuses indications temporelles telles que « samedi 1^{er} octobre » indiquent qu'il s'agit bien de l'année 1864, les autres années de voyage de Durand ne correspondant pas.

III. Croiser les sources

Ce travail de reconstitution des carnets effectué, nous avons pu passer à l'étude des notes et des croquis de Durand afin de restituer ces itinéraires orientaux et ainsi identifier ses points d'intérêt lors de ces expéditions archéologiques. Cette tâche a été rendue complexe en raison non seulement de l'altération du texte, mais aussi de la disparition des indications géographiques inscrites très souvent dans la partie supérieure de chaque folio (fig. 1).



Fig. 1 | Paul Durand, Détail d'une indication géographique presque disparue [ΣΩΤΗΡ ?] du fol. 52v, ms. 1773, médiathèque l'Apostrophe, Chartres, 1843
© L'Apostrophe – Médiathèque de Chartres.

Les grandes étapes de ses voyages ont d'abord pu être retracées grâce aux indications géographiques données par Henri Omont dans son inventaire. Cependant, Omont ne livre que le nom des villes importantes visitées par Durand, telles qu'Athènes, Constantinople ou Jérusalem, et exclut ainsi les villes secondaires et les villages. Nous avons ensuite pu rattacher les noms de villes ou de monuments éparpillés dans les folios ayant échappé aux flammes. En complément de ces indications géographiques extraites des notes de Durand, d'autres éléments des carnets, tels que les relevés épigraphiques, précisent ses itinéraires. En effet, Durand a relevé de multiples inscriptions grecques et latines lors de ses voyages mais seules 19 d'entre elles ont pu être localisées¹⁸. Si certaines signalent le passage de l'érudit dans des villes d'ores et déjà connues comme Constantinople, où il relève un fragment d'une inscription de l'obélisque de Théodose¹⁹,

¹⁸ Ces inscriptions ont été relevées lors de trois voyages différents : trois en 1845, quatorze en 1847 et deux en 1864. Nous incluons dans ce décompte uniquement les inscriptions que nous avons pu formellement identifier à travers les deux bases de données *Epigraphy Packhum*, pour les inscriptions grecques, et *EDCS — Epigraphik-Datenbank Clauss/Slaby*, pour les inscriptions latines. Il est fort probable que les carnets Durand renferment des inscriptions inédites aujourd'hui disparues.

¹⁹ Ms. 1775, fol. 115v.

d'autres en revanche permettent d'identifier de nouveaux points de passage comme à Oropos (Ὠρωπός)²⁰, Grizano (Γριζάνο)²¹ ou sur les rives du Lycus²² (actuel fleuve Nahr el-Kalb au Liban) en 1847.

Enfin, il restait à identifier les édifices dessinés par Durand lors de ces voyages. Certains croquis et relevés architecturaux ont pu être localisés grâce aux indications de l'archéologue, mais la plupart n'étaient pas légendés. La consultation postérieure de fonds d'archives Durand a permis de mettre au jour des porte-folios de 650 dessins relevés en Orient et qui complètent les données des carnets de voyage²³. Ces dessins, relevés en Grèce et en Égypte entre 1839 et 1866, sont dispersés dans diverses collections : au Getty Research Institute de Los Angeles, où sont conservés les *Paul Durand papers*²⁴, en Grèce, dans la collection privée Charitatos, ou encore à Paris, au musée du Louvre. À la différence des carnets de voyage conservés à l'Apostrophe, ces dessins, en parfait état de conservation, comportent des indications chronologiques et géographiques. De nombreux indices démontrent que les carnets et les porte-folios de dessins étaient bâtis en parallèle. On retrouve ainsi sur des dessins du Getty les mentions « voy[ez] Album. I.34 »²⁵ faisant ici référence au folio 34 du ms. 1772, le premier carnet de Durand, ou encore « voir album II 33 verso »²⁶ pour le folio 33 du ms. 1773. À partir des porte-folios, l'objectif fut donc de retrouver de possibles traces d'édifices identifiés dans les carnets de voyage afin de confronter les dessins de Durand à ces observations écrites.

²⁰ Ms. 1774, fol. 191v, IG VII 464.

²¹ Ms. 1774, fol. 155-155v, IG IX 2 300.

²² Ms. 1775, fol. 133, EDCS-22300040.

²³ La nature de ces dessins est variée : relevés architecturaux ; relevés de fresques murales d'églises byzantines ou de temples antiques effectués directement sur place ; dessins retravaillés sur place ou en France pour d'éventuelles publications ; croquis sommaires et rapides. Nous incluons dans ce décompte les dessins formellement datés et localisés par leur auteur.

²⁴ Un bref aperçu du contenu des *Paul Durand papers* dans les fonds du Getty est disponible en ligne : https://primo.getty.edu/permalink/f/mlc5om/GETTY_ALMA21126910570001551 (consulté le 25 août 2021).

²⁵ Getty Research Institute, B2/F2/F3/D1.

²⁶ Getty Research Institute, B2/F2/F3/D19.

L'église byzantine du Sauveur, rue Miaouli (Ο Σωτήρ, οδό Μιαούλη [sic]) à Athènes, constitue à cet effet un exemple probant. Il existe dans les fonds Durand douze dessins de cette église en ruine²⁷, détruite durant la seconde moitié du XIX^e siècle²⁸. Ces dessins documentent l'édifice sous plusieurs angles : plans, relevés des fresques, vues d'ensemble ou vues resserrées sur certaines parties de l'édifice. Dans la mesure où cette église était située à Athènes, nos recherches débutèrent par l'étude du ms. 1773 qui relate le séjour de Durand dans la ville en 1843. Deux folios ont pu être isolés : le fol. 52v (fig. 1) présentant des observations sur un programme iconographique d'un édifice religieux byzantin et le fol. 53-53v (fig. 2 et 3) sur lequel sont dessinées les deux faces d'une arcade dont l'une des extrémités est détruite.

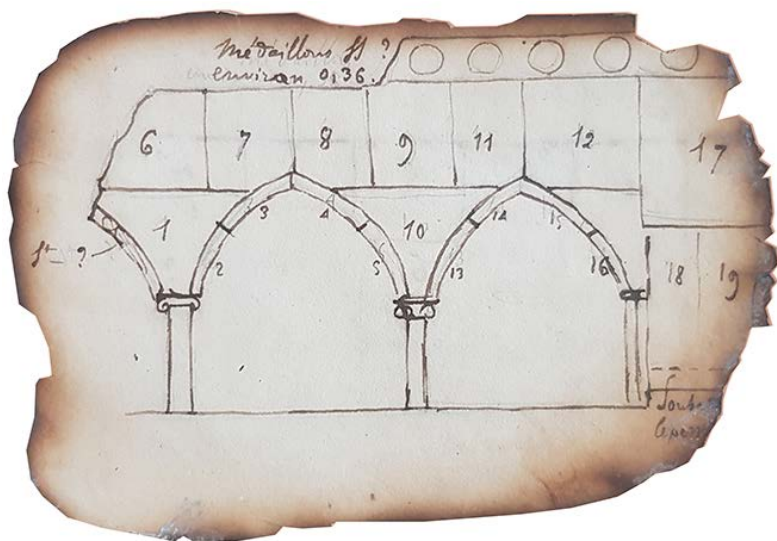


Fig. 2 | Paul Durand, ms. 1773, fol. 53, médiathèque l'Apostrophe, Chartres, 1843
© L'Apostrophe – Médiathèque de Chartres.

- ²⁷ Six de ces dessins sont conservés au Getty Research Institute, cinq dans la collection Charitaton et un dans les fonds du musée d'Orsay sous la cote ARO 1986 1102. Ce dessin, présentant un fragment des fresques de l'église du Sauveur, est consultable en ligne sur le site du musée d'Orsay : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/eglise-athenes-vestiges-de-fresque-la-cene-le-lavement-des-pieds-111785> (consulté le 12 août 2021).
- ²⁸ Durand est le seul dessinateur, à notre connaissance, à avoir laissé des témoignages sur cette église du Sauveur, anciennement située à l'angle des rues Miaouli et Thémidos à Athènes.

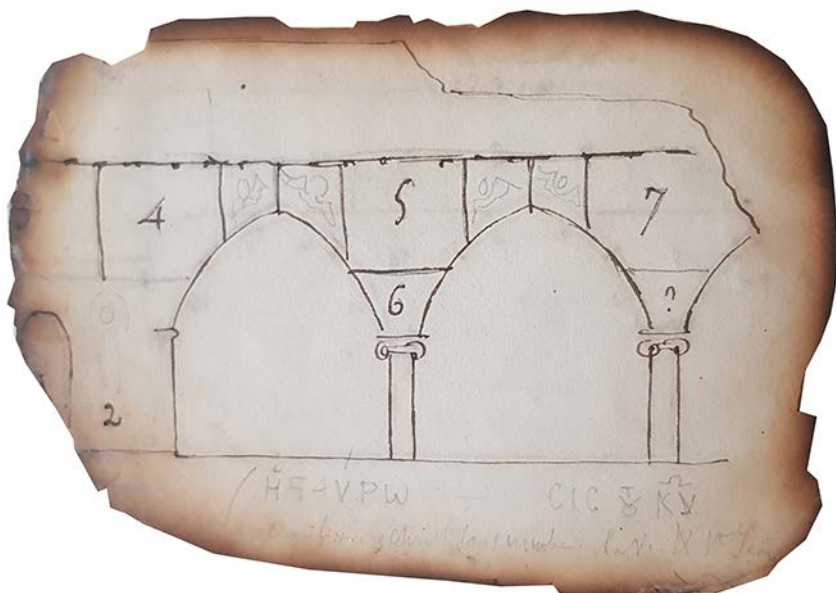


Fig. 3 | Paul Durand, ms. 1773, fol. 53v, médiathèque l'Apostrophe, Chartres, 1843
© L'Apostrophe – Médiathèque de Chartres.

L'indication géographique presque effacée sur le fol. 52v, que l'on peut interpréter comme ΣΩΤΗΡ (Sauveur), indique une possible correspondance²⁹. L'édifice décrit et dessiné par Durand sur le fol. 53-53v n'avait pu être identifié en raison des dégradations subies à l'endroit où était inscrit le nom de l'église. La confrontation de la structure de l'arcade figurée sur le fol. 53-53v avec les dessins de l'église du Sauveur fait apparaître plusieurs similitudes. Sur un des plans de l'église conservés au Getty, on observe qu'une série de trois arcades similaires, composée de quatre piliers avec chapiteau ionique, scindait l'édifice en deux nefs. Ce même plan figure la disparition d'un de ces piliers et de deux murs de l'église, détruits par le percement de la rue Miaouli. Ces similarités structurelles sont confortées

²⁹ La seule mention de « ΣΩΤΗΡ » ne permettait pas d'identifier formellement l'édifice puisqu'il existe à Athènes au moins six églises de l'époque byzantine portant ce nom. À ce sujet, consulter la carte de l'ancienne Athènes établie par Kostas Biris dans *Αἱ Ἀθήναι ἀπὸ τοῦ 19^{ου} εἰς τὸν 20^{ον} αἰῶνα* [Athènes du XIX^e au XX^e siècle], Athènes, 1996, p. 44-45. L'église du Sauveur est indiquée sur cette carte par le numéro 84.

par un programme iconographique analogue. On retrouve ainsi figurés les mêmes angelots peints au sommet de chaque arcade, la frise de médaillons dans la partie supérieure ainsi que le saint, désigné sous le numéro 2, situé près d'une ouverture dans le mur. Enfin, le schéma rapide effectué par Durand dans son carnet pour documenter le programme iconographique de cette église est complété par un dessin du Getty présentant ces mêmes fresques dans une vue d'ensemble de l'édifice en ruine³⁰.

Ainsi, malgré les multiples lacunes que présente le corpus de la médiathèque de Chartres, diverses méthodes d'analyse et de recherche permettent aujourd'hui d'extraire des carnets de Durand de précieuses informations sur ses parcours orientaux. La nature diverse des informations contenues dans ces carnets (notes archéologiques, inscriptions épigraphiques, croquis), la grande variété des régions géographiques traversées par Durand ainsi que le large éventail chronologique des édifices étudiés imposent la mobilisation de connaissances variées et des investigations dans des domaines aussi divers que l'égyptologie, la byzantinologie ou les études ottomanes. Pourtant, isolé, ce fonds ne livre que des fragments sur ces voyages. La recherche et le croisement de sources externes à ce fonds sont essentiels pour emboîter toutes les pièces du grand puzzle que constituent les archives Durand, aujourd'hui dispersées à travers le monde. Ce croisement a notamment permis l'identification d'églises byzantines étudiées par Durand lors de ces voyages en Grèce et aujourd'hui disparues. Enfin, la confrontation du contenu des carnets à l'important corpus iconographique des porte-folios permettra, à terme, de reconstituer l'inventaire du patrimoine byzantin conçu par l'archéologue.

CLARA DESHAYES-LABELLE

Doctorante en histoire contemporaine
EPHE (Orient & Méditerranée, UMR 8167),
École française d'Athènes

³⁰ Les différents éléments iconographiques précédemment cités apparaissent dans le dessin B2/F5/D4 du Getty Research Institute daté du 27 avril 1843.

DEUXIÈME PARTIE

CULTURE VISUELLE ET CULTURE MATÉRIELLE COMME OBJETS D'ÉTUDE

Retour sur les problèmes d'interprétation des principaux sceaux des Templiers et des Hospitaliers

RODRIGUE BUFFET ♦

Utilisé depuis l'Antiquité, le sceau permet de valider et d'authentifier un document. Son utilisation, répandue entre le XII^e et le XV^e siècle, permet à l'historien médiéviste de bénéficier de sources à la fois écrites et figurées, donc riches en informations. Michel Pastoureaux considère même que le sceau est, parmi les sources, celle qui semble « fournir à l'historien et à l'archéologue les renseignements les plus nombreux, les plus variés et les plus dignes de foi »¹.

Le sceau s'est diffusé en marge de l'écrit et est devenu un important outil de communication du monde médiéval. En effet, « formé autour d'une iconographie synthétique, il proclame l'identité du sigillant et véhicule l'image emblématique créée par celui-ci et par laquelle il souhaite être reconnu »². La symbolique de l'image représentée est donc primordiale, lourde de sens pour le sigillant et devait probablement permettre une interprétation évidente pour ses contemporains. Par conséquent, le sceau est un marqueur identitaire fort et constitue notamment « un témoignage essentiel sur l'image que les ordres militaires voulaient donner d'eux-mêmes »³.

Pourtant, comme beaucoup d'autres sources graphiques, il reste peu utilisé par les historiens, ces derniers privilégiant surtout les sources écrites. Les historiens des ordres religieux-militaires ne font pas exception, et les sceaux des Templiers et des Hospitaliers restent peu exploités. Parmi ceux-ci, certains posent même des problèmes d'interprétation que peu de chercheurs ont essayé de résoudre.

¹ Michel Pastoureaux, *Les sceaux*, Turnhout, 1981, p. 7.

² Arnaud Baudin, « Les sceaux de l'ordre du Temple », dans *Templiers : de Jérusalem aux commanderies de Champagne*, dir. Arnaud Baudin, Ghislain Brunel et Nicolas Dohrmann, Troyes, 2012, p. 162.

³ Marie-Adélaïde Nielen et Damien Carraz, « Sceau », dans *Prier et combattre. Dictionnaire européen des ordres militaires au Moyen Âge*, dir. Nicole Bériou et Philippe Josserand, Paris, 2009, p. 860.

Pourtant, certaines hypothèses d'interprétation peuvent s'infirmen ou se confirmer en utilisant, par exemple, d'autres types de sources, ou en comparant sceaux de l'Hôpital et sceaux du Temple. Ainsi, c'est en les étudiant dans le cadre d'un corpus plus large ou en faisant une tentative d'histoire comparée, que l'on peut plus facilement les interpréter.

I. Le Temple

Pour les Templiers, la boule (ou bulle) du grand maître est la principale matrice de l'ordre. Ses deux faces furent utilisées par le maître de l'ordre jusqu'en 1164, date de l'institution de la charge de visiteur cismarin (pour les parties d'Occident). Le grand maître et le visiteur se partagèrent alors les deux faces. L'avvers de la boule est probablement le sceau le plus connu de l'ordre du Temple. Il représente deux cavaliers en armes, avec lance, casque et bouclier, montant le même cheval (fig. 1). L'inscription + *SIGILLUM MILITUM* (complétée sur l'autre face par + *DE TEMPLO CHRISTI*), est remplacée, après le partage des deux faces entre le grand maître et le visiteur cismarin, par + *SIGILLUM MILITUM XPISTI*.



Fig. 1 | Moulage de la boule de l'ordre du Temple. AN, sc/D 9863.

Cette représentation a fait couler beaucoup d'encre quant à son interprétation. Par exemple, certains ont voulu y voir une référence à la pauvreté de l'ordre à ses débuts. Si la symbolique de la pauvreté peut être acceptée, l'ordre se faisant appeler *pauperes commilitones Christi Templique Salomonici* (pauvres chevaliers du Christ et du Temple de Salomon), il est impensable que les premiers templiers aient pu chevaucher à deux sur la même monture. De plus, la

mission primitive des Templiers, protéger les pèlerins se rendant à Jérusalem, implique une grande mobilité et une importante liberté de manœuvre. Enfin, les sources de l'ordre nous permettent d'écarter rapidement cette interprétation : la Règle prévoit l'attribution à chaque chevalier de trois montures et d'un écuyer, alors que les *retrais* précisent que « II freres ne doivent chevauchier en une beste »⁴.

Une autre hypothèse proposée était que les deux cavaliers représentaient les deux fondateurs de l'ordre, Hugues de Payns et Godefroy de Saint-Omer, que citent Guillaume de Tyr et Jacques de Vitry. Il serait alors étonnant que le sceau ne les distingue pas, ni dans l'inscription ni par une symbolique particulière, ou qu'aucun document du Temple n'en fasse mention.

Paul de Saint-Hilaire, dans son ouvrage *Les sceaux templiers et leurs symboles*, évoque une autre hypothèse qui fait référence à la chanson de geste des quatre fils Aymon. Dans celle-ci, « le chevalier Renaud et Maugis, qui est entré dans les ordres, se retrouvent sur le chemin de Jérusalem »⁵ juchés sur le cheval Bayard, à la tête d'une troupe de croisés pour reconquérir la Cité sainte. Cette interprétation a l'avantage d'évoquer la double vocation des Templiers, à la fois moines et chevaliers, comme le précisait Bernard de Clairvaux dans son *Éloge de la nouvelle chevalerie*, unis sur une même monture pour défendre la Terre sainte. Mais le sceau lui-même lui enlève toute crédibilité, puisque ce ne sont pas un moine et un chevalier qui se trouvent sur la même monture mais bien deux guerriers.

L'avers aux deux cavaliers correspond globalement au sceau de type équestre de guerre, très souvent utilisé par les princes, les seigneurs et les chevaliers. Pour un ordre issu de la chevalerie, rien de plus naturel que de reprendre cette représentation tout en y ajoutant une spécificité lourde de sens. Et, si les grilles d'analyse ont changé avec le temps, on peut malgré tout comprendre les sentiments que voulaient inspirer les Templiers à ceux qui voyaient cette représentation. La pauvreté, probablement, puisque ces chevaliers du siècle, en prenant l'habit, en faisaient vœu, ainsi que celui d'obéissance et de chasteté. L'humilité, sans doute, car pour des chevaliers, l'importance

⁴ Henri de Curzon, *La Règle du Temple*, Paris, 1886, p. 212.

⁵ Paul de Saint-Hilaire, *Les sceaux templiers et leurs symboles*, Grez-sur-Loing, 1991, p. 16.

de la monture est primordiale et ô combien symbolique. Or, chevaucher à deux Templiers une monture qu'ils ne possèdent pas est un signe important d'humilité. Ceci est validé par un sermon de Jacques de Vitry adressé aux Templiers et dans lequel il fustige l'orgueil, précisant que « *duo enim superbi in una sella equitare non possunt* »⁶ (deux orgueilleux ne peuvent chevaucher sur la même selle). Ainsi, « le sceau symboliserait l'humilité, le contraire de l'orgueil »⁷.

Cette interprétation est confirmée lorsque l'on sollicite d'autres sources. Par exemple, dans la lettre *De Christi militibus* du premier maître du Temple à ses confrères, alors que ces derniers éprouvent des doutes sur le bien-fondé de leur mission et essuient quelques critiques, le sentiment d'humilité est omniprésent. Hugues de Payns y utilise quelques images pour évoquer la difficulté de la mission des Templiers autant que sa nécessité : « C'est souvent ce qui est le moins noble qui est le plus utile. Le pied touche la terre, mais il porte le corps. [...] Les toits des maisons reçoivent la pluie et la grêle et le vent mais s'il n'y avait pas de toitures, que feraient les lambris couverts de peintures ? »⁸. Autre exemple, le gonfanon baussant, étendard de l'ordre du Temple, était composé à moitié de blanc et à moitié de noir, couleur de l'humilité. Dans la règle du Temple, l'humilité est également de rigueur. Par exemple, « si un frère, par un mouvement d'orgueil ou par présomption de courage, veut avoir, comme une chose qui lui est due, la plus belle ou la meilleure robe, qu'il lui soit donné la plus vile »⁹. Enfin, l'importance de la fraternité est mise en avant dans ce sceau, dans l'esprit de l'ordre et de sa règle qui impose notamment aux Templiers de manger deux par deux.

Ainsi, l'interprétation la plus couramment retenue pour ce sceau est « le symbole de la pauvreté et de l'humilité des frères ou une allégorie de la fraternité et de l'esprit de concorde »¹⁰. Une représentation symbolique donc, alliant à la fois des valeurs militaires et religieuses

6 *Ibid.*

7 Alain Demurger, *Les Templiers. Une chevalerie chrétienne au Moyen Âge*, Paris, 2005, p. 92.

8 Clément Sclafert, « Lettre inédite de Hugues de Saint-Victor aux chevaliers du Temple », dans *Revue d'ascétique et de mystique*, t. 34, 1958, p. 19.

9 Laurent Dailliez, *Règle et statuts de l'ordre du Temple*, Paris, 1996, p. 107.

10 A. Baudin, « Les sceaux... », p. 164.

pour un ordre composé de moines soldats, pour reprendre l'expression de saint Bernard. L'inspiration du sceau équestre de guerre évoque la chevalerie, alors que la mise en scène rappelle les valeurs religieuses de l'ordre.

La représentation sur la seconde face de la boule est de type monumental. Un édifice surmonté d'une imposante coupole y est représenté (fig. 2), entouré de l'inscription + *DE TEMPLO CHRISTI*, plus tard remplacée par *S TVBE TEMPLI XPI*¹¹. C'est le sanctuaire du Dôme du rocher qui est représenté. Celui-ci, transformé en église après la prise de Jérusalem par les croisés, est rebaptisé alors *Templum Domini*. Il s'agit du monument le plus visible de l'esplanade des mosquées, plus connue sous le nom de mont du Temple. C'est sur ce lieu que l'on situe le fameux Temple de Salomon sans être certain de l'emplacement exact.



Fig. 2 | Moulage de tube ou sceau du grand maître. AN, sc/D 9862.

Certains ont vu dans cet édifice la représentation du quartier général de l'ordre du Temple. Une évocation indirecte serait plus exacte, puisque l'ordre s'est implanté dans une partie de la mosquée Al-Aqsa après la donation que Baudouin II en a faite à l'ordre. Ce n'est donc pas l'édifice qui accueille le quartier général du Temple représenté ici mais le bâtiment le plus emblématique du site sur lequel est sis ce dernier. Le roi de Jérusalem, en installant la nouvelle milice dans une partie de la mosquée, transformée en palais royal, lui permit de se trouver rapidement un nom. En effet, la règle nous présente les frères de l'ordre comme étant les « pauvres chevaliers

¹¹ M.-A. Nielsen et D. Carraz, « Sceau », p. 860-861.

du Christ et du Temple de Salomon » (*pauperes commilitones Christi Templique Salomonici*). Cet emprunt d'un symbole religieux éminent pour désigner la nouvelle milice n'est pas anodin pour des chevaliers qui se destinent à protéger les pèlerins désirant rejoindre Jérusalem et le Saint-Sépulcre.

Il est intéressant de noter qu'aux débuts de l'ordre, l'utilisation des deux côtés de la boule permettait d'évoquer à la fois l'aspect militaire de la milice, avec les deux Templiers, et le religieux, avec une représentation du *Templum Domini*. Les deux faces de la boule du Temple, sceaux les plus importants de l'ordre, témoignent des valeurs chrétiennes que les frères voulaient voir associer à leur fonction toute militaire. Chevaliers ayant fait le triple vœu monastique d'obéissance, de pauvreté et de chasteté, les Templiers semblent avoir voulu évoquer à la fois des valeurs chrétiennes et une référence forte à la Cité sainte au travers de deux sceaux, l'un de type équestre de guerre et l'autre monumental.

II. L'Hôpital

Les sceaux des maîtres de l'Hôpital, pourvus de deux faces, posent encore des problèmes d'interprétation aux historiens. Sur l'avvers de la bulle était représenté un frère, agenouillé devant une croix à double traverse accompagnée des lettres grecques alpha et oméga (fig. 3). Cette scène est pleine de références au Christ : la croix représente la Crucifixion, tandis que l'alpha et l'oméga symbolisent l'éternité du Christ, le commencement de tout et la fin du monde (Apoc, 22, 13). L'image centrale était entourée d'une légende avec le nom du grand maître accompagné de son titre *CVSTOS* (gardien), par exemple *GVARINVS CVSTOS* pour le sceau de Garin de Montaigu (1207-1228), nous permettant ainsi d'identifier le frère agenouillé. Le terme *CVSTOS* était régulièrement utilisé par les grands maîtres de l'ordre dans les documents officiels, qui se présentaient notamment comme *sancti Hospitalis Jherusalem custos fidelis*¹² (fidèle gardien du saint Hôpital de Jérusalem). Cette représentation inspire un profond

¹² N°177 dans Joseph Delaville Le Roulx, *Cartulaire général de l'ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem*, t. 1, Paris, 1894.

sentiment d'humilité, le grand maître de l'ordre se trouvant agenouillé en prière, portant l'habit de l'Hôpital (noir, symbole également d'humilité) flanqué d'une croix. La croix patriarcale, ainsi que l'alpha et l'oméga renvoient non seulement au Christ, mais surtout à Jérusalem, à la fois lieu témoin de sa Passion, emplacement de son tombeau et quartier général de l'ordre de l'Hôpital.



Fig. 3 | Bulle de Jean-Ferdinand de Heredia (1384), ordre de l'Hôpital. AN, sc/D 9885.

C'est le revers de la boule qui continue à poser des problèmes d'interprétation aux historiens. Sur celui-ci, un personnage est représenté couché sous un édifice à trois coupes (fig. 4). À la tête du personnage se trouve une croix, au-dessus de lui une lampe suspendue, et à ses pieds un encensoir qui s'agite. L'inscription autour indique *HOSPITALIS IHERUSALEM*. De plus, la faible qualité des représentations qui nous sont parvenues laissent planer le doute sur certains détails du sceau, qui diffèrent selon les années. C'est principalement le personnage représenté qui suscite des interrogations, que ce soit sa tenue, le meuble sur lequel il se trouve, mais surtout les détails autour de sa tête : s'agit-il d'un oreiller ou d'un nimbe ?



Fig. 4 | Bulle de l'ordre de l'Hôpital. AN, sc/D 9878.

La première hypothèse évoque la représentation d'un malade dans son lit d'hôpital, ce qui serait plein de sens pour un ordre voué dès ses débuts à l'accueil et au soin des pèlerins à Jérusalem. Joseph Delaville Le Roulx a cru bon, en 1881, de tordre le cou à cette théorie. En effet, s'appuyant sur un document manuscrit des statuts de l'ordre qu'il date d'avant 1271, il explique que la description qui y est faite des sceaux utilisés ôte tout doute au sujet de la boule du maître. Le texte décrit la boule de plomb ainsi : « de l'une partie le maistre à genoillons par devant la crois ; d'autre partie est I cors d'ome mort devant I tabernacle »¹³. L'historien précise plus loin que seul le sceau de l'Hospitalier, l'un des baillis conventuels, représentait un malade.

La seconde hypothèse, privilégiée par Delaville Le Roulx, avait précédemment été proposée par le père P. A. Paoli, comme il le rappelle dans son texte. Ce dernier repoussait l'hypothèse du malade sur le lit d'hôpital pour identifier clairement le Saint-Sépulcre et un mort dans son cercueil. Les voûtes représentées « ne diffèrent pas de celles qui figurent dans les sceaux du prieur et des chanoines de ce monastère »¹⁴. Il précise que le corps est entouré de bandelettes, à la mode orientale, et que l'encensoir serait malvenu s'il s'agissait d'un malade. L'apparition du nimbe serait, selon Delaville Le Roulx, le fruit d'une mauvaise interprétation du graveur. C'est ce nimbe, et l'identification du Saint-Sépulcre, qui ont orienté certains historiens sur une autre interprétation.

La troisième hypothèse, privilégiée par le récent dictionnaire sur les ordres militaires, évoque « l'intérieur du Saint-Sépulcre, reconnaissable à ses trois coupes, une lampe éclairant la figure du Christ allongé au tombeau, une main invisible agitant un encensoir »¹⁵. Cette interprétation est évidemment problématique puisque, comme l'a précisé Alain Demurger, « le Christ est ressuscité et son tombeau est vide »¹⁶. De plus, malgré l'aspect des sceaux qui nous

¹³ Joseph Delaville Le Roulx, « Note sur les sceaux de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem », dans *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 41, Paris, 1881, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ M.-A. Nielsen et D. Carraz, « Sceau... », p. 860.

¹⁶ Alain Demurger, *Les Hospitaliers : de Jérusalem à Rhodes, 1050-1317*, Paris, 2013, p. 155.

sont parvenus, il est difficile de croire que c'est un nimbe qui entoure la tête du personnage, en particulier sur les plus anciens sceaux. Il est probable que l'accent aurait été mis sur ce détail important, afin d'identifier clairement le personnage couché. Reconnaître le Saint-Sépulcre à partir de l'édifice représenté n'était probablement pas à la portée de tous, en particulier à l'époque, et le Christ aurait sans doute eu droit à un traitement plus visible. Certes, le Christ au tombeau n'est pas encore un corps glorieux et peut être représenté comme un cadavre entouré de bandelettes, mais cette interprétation n'aurait pas été évidente pour un sceau censé véhiculer, rappelons-le, une image lourde de sens et facilement identifiable. Il est possible de faire un tri dans ces différentes hypothèses et de consulter d'autres sources de l'ordre afin de mieux appréhender ce que les frères de l'Hôpital ont voulu diffuser au travers de leurs principaux sceaux. Une comparaison avec les sceaux des Templiers pourrait peut-être même aider à valider certaines pistes.

Pour mettre l'accent sur leur mission caritative, les Hospitaliers ont principalement utilisé le grand hôpital de Jérusalem : « Son caractère emblématique en a fait un outil de propagande privilégié de l'ordre »¹⁷. L'imposant bâtiment de soixante-dix mètres de long recevait de nombreux pauvres et malades. Les pèlerins visitant la Cité sainte ne manquaient pas d'être impressionnés par l'hôpital et par le nombre de pauvres accueillis, qui pouvait se monter à deux mille. Par exemple, Théodorich, un Allemand de passage à Pâques en 1169, raconte :

Qu'il y ait autant d'édifices décorés, autant de salles et de lits et d'autres ustensiles à l'usage des pauvres, des infirmes et des faibles, combien de richesses sont dépensées pour nourrir les pauvres et ceux qui quémangent leur nourriture, je n'aurais pu le croire de personne si je ne l'avais vu de mes propres yeux¹⁸.

Après la chute de Jérusalem, les Hospitaliers transfèrent leur quartier général et leur grand hôpital à Acre. Et, lorsque les Hospitaliers

¹⁷ François-Olivier Touati, « Hôpital », dans *Prier et combattre...*, p. 444.

¹⁸ A. Demurger, *Les Hospitaliers...*, p. 146 ; traduction des textes latins édités par R. B. C. Huygens, *Peregrinationes Tres. Seawulf, John of Würzburg, Theodoricus, Corpus Christianorum*, cxxxix, Turnhout, 1994.

s'installent à Rhodes, au début du ^{xiv}^e siècle, ils s'empresment de construire un nouvel établissement emblématique. L'installation de l'ordre à Malte au ^{xvi}^e siècle est suivie de la construction d'un autre édifice. Ce grand hôpital, qui remplace le précédent à chaque déménagement de l'ordre, a absorbé une bonne partie des ressources des Hospitaliers, les obligeant parfois à délaissier de plus petits établissements se trouvant sous leur tutelle. Il véhiculait l'image d'un ordre à vocation hospitalière et était d'un grand secours pour les pèlerins de Jérusalem et, plus tard, à Rhodes et à Malte, sur la route de Terre sainte. Partout, au fil du temps, il a suivi l'ordre, et sa construction fut « sinon une priorité dans le temps, du moins une nécessité pour faire connaître l'identité de l'ordre »¹⁹. Et lorsque l'Hôpital, dans une étrange tentative pour se sacraliser, répand les textes des *Miracula*, sans doute au milieu du ^{xii}^e siècle, c'est encore l'établissement qui est mis en avant. Ceux-ci racontent les trois miracles accomplis par le Christ entourant la création de l'hôpital, qui devint le berceau de l'ordre.

Une fois assimilé l'aspect primordial de l'établissement principal de l'ordre de l'Hôpital et noté que ses frères ont toujours lié leur destin à celui-ci, il est intéressant de remarquer comment ils l'ont représenté dans les sceaux utilisés par l'ordre. Or, si le revers de la boule du grand maître représente bien le Christ au tombeau, force est de constater qu'ils n'ont pas désiré diffuser l'image de l'emblématique bâtiment. Cette hypothèse semble alors complètement invraisemblable. Certes, comme nous l'indique le manuscrit cité par Delaville Le Roulx, un des dignitaires de l'ordre, l'Hospitalier, un des bailis conventuels, disposait d'un sceau représentant sa fonction. Mais rien ne permet de faire le parallèle entre l'hospice emblématique de Jérusalem et ce sceau. Il pourrait représenter n'importe quel hôpital. Or il était primordial d'identifier l'établissement principal de l'ordre à Jérusalem. C'est sur le revers que la représentation devrait évoquer l'hôpital emblématique.

Cette hypothèse est confirmée par l'inscription entourant la représentation au revers, qui mentionne *HOSPITALIS IHERUSALEM*. Évidemment, ce texte complète celui de l'avers et ne peut être pris

¹⁹ A. Demurger, *Les Hospitaliers...*, p. 156.

isolément, mais il a probablement un lien avec l'image qu'il entoure. Si l'on compare cet agencement avec celui des deux faces de la boule du Temple, la même constatation peut être faite. Ainsi, + *SIGILLUM MILITUM* est apposé pour la face aux deux chevaliers, complété sur l'autre face par + *DE TEMPLO CHRISTI*, sur la représentation du Temple (ici le *Templum Domini*). D'ailleurs, Michel Pastoureau a souligné l'importance de l'écriture circulaire : « L'image est trop bavarde, trop polysémique, elle favorise par trop les surlectures et les glissements de sens. D'où l'idée, très ancienne, de l'entourer d'un texte circulaire qui la contrôlerait, en insistant, en faisant redondance avec elle, en ne sélectionnant qu'un seul niveau de sens »²⁰. L'inscription circulaire qui entoure l'image posant problème est parfaitement explicite : c'est l'hôpital de Jérusalem qui est représenté.

Si cette représentation du revers de la boule des Hospitaliers évoque bien l'hôpital emblématique de Jérusalem, il faut comprendre pourquoi les frères ont désiré y faire figurer l'image d'un personnage étendu, avec croix, encensoir et tabernacle, sous un édifice à trois coupes, avec un coussin (ou un nimbe). Le personnage couché a parfois été pris pour un malade sur son lit d'hôpital. La position couchée du personnage ainsi que la mise en scène du revers du sceau évoquent probablement un « cors d'ome mort », comme le mentionne le manuscrit cité par Delaville Le Roulx. Mais n'est-ce pas là, en particulier au Moyen Âge, le destin qui attend la plupart des malades ? Comment mieux suggérer la maladie dans une représentation simple et avec peu de détails, qu'en représentant un corps étendu sur un lit, avec une croix et de l'encens symbolisant la prise en charge du malade par les frères de l'hôpital qui lui fournissaient un lit, des soins sommaires (la médecine du début du XII^e siècle en Occident), et surtout les prières pour accompagner son âme ? Le pèlerin Jean de Wurzburg précisait d'ailleurs la forte mortalité des patients : « Et parmi eux entre le jour et la nuit, une cinquantaine parfois mourait, dont les cadavres étaient évacués et ils étaient remplacés toujours et encore par des nouveaux venus »²¹. La représentation peut donc évoquer un malade de l'hôpital, même si c'est après sa mort.

²⁰ Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, p. 134-137.

²¹ *Ibid.*

La présence de ce corps sous les voûtes du Saint-Sépulcre est la principale raison qui a amené des chercheurs à opter pour une représentation du Christ au tombeau. Pourtant, si la position exacte de l'hôpital de Jérusalem n'est pas certaine²², on sait que le complexe de bâtiments des Hospitaliers était voisin du Sépulcre du Christ. Guillaume de Tyr nous indiquait l'emplacement du monastère d'origine, qui fit place plus tard à une église et à un hospice : « en face de la porte de l'église de la Résurrection, à la distance d'un trait de pierre »²³. Jean de Wurzburg confirmait cette proximité. Il est donc normal que, pour évoquer un établissement voisin de l'église de la résurrection, les Hospitaliers aient représenté ses trois coupes. Si le bâtiment représenté avait été l'édifice même de l'hôpital, peu de gens auraient été capables de l'identifier. Associer le Saint-Sépulcre, lieu de destination indispensable pour les pèlerins, à l'hôpital de Jérusalem est naturel pour ceux qui se sont voués à leur accueil, surtout si les édifices sont voisins. Après tout, si l'on consulte les sceaux des Templiers, on peut constater que ce n'est pas la mosquée Al-Aqsa qui est représentée sur l'une des faces, mais bien le dôme du Rocher, qui n'est pourtant pas le quartier général de l'ordre. Mais c'est l'édifice le plus emblématique et reconnaissable de l'esplanade des mosquées où était située la maison-mère des Templiers. Ainsi, la comparaison avec le sceau monumental du Temple confirme l'utilisation des trois coupes du Saint-Sépulcre pour représenter l'hôpital, qui en est voisin.

La seconde raison qui incitait certains à voir une représentation du Christ au tombeau au revers de la boule de l'Hôpital est le nimbe qu'ils y voyaient, entourant la tête du corps étendu. Delaville Le Roulx, on l'a dit, estimait qu'il s'agissait là d'une mauvaise interprétation du graveur. Il précise d'ailleurs : « Ce nimbe commence à se montrer sous Guillaume et Foulques de Villaret ; il est parfaitement caractérisé sous Hélion de Villeneuve et se perpétue dès lors dans la représentation du revers du sceau du grand maître »²⁴.

²² Sur ce sujet, lire Denys Pringle, « The Layout of the Jerusalem Hospital in the Twelfth Century: Further Thoughts and Suggestions », dans *The Military Orders*, t. 4 : *On Land and by Sea*, dir. Judi Upton-Ward, Farnham, 2016, p. 91-110.

²³ Guillaume de Tyr, *Histoire des régions d'outre-mer depuis l'avènement de Mahomet jusqu'en 1184*, t. 4, Éditions *paleo*, 2005, p. 191.

²⁴ J. Delaville Le Roulx, « Note sur les sceaux... », p. 17.

Cette apparition d'un nimbe qui incite à identifier le Christ dans ce qui était l'hôpital de Jérusalem n'est peut-être pas un accident. Après tout, depuis plus d'un siècle alors, les *Miracula* diffusés par les Hospitaliers plaçaient « sous leur toit des traditions de la vie du Christ et de la Vierge que le Nouveau Testament ne localisait pas en des lieux précis »²⁵. Cette association de l'hôpital de Jérusalem à certains épisodes de la vie du Christ, dans ces textes légendaires mais largement diffusés, explique peut-être l'apparition d'un nimbe sur le personnage couché au revers de la boule. Associer le Christ à l'hôpital de Jérusalem, en particulier après la chute de Saint-Jean d'Acre, plus d'un siècle après la perte de la Cité sainte, fut sans doute une volonté délibérée de certains dirigeants de l'ordre.

III. Conclusion

Ainsi, si l'on étudie les deux faces de la boule du grand maître de l'Hôpital, dans un corpus plus large, en utilisant les sceaux du Temple, les autres sceaux de l'ordre ainsi que certaines sources écrites comme les témoignages de pèlerins ou les *Miracula*, il est possible d'écarter certaines interprétations et de mieux comprendre l'image qu'ont voulu diffuser les frères de l'ordre de l'Hôpital au travers de leurs sceaux principaux.

L'humilité et la fraternité semblent être deux sentiments que les Templiers et les Hospitaliers ont voulu attacher à l'image de leurs ordres. L'évocation sur leurs sceaux des deux monuments de la Cité sainte que sont le Temple de Salomon et le Saint-Sépulcre s'explique aisément par la nécessité de se rattacher au prestige lié à ces lieux iconiques du christianisme. Cette sacralisation de leur institution leur permettait de délier les bourses et d'obtenir de nombreux dons, essentiels pour accomplir leurs missions en Terre sainte. Ces deux monuments symbolisent pleinement Jérusalem à l'époque et sont assez facilement identifiables. Au XIX^e siècle, Émile Signol les place d'ailleurs dans son tableau représentant la prise de Jérusalem par les croisés (*Les croisés devant Jérusalem libérée*, 1847).

²⁵ A. Demurger, *Les Hospitaliers...*, p. 71.

On comprend alors mieux les choix faits par les membres de l'Hôpital et du Temple pour représenter leurs quartiers généraux en les associant à ces lieux emblématiques de Jérusalem. Rappelons que ces sceaux, par leur fonction instrumentale et leur taille limitée (environ 33 mm), présentaient des dessins souvent simplifiés et épurés, afin d'être reconnus facilement par ceux qui les rencontrent. Ces contraintes, et les ravages du temps sur des matériaux souvent mal conservés (beaucoup d'empreintes en cire mais peu de matrices) expliquent les problèmes d'interprétation que peuvent rencontrer les chercheurs encore aujourd'hui.

RODRIGUE BUFFET

Docteur en histoire du Moyen Âge,
université de Montréal

Culture visuelle et république sociale en 1848 : le cas de la médaille civique

EMMANUEL BAUCHARD ♦

Dans les réserves du musée Carnavalet, plusieurs milliers de médailles illustrent, critiquent, commémorent, dénoncent ou constatent les événements de la vie politique de 1848. Quelques-uns de ces objets monétaires font leur apparition dans la scénographie rénovée du musée comme témoignage, presque anecdotique, d'un Paris disparu pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Pourtant, leur signification excède largement ce statut car ces pièces participent de l'efficacité d'un système de communication révélateur de l'intérêt grandissant du peuple pour le déroulement de la vie politique. Devenant ainsi l'instrument d'une culture qui tend à se massifier, la médaille diffuse images et informations selon des procédés qui étaient, jusque-là, l'apanage de la presse écrite.

Pourquoi dès lors ce type d'objet monétaire n'a-t-il pas ou peu retenu l'attention des historiens et historiens de l'art, alors même que depuis 1904, les publications abondantes de la Société de 1848 interprètent les faits et objets façonnés par les révolutions du XIX^e siècle ? D'emblée, établir les causes de l'oubli semble nécessaire, car le caractère *a priori* insaisissable des médailles n'obère pas la possibilité d'en éclairer la signification.

I. Un oubli forcé

Tout d'abord, ce sont les numismates eux-mêmes qui ont contribué à rendre les images et les paroles de ces objets inaudibles, en affichant leur dégoût. Considérant qu'elles ne « survivraient pas à l'époque fatale qui les a vues naître »¹, Étienne Cartier disait dans les années 1850 que l'« on y blesse la raison, le sens commun, la morale,

1 Étienne Cartier, « Lettres sur l'histoire monétaire de France », dans *Revue numismatique*, 1850, p. 416.

et la langue française, autant que l'art du dessin et de la gravure »². Il affirmait ensuite qu'une série numismatique « aussi dégoûtante »³ était la « preuve irrécusable de la honte de notre époque »⁴. Si ce jugement sans appel peut s'expliquer par le goût prononcé des numismates et collectionneurs pour les canons antiques encore profondément ancrés dans la culture académique, il n'empêche que la chute dans l'oubli des médailles a été amorcée très tôt.

Ces jugements de valeur sont également à mettre en parallèle avec la réalité historique de l'insurrection de juin. Son issue meurtrière avait incité les pouvoirs publics à tenter d'effacer l'événement de la mémoire collective. Michèle Riot-Sarcey et Maurizio Gribaudi l'expliquent dans *1848, la révolution oubliée* en invoquant la modernisation urbaine entreprise par Haussmann. Cette dernière éradique progressivement tous les lieux d'enracinement de la culture politique formée autour de la démocratie sociale⁵, qu'avait permise notamment l'instauration du suffrage universel masculin.

Cependant, force est de constater que bien après ces événements, la négation de la valeur artistique de ces médailles a perduré. De grands numismates français comme Jean Babelon, ou même Jean-Pierre Collignon — le seul à avoir catalogué de façon raisonnée au xx^e siècle ces objets monétaires — ont affirmé leur valeur uniquement historique, sans pour autant véritablement l'analyser. De fait, il est difficile d'appliquer les grilles de lecture de la médaille dite artistique ou de concours, dans laquelle le dialogue entre gravure et sculpture est porteur de sens. Ici, rien de tout cela : les dessins sont réalisés à la hâte, et les textes parfois mal gravés, avec des fautes, ou dans le mauvais sens.

II. Obstacles terminologiques et matériels

Au-delà des *a priori* négatifs que subissent ces objets, existent également des difficultés d'ordre terminologique, notamment la

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 417.

⁵ Maurizio Gribaudi et Michèle Riot-Sarcey, *1848, la révolution oubliée*, Paris, 2008, p. 267.

distinction entre médaille et jeton qui permet de souligner l'insuffisance du travail de classification. La médaille se définit généralement comme une pièce de métal circulaire, fabriquée en l'honneur d'un personnage illustre, dont elle porte l'effigie, ou en souvenir d'un événement. En revanche, le jeton pouvait présenter une fonction pratique, plus favorable à la dérision, et fut ainsi exploité par les révolutionnaires de 1848 en dépit d'une utilisation plus officielle de ce médium par la royauté. Une médaille représentant l'emblématique figure révolutionnaire du père Duchesne (fig. 1) permet d'illustrer la difficulté de cette distinction.



Fig. 1 | Hoffmann, *Le Père Duchêne bon patriote*, Paris, 1848, musée Carnavalet, inv. ND12392.

Le champ de la médaille est en effet organisé, les motifs identifiables et chargés de références significatives au combat politique. Cependant, cette médaille avait un but essentiellement pratique puisqu'elle servait à faire la publicité du journal *Le Père Duchesne*. S'agit-il alors d'un jeton ou d'une médaille ? L'apparence de médaille de l'objet prime-t-elle sur son utilité pratique qui la rapproche du jeton ?

Un autre exemple permet d'envisager le raisonnement inverse (fig. 2). Un graveur connu sous le nom de Périer subvertit ainsi le jeton en créant des monnaies de nécessité qui soulignent le manque de moyens de subsistance des ouvriers français. Toutefois, comme le rappelle l'un des rares collectionneurs de ces pièces au XIX^e siècle,

Liesville, cet objet ne pouvait pas remplir cette fonction⁶. D'abord, parce que la plupart des médailles de ce fabricant tournent en dérision le pouvoir politique ; ensuite, parce qu'on ne trouve pas de trace de l'usage de monnaies de nécessité à Paris. Encore une fois, l'apparence de jeton prime-t-elle sur la dimension satirique sous-jacente de l'objet, qui le rapproche du propos subversif que peuvent parfois comporter certaines médailles ?



Fig. 2 | Périer, *Bon pour un pain de deux kilos, mairie du XII^e*, Paris, 1848, musée Carnavalet, inv. ND4770.

Il est cependant possible d'affirmer avec certitude que les pièces de 1848 sont davantage que des jetons. Mais elles ne sont pas non plus moins que des médailles. Elles en sont un type particulier, car si un certain nombre d'entre elles ne font parfois que commémorer de façon littérale, d'autres affichent un propos subversif ou caricatural témoignant d'une volonté de se faire acteur de la révolution médiatique qui se déploie alors. Il est donc nécessaire de trouver le terme apte à englober les multiples dimensions de ces médailles.

D'autres aspects purement matériels complexifient la recherche, notamment en ce qui concerne les conditions de réalisation de ces objets, aujourd'hui méconnues. Les médailles ne sont pas réalisées par la Monnaie, mais plutôt par des particuliers qui disposent de méthodes de production parfois très rudimentaires. Si quelques

6 Alfred Robert Liesville, *Histoire numismatique de la révolution de 1848*, Paris, 1877, p. 216.

fabricants ou ateliers peuvent être identifiés grâce à des types et une idéologie commune, d'autres produisent de façon beaucoup plus éclectique, probablement sur commande et selon une logique commerciale. Leurs créations répondent donc à une demande des classes populaires et des collectionneurs, mais elles peuvent être aussi l'expression spontanée d'une idée politique. Or, en l'état actuel de nos connaissances, la diversité de ces motifs pose problème : faute de posséder les archives des différents ateliers, nous ne pouvons en effet déduire les différents motifs que des objets eux-mêmes.

Les matériaux présentent par ailleurs une grande diversité. La présence d'étain, de cuivre, de plomb et d'alliages parfois de mauvaise facture ne facilite ni l'identification de séries particulières, ni la conservation des pièces qui sont souvent en très mauvais état. Les procédés de fabrication sont la plupart du temps inconnus. Moules en plâtre et moules bivalves ont été utilisés, mais il y a également eu un certain nombre de surmoulages qui rendent difficiles à dater certaines médailles. Aucun registre n'étant disponible actuellement, une médaille commémorant la révolution de février peut très bien avoir été réalisée en juin, pour encourager la nouvelle insurrection par exemple. Enfin, certaines ne comportent tout simplement aucune inscription précise pouvant renseigner sur le moment de leur fabrication.

III. La création de corpus thématiques

Face au manque d'informations contextuelles existant à propos des médailles, l'utilisation des méthodes quantitatives paraît dans un premier temps nécessaire. À travers la création d'une base de données spécifique, il serait possible d'identifier des types iconographiques particuliers ainsi que des procédés de fabrication communs.

Cette utilisation de l'outil numérique n'est cependant pertinente que si elle s'accompagne d'une approche thématique. En créant des groupes homogènes, il est d'abord possible de comprendre les différentes fonctions que peuvent acquérir les médailles. L'étude de l'ensemble des médailles traitant de la mort de l'archevêque de Paris Denys Affre (fig. 3 et 4) a permis de comprendre l'impact politique de cette commémoration. Il s'agit en effet de l'événement le plus documenté

par les médailles car il a rendu possible la formation d'un consensus autour du décès d'un innocent pendant les affrontements. Derrière la phrase célèbre que les objets monétaires lui attribuent sans cesse, « Que mon sang soit le dernier versé » (fig. 4), se cachent donc encore les quelque 1 500 insurgés fusillés après la fin des combats, ainsi que les 11 000 emprisonnés dans des conditions de détention misérables.



Fig. 3 | Anonyme, *Hommage à Denis Affre lors des journées de juin 1848*, Paris, 1848, musée Carnavalet, inv. ND8967.



Fig. 4 | Anonyme, *Mort de Mgr Affre, 25 juin 1848*, Paris, 1848, musée Carnavalet, inv. ND7759.

Le cadre spatio-temporel de l'analyse thématique, en raison des datations imprécises des objets monétaires, doit s'élargir à l'ensemble

de la II^e République, soit jusqu'à la fin de l'année 1852 et la proclamation du Second Empire. À partir de cette date, les médailles ne suivent plus les événements de la vie politique, ce qui peut s'expliquer par le durcissement du régime qui fait progressivement tomber en désuétude ce mode de communication. Les pièces du corpus de Carnavalet sont donc vraisemblablement toutes produites entre 1848 et 1852. Il s'agit dès lors de contourner les problèmes de datation et de surmoulage en élargissant le cadre de recherche à un temps long de la révolution de 1848. En effet, contrairement à ce qu'affirment Riot-Sarcey et Gribaudi en arrêtant l'histoire de la révolution aux exils et aux fusillades, on sait grâce aux médailles produites bien après la répression de juin que l'espoir des classes populaires ne s'est pas évanoui.

Du point de vue de l'historien de l'art cependant, un autre corpus thématique a permis de mieux définir les médailles de 1848 : il s'agit de l'ensemble des médailles représentant le père Duchesne, qui permettent d'établir une grille d'analyse fondée sur les évolutions du système médiatique de 1848. Si ces objets monétaires sont d'abord l'expression d'un « burlesque populaire »⁷ subversif, elles sont aussi un nouveau produit culturel engendré par la révolution de l'information. En tant que tel, elles constituent un moyen d'accès privilégié à une culture visuelle ouvrière qu'elles enrichissent profondément.

IV. Parenté avec le journal satirique

L'expression « burlesque populaire » de Maurice Tournier est particulièrement adaptée à l'étude des médailles du père Duchesne. Elle permet le rapprochement avec l'aspect parfois littéraire de ces objets abondamment légendés, mais elle englobe aussi deux composantes essentielles de ces images populaires. Les objets monétaires proposent en effet des représentations extravagantes prêtant au rire en même temps qu'elles sont lourdes de sous-entendus de nature provocante.

Elles reproduisent ainsi l'esprit caractéristique du journal satirique *Le Père Duchesne* de façon subtile et indirecte, comme cela peut s'observer sur *Le Père Duchesne bon patriote* (fig. 1). Le droit représente

7 Maurice Tournier, « Le Père Peinard et le burlesque populaire », dans *Propos d'étymologie sociale*, t. 1 : *Des mots sur la grève*, Lyon, 2002, p. 237-252.

le personnage de profil, l'air décontracté, la pipe au bord des lèvres, la hache sous le bras et peut-être un pistolet à la ceinture. Cette médaille a été reprise de nombreuses fois de façon maladroite, ce qui permet de confirmer son excellente diffusion et son statut de modèle.

Il n'y a pas ici d'appel direct à la révolte mais une figure dont le profil calme et les attributs laissent supposer ce qui se joue derrière la reprise du père Duchesne. Il s'agit de la reproduction d'une médaille ayant représenté le personnage pendant la première révolution française. Ce n'est pas un surmoulage, la figure ayant visiblement été redessinée par un graveur que Liesville désigne sous le nom d'Hoffmann⁸. Le modèle de la fin du XVIII^e siècle est éloquent car il démontre l'émergence d'une conscience historique, grâce à cette figure au flegme rassurant.

Les armes de Duchesne sont bien présentes quoique furtives, ce qui donne à la médaille un caractère euphémique qui fonde sa dimension subversive. Cette dernière est confirmée par le juron placé discrètement en bas de la médaille, le « f... » à l'envers qui renvoie de façon indirecte au mot qui a rendu le père Duchesne célèbre : « foutre ». Le champ de la médaille et le format sont donc utilisés pour montrer de façon assez détournée que la situation sociale est injuste, mais qu'avec l'arrivée du père Duchesne sous forme de journal, la lutte pourra continuer. Cette médaille relève bien d'un héroïsme de la banalité⁹ tel qu'il est évoqué par Tournier puisque le personnage n'a pas besoin d'être montré agissant pour emporter les esprits. Représenté mains dans les poches et fumant la pipe, le père Duchesne est sympathiquement ordinaire, même si son bonnet phrygien ne laisse pas oublier la virulence de son propos.

Les représentations burlesques proposées par les médailles doivent cependant être replacées dans un contexte plus large, celui de la révolution médiatique de 1848, par laquelle émergent de façon massive de petits journaux qui préfigurent la création des quotidiens. Se vendant à un prix dérisoire, ils ne peuvent encore s'offrir le luxe d'illustrations et resteront éphémères car ils ne supporteront pas le durcissement du régime politique dès le mois de juillet. Voilà pourquoi il est souvent question d'une « révolution manquée du

⁸ A. R. Liesville, *Histoire numismatique...*, p. 77.

⁹ M. Tournier, « Le Père Peinard... ».

quotidien », la « créativité journalistique »¹⁰ de 1848 n'ayant pas pu se concrétiser avec l'avènement de Louis Napoléon Bonaparte.

Cette nouvelle presse est un produit culturel au même titre que les médailles qui se développent alors. En effet, même si le dessin proposé par ces dernières n'est pas toujours de bonne qualité, elles permettent de montrer à faible prix une image, qui peut être détenue de façon plus durable qu'un journal. De cette manière, elles amorcent la « poussée du regard », la « pulsion vers l'image »¹¹ dont parle Dominique Kalifa. Les médailles participent donc d'une évolution culturelle fondamentale, dépassant l'aspect littéraire de la presse grâce à des illustrations durables qui vont toucher un public beaucoup plus large. En témoigne une médaille lilloise qui reprend l'exemplaire d'Hoffman (fig. 5), qui présente au revers une phrase sans équivoque : « ne vient [sic] pas à Lille car on te f... la bastonnade ». Cet exemple permet d'établir l'efficacité de la médaille comme instrument de communication et de publicité qui arrive jusque dans le nord de la France pour diffuser l'image du père Duchesne.



Fig. 5 | Anonyme, *Critique du journal Le Père Duchêne*, Lille, 1848, musée Carnavalet, inv. ND8471.

¹⁰ Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Therenty et Alain Vaillant, « Les scansionnements internes à l'histoire de la presse », dans *La civilisation du journal*, Paris, 2012, p. 267-270, à la p. 257.

¹¹ Dominique Kalifa, *La culture de masse en France*, t. 1 : 1860-1930, Paris, 2001, p. 55.

Les médailles sont de fait les objets d'une époque transitionnelle, la II^e République inaugurant une forme politique qui n'était pas entièrement ajustée avec le niveau d'instruction de la population. Cela est d'autant plus vrai que les voies de diffusion des objets monétaires étaient par ailleurs celles d'un ancien temps, voué à disparaître. En effet, il est possible que le colportage, qui vivait ses derniers moments de gloire avant la répression de 1849¹², ait contribué à faire des médailles l'un des premiers types d'objets exclusivement destinés aux classes populaires.

Ces objets permettent ainsi un accès à l'information beaucoup plus synthétique et visuellement percutant que les journaux, dont la lecture n'était pas systématique compte tenu du niveau d'alphabétisation de la population. Par exemple, l'utilisation des médailles par *Le Père Duchesne* à des fins publicitaires, mais aussi pour montrer l'évolution journalière de la vie politique, fait de ce médium le porteur d'information le plus accessible aux classes populaires. Elles arrivent dans la sphère publique en même temps que les journaux, voire avant dans le cas de celles qui en ont fait la publicité. Bien sûr, les moules en plâtre ne permettent pas une diffusion toujours systématique, mais de nombreux fabricants commémorent les mêmes événements, ce qui rend possible d'affirmer que les médailles ainsi créées constituent l'un des premiers moyens de transmission unanime de l'information.

V. Un produit culturel nouveau

Parce qu'elles font partie d'un système de communication, qu'elles sont un des espaces où s'exprime l'opposition entre des opinions différentes, les médailles sont identifiables comme un produit culturel nouveau. Le fait que leur utilisation ne se soit pas prolongée au-delà de fin 1851 ne contredit pas le rôle qu'elles ont eu dans la création d'un nouveau rapport à l'image, conçue désormais comme la représentation d'une réalité, historique lorsque la

¹² *Ibid.*, p. 27. Une fois élu président, Louis-Napoléon Bonaparte est à l'origine de décrets visant exclusivement les colporteurs qu'il estime en partie responsables des événements de juin.

médaille est commémorative, sociale et politique lorsqu'elle tourne en dérision ou dénonce. Les deux exemples se retrouvent dans les médailles du père Duchesne, l'une rendant hommage à son importance politique (fig. 6), l'autre l'utilisant pour déplorer avec humour la défaite de la République universelle après les journées de juin. Sur cette dernière (fig. 7), la célèbre figure est déguisée en bigot sur une face et est dotée des attributs pontificaux, qui s'opposent au poignard et au niveau d'égalité, symboles du combat politique représentés au revers.



Fig. 6 | Anonyme, *Hommage au journal Le Père Duchesne*, Paris, 1848, musée Carnavalet, inv. ND10399.



Fig. 7 | Anonyme, *Satire du Père Duchesne*, Paris, 1849, musée Carnavalet, inv. ND8861.

Plus encore, la nature même du médium, la pièce, permet de réfléchir à la contribution du capitalisme au phénomène de massification culturelle décrit par Kalifa. Selon lui, le système économique est « aux sources de nouvelles sociologies professionnelles et de nouvelles formes de consommation »¹³. Dans ce contexte socioculturel de remise en cause de l'exploitation des travailleurs, peut-être l'utilisation même de la pièce se voulait-elle l'expression de l'absurdité du système monétaire. Une médaille dit ainsi sur son revers « 1789 a tué les privilèges, 1848 tuera les écus » (fig. 8). La pièce étant justement utilisée pour contester l'injustice du fonctionnement économique, il serait donc possible de constater l'assimilation, pour mieux le subvertir sans doute, du fonctionnement capitaliste par les classes populaires, qui reprennent symboliquement, par les médailles, le contrôle du domaine politique.



Fig. 8 | Périer (?), *Le Père Duchêne*, Paris, 1848, musée Carnavalet, inv. ND8640.

Par leur utilisation systématique pour représenter chaque fait historique et leur caractère quotidien, les médailles s'affirment comme un nouveau produit culturel au moment où commencent à se distinguer les prémices d'une culture de masse. Leur disparition après la II^e République ne remet cependant pas en cause la vérité d'ordre anthropologique qu'elles permettent d'établir, c'est-à-dire l'entrée de l'homme dans une ère médiatique. Si l'augmentation du niveau d'instruction et la disparition de ses canaux de diffusion, en particulier

¹³ *Ibid.*, p. 5.

le colportage, ont été à l'origine de leur abandon en tant que média, elles permettent néanmoins d'affirmer une nouvelle compréhension du statut de l'image et de l'information qui touchent visuellement et quotidiennement l'ensemble d'une société.

Après avoir étudié la fonction de l'objet monétaire comme outil de communication au sens large (communication d'opinions, satires et publicité), les médailles peuvent désormais être analysées dans leur lien avec les cultures visuelles qui permettent, selon William Mitchell, d'approcher à la fois la construction sociale du domaine visuel et la construction visuelle du domaine social¹⁴.

VI. La formation d'une culture visuelle ouvrière

Le phénomène social de démocratisation de l'information a en effet provoqué l'émergence des médailles comme produit culturel imagé. Il s'agit donc de comprendre maintenant comment ces images contribuent à un autre processus social : la formation d'une conscience ouvrière. Pour le vérifier, faire appel à une grille d'analyse sociologique semble nécessaire, à savoir les principes que le sociologue Alain Touraine a identifiés dans le développement de la conscience ouvrière. Selon lui, cette dernière cherche à définir un nouveau modèle de société qui repose sur un « triple système de relations »¹⁵.

Tout d'abord, il dégage un principe d'identité du travailleur conscient de lui-même et de la valeur de son travail. Les médailles représentant le banquet du père Duchesne l'illustrent, l'événement ayant été organisé pour réunir ceux que les organisateurs appellent les « travailleurs ». Une autre médaille désigne également la commission du Luxembourg en tant que « commission des travailleurs » (fig. 9), cette dernière étant l'organe politique spécialement créé pour faire entendre les revendications ouvrières. Datant de mars 1848, la pièce

¹⁴ William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », dans *Perspective*, t.3, 2009, p.339-342, en ligne : <https://doi.org/10.4000/perspective.1301> (consulté le 13 décembre 2021).

¹⁵ Odile Benoit-Guilbot et Claude Durand, « De la théorie à la recherche : la conscience ouvrière d'Alain Touraine », dans *Sociologie du travail*, n°2, 1967, p. 210-215, à la p. 211.

témoigne du caractère fédérateur de cette assemblée, dont l'absence de pouvoir politique réel allait exacerber les tensions politiques.



Fig. 9 | Anonyme, Commission des travailleurs sous la présidence de Louis Blanc, Paris, 1848, musée Carnavalet, ND8080.

La référence aux institutions politiques devient partie intégrante de la culture visuelle populaire car l'instauration d'un régime démocratique entraîne pour les ouvriers une volonté d'être inclus dans le jeu politique. Le corps de métier des couturières est ainsi représenté dans une médaille datée du 3 avril 1848, dans laquelle leur délégué à la commission du Luxembourg est représenté (fig. 10).



Fig. 10 | Anonyme, Cortège des couturières de Paris au Luxembourg, Paris, 1848, musée Carnavalet, ND8536.

La construction des identités sociales des ouvriers passe donc par la représentation et par l'utilisation d'un média, ici la pièce, pour fixer de façon durable le souvenir de chaque événement marquant un progrès dans leur condition.

Le second principe expliqué par Alain Touraine est celui « d'opposition »¹⁶, selon lequel la formation de la conscience ouvrière passe par la reconnaissance d'un adversaire. Le père Duchesne et ses armes marquent le mécontentement, la prise de conscience que la dégradation des conditions de vie matérielles et le chômage sont des problèmes qui doivent être résolus. Mais l'adversaire en lui-même fait l'objet de différentes définitions : « les écus » d'une part dans la médaille vue précédemment ; le capital et les privilèges d'autre part, à travers la représentation du « marais capitaliste ». Un autre exemple, réalisé à Lille, scande « Abat [*sic*] le riche, vive le partage des biens », signe que les idées du communisme ont commencé à poindre dans les classes populaires¹⁷.

L'expression d'un espoir d'une meilleure répartition des richesses révèle que le peuple perçoit désormais la société comme un lieu de confrontation entre différents pouvoirs économiques et politiques, que les nouvelles institutions de la II^e République sont supposées équilibrer. Les médailles étant ainsi reliées à une conscience de classe, il reste à définir de façon plus précise les éléments d'une culture visuelle ouvrière dès lors qu'elle correspond à un groupe social déterminé.

En ce qui concerne les médailles faisant référence au père Duchesne, elles se distinguent par la référence qu'elles font aux droits de l'homme. Dans *Le Père Duchesne bon patriote*, ceux-ci sont mis en valeur dans un médaillon central, qui diffère de celui de 1789 dans lequel trois fleurs de lys et le mot « Loi » étaient gravés. Cette importance accordée aux droits fondamentaux doit aussi se comprendre à travers le débat qui animait socialistes et conservateurs quant à l'inscription de droits sociaux dans la Constitution. En effet, si le mois de mai avait vu apparaître le droit au travail et à l'assistance

¹⁶ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷ Paris, musée Carnavalet, inv. ND8995, Anonyme, *Abat le riche, vive le partage des biens*, 1848, médaille biface, étain, diam. 3,9 cm.

dans le préambule du texte, une nouvelle mouture au mois de juin y supprime toute référence.

Enfin, l'analyse de l'iconographie des médailles aide à définir le vocabulaire de la culture visuelle ouvrière. Par exemple, un élément récurrent dans l'ensemble de ces représentations est le bonnet phrygien. Sa présence est remarquable, d'autant qu'en 1848 ce dernier a été supprimé des représentations officielles pour être remplacé par la coiffure solaire¹⁸. Au concours de 1848 pour une figure symbolique de la République, aucun tableau ne le représente, alors même qu'il est omniprésent dans les médailles. Maurice Agulhon explique sa disparition en disant qu'à l'époque « le bonnet était davantage symbole de jacobinisme que symbole de Liberté »¹⁹. Trop lié à une mouvance politique particulière, il posait également un problème par rapport à sa ressemblance aux couvre-chefs populaires, qui apparaissent notamment pendant les fêtes militantes²⁰.

En 1848, ce symbole est bien plus qu'une référence à la première révolution française. D'une certaine façon, il est intégré aux usages, de même qu'il conserve une signification forte liée au concept de Liberté. S'il peut ainsi être établi comme symbole de contestation, il faut en remercier les médailles qui ont conservé la force symbolique du bonnet phrygien, grâce auquel les milieux ouvriers pouvaient montrer leur unité à travers un symbole délaissé par le pouvoir officiel.

VII. La médaille civique, un objet d'étude pluridisciplinaire

Ces brèves explications sur les objets monétaires de la II^e République permettent-elles de répondre aux questions terminologiques posées antérieurement ? Les explications permises par la sociologie poussent à choisir le terme de « médaille populaire ». Mais son utilisation étendue à d'autres groupes comme les maires, les clubs ou des organismes politiques variés, demande une

¹⁸ Maurice Agulhon, « Sur la représentation de la République en 1848 », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, t. 14, 1997, p. 107-112, à la p. 111.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 110.

dénomination encore plus large. Le terme le plus intéressant est finalement celui de « civique », car il fait écho aux citoyens dans leurs rapports avec la société organisée en État.

De fait, le dénominateur commun de ces médailles est bien la référence à la vie politique à laquelle chacun pouvait en apparence prendre part. Des commémorations aux déclarations partisans, ces objets portent l'intention d'un commanditaire ou d'un graveur de jouer un rôle actif dans la démocratie. Parler de médaille civique permet ainsi de rendre à ces pièces le rôle qu'elles ont eu dans une évolution culturelle parallèle à la démocratisation du régime politique.

L'utilisation de cette expression devra se confirmer au fur et à mesure que seront explorées les différentes thématiques abordées dans les médailles. Un rapprochement avec la caricature, qui fait encore l'objet aujourd'hui de nombreuses publications, permettrait de réhabiliter la médaille dans les fondements visuels d'une « culture du rire »²¹ qui se développe encore en 1848. Il ne faudrait pas non plus oublier ceux sans lesquels ces médailles ne seraient jamais parvenues jusque dans les musées. Les collectionneurs, comme Liesville, Saulcy et Fabre de l'Arche sont allés contre le mépris du milieu numismatique afin de former les corpus qu'il est possible d'explorer aujourd'hui. Ces thèmes demanderaient des études à part entière pour réactualiser le discours sur la culture populaire et l'intérêt qu'elle suscitait au XIX^e siècle.

Celui qui a le mieux anticipé les différentes dimensions de ces objets est Maurice Agulhon, qui avait dit dès 1986 que ces objets monétaires gagneraient à bénéficier d'une approche pluridisciplinaire. L'historien pouvait, selon lui, dégager l'importance des différents faits représentés sur les médailles, tandis que l'historien de l'art adopterait une approche iconologique et symbolique et que l'ethnologue, enfin, se spécialiserait dans l'analyse des expressions de l'art populaire²². La naissance des cultures visuelles a permis de décloisonner les méthodes d'analyse ; ce corpus mériterait ainsi d'être étudié

²¹ Fabrice Erre et Bertrand Tillier, « Du journal à l'illustré satirique », dans *La civilisation du journal...*, p. 417-437, à la p. 424.

²² Maurice Agulhon, compte rendu de Jean-Pierre Collignon, *Médailles politiques et satiriques, décorations et insignes de la II^e République française. 1848-1852*, 1984, dans *1848. Révolutions et mutations au XIX^e siècle*, n°2, 1986, p. 124-125.

grâce aux méthodes de l'anthropologie, de la sociologie et de l'histoire culturelle, qui rétabliraient la signification de la médaille comme nouveau moyen de diffusion de l'information.

VIII. Conclusion

La nature ambivalente de ces médailles pose, on le voit, un défi de taille. En effet, grâce à William Mitchell, il a été possible de comprendre que les objets monétaires participaient d'un double processus, de construction visuelle du domaine social et inversement. De même, Dominique Kalifa résume les enjeux de l'histoire culturelle, fruit d'une « opération délicate » consistant à croiser « une lecture sociale de la culture et une lecture culturelle du social »²³. Ces chiasmes historiographiques, comme il serait possible de les appeler, doivent amener une histoire culturelle de l'art à se saisir des objets monétaires de 1848, car l'authenticité et la spontanéité de leur expression permettent d'en faire les témoins et les acteurs d'un nouveau mode de représentation du visible.

EMMANUEL BAUCHARD

Doctorant en histoire de l'art contemporain,
université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA, EA 4100)

²³ Dominique Kalifa, « Les embarras de l'historien », *Belphégor*, t. 18, n°2, 2020 [en ligne].

Les éphémères du Festival d'Aix-en-Provence

*Une histoire matérielle du spectacle vivant
(1948-1973)*

APOLLINE GOUZI ◆

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale et pendant les années de Reconstruction, l'aménagement de « nouveaux espaces-temps dévolus à l'exercice non plus des armes mais des arts »¹ apparaît comme une nécessité. En réponse à ces attentes d'apaisement par la culture, une véritable constellation festivalière émerge en France dans les années 1940 et 1950. Au sein de cette constellation qui regroupe aussi bien des festivals de théâtre², de musique³ que des festivals mélangeant différentes formes d'expression artistique⁴, le Festival d'Aix-en-Provence a un statut particulier. Créé en 1948, il s'implante dans une ville du sud-est de la France choisie pour le caractère jugé exceptionnel de son patrimoine culturel et architectural. Devenu une véritable institution musicale dès ses premières saisons, le festival lyrique aixois rayonne aussi bien à l'échelle locale que nationale et internationale. Cependant, malgré son succès et sa célébrité, il n'a été l'objet que de rares études scientifiques, à l'exception de monographies généralement publiées à l'occasion d'anniversaires

1 Pascal Ory, « Qu'est-ce qu'un festival? Une réponse par l'histoire », dans *Une histoire des festivals xx^e-xxi^e siècle*, éd. Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou et al., Paris, 2013, p. 27.

2 Parmi les plus emblématiques, le Festival d'Avignon, créé en 1947, a été l'objet de nombreux travaux dans le champ des études théâtrales, notamment de la monographie d'Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, 2007.

3 Citons par exemple le Mai musical de Bordeaux, créé en 1950.

4 Parmi ceux-ci, mentionnons la Semaine artistique de Fourvière de 1946, ou encore le Festival international d'art dramatique de Paris (1954), deux manifestations qui programment aussi bien des opéras et des pièces de théâtre que des expositions de peintures ou des spectacles de marionnettes.

commémoratifs⁵. Les archives qui décrivent son fonctionnement sont pourtant nombreuses et de toutes natures.

Le fonds du Festival d'Aix-en-Provence, conservé aux archives municipales d'Aix-en-Provence, a été rassemblé par le casino de la ville et concerne principalement la période comprise entre 1948 et 1973, durant laquelle le casino d'Aix est aux commandes de l'administration du festival, avant de céder sa place à la municipalité au milieu des années 1970. Le fonds, coté 22S⁶, témoigne de la première phase d'existence de la manifestation et rassemble l'ensemble des documents liés à l'organisation des spectacles pendant cette période (correspondance administrative, budgets, contrats d'artistes, etc.). Le fonds comprend également d'autres types de documents : programmes de spectacle, affiches, bulletins d'abonnements, billets d'entrée, prospectus publicitaires, cartes souvenir ou encore menus de repas. Comme toute institution de spectacle, le festival émet une quantité pléthorique et hétéroclite de documents éphémères qui témoignent de la diversité de ses activités. Généralement glissés dans les boîtes d'archivage au gré des hasards de la collecte et rarement mentionnés dans l'inventaire, ces éphémères retiennent l'attention du chercheur, qui les rencontre fortuitement, glissés entre deux rapports financiers (fig. 1).

-
- 5 Le seul article scientifique qui lui soit consacré est celui de Brigitte Massin, « Le Festival d'Aix-en-Provence », dans *Les festivals de musique en France*, dir. Jean Sagnes, Béziers, 1998, p. 61-80. Parmi les ouvrages « anniversaires », citons Gilles Robert et Kathleen Fonmarty-Dussurget, *Le Festival d'Aix-en-Provence : l'opéra aux étoiles 1948-1998*, Aix-en-Provence, 1998 ; Edmonde Charles-Roux, *Festival d'Aix 1948-2008*, Arles, 2008, et dernièrement *L'opéra, miroir du monde : Festival d'Aix-en-Provence, 2007-2018*, dir. Louis Geisler et Alain Perroux, Arles, 2018.
- 6 Le fonds du Festival d'Aix-en-Provence ayant été acquis il y a peu, les conservateurs des archives municipales d'Aix-en-Provence sont actuellement en train d'effectuer un nouveau recensement de la série 22S (anciennement cotée 22W). Certaines références citées dans cet article sont donc susceptibles d'avoir été modifiées. Nous nous fondons sur l'état de l'inventaire en janvier 2021.



Fig. 1 | Programme des opéras représentés au Festival d'Aix-en-Provence pendant la saison 1950, 1950. Archives municipales d'Aix-en-Provence, 22S75.

Parfois qualifié — selon une formule restée célèbre — de « non-livre »⁷, l'éphémère est bien souvent envisagé à l'horizon de sa potentielle obsolescence. En effet, sa conservation peut apparaître *a priori*

⁷ Alan Clinton, *Printed Ephemera: Collection, Organisation and Access*, Londres, 1981, p. 66, cité par Nicolas Petit, *L'éphémère, l'occasionnel et le non-livre (xv^e-xviii^e siècles)*, Paris, 1997, p. 16.

comme un paradoxe quasi étymologique, puisque le terme d'éphémère est issu du grec *ephēmeros*, signifiant « qui ne dure qu'un jour ». De plus, ces documents ont longtemps souffert d'un défaut de légitimité, notamment en raison de leur apparente banalité. Cependant, si on les a parfois discrédités comme négligeables, il n'en reste pas moins qu'ils constituent une source féconde pour écrire une histoire culturelle et sociale des groupes qui les ont produits⁸. C'est du moins dans cette perspective que l'historiographie anglo-américaine récente les a principalement considérés, jugeant que : « en plus et au-delà de son but immédiat, l'éphémère révèle un fragment d'histoire sociale, un reflet de l'esprit de son temps »⁹. Dans le domaine des arts du spectacle, certains types d'éphémères ont particulièrement suscité l'intérêt des chercheurs, notamment les billets de spectacle¹⁰ et les affiches¹¹. Le programme de spectacle, longtemps relégué au second plan, a quant à lui fait l'objet de travaux récents¹².

Dans le cadre d'un festival de musique, ces documents posent la question de leurs usages. Quoique périphériques aux manifestations musicales à proprement parler, ils en sont néanmoins la toile de fond et régulent aussi bien le parcours des festivaliers dans la ville que leurs modes de consommation. Ajoutons que dans notre cas d'étude, l'éphémère est un document d'autant plus précieux qu'il correspond à une mémoire involontaire des événements festivaliers, à rebours des monographies officielles qui n'utilisent bien souvent ces documents que comme illustrations d'une histoire événementielle, voire

8 Olivier Belin et Florence Ferran, « Les éphémères, un continent à explorer », dans *Les éphémères, un patrimoine à construire*, dir. Olivier Belin et Florence Ferran, 2016, en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document3097.php> (consulté le 25 août 2021).

9 Maurice Rickards, *This is Ephemera*, Brattleboro, 1977, p. 9 : « *Above and beyond its immediate purpose, it expresses a fragment of social history, a reflection of the spirit of its time.* »

10 Agnès Terrier, *Le billet d'opéra : petit guide*, Paris, 2000.

11 Christophe Robert, *Détails de traitement et mise en valeur des affiches culturelles en bibliothèque*, mémoire pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, Enssib, 2007.

12 Lou Delaveau, *Tout un programme ! Programmes et éphémères de spectacle en bibliothèques et services d'archives : traitement intellectuel, problèmes matériels, possibilités de conservation partagée*, mémoire pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, Enssib, 2021.

hagiographique. Nous essayerons au contraire de proposer une typologie de ces éphémères festivaliers, tout en gardant à l'esprit qu'ils ne sauraient être pétrifiés dans une nomenclature, même raisonnée. Il faut prendre en compte leur aspect matériel, les modes de fabrication qui leur sont propres et surtout leur utilisation. Par ailleurs, on saurait difficilement aborder les éphémères hors de leur contexte : ils sont intrinsèquement attachés aux circonstances, c'est-à-dire aux événements qui justifient leur production. Ainsi, comment les éphémères du spectacle s'articulent-ils aux événements spectaculaires ? En sont-ils la trace, ou ce qui contribue à construire leur identité ? Dans quelle mesure les éphémères de spectacle nous permettent-ils de mettre en rapport une histoire de l'événement et une histoire du quotidien du festival ?

I. Éphémère du spectacle : quelles méthodologies ?

Du point de vue de la méthode, les éphémères de spectacle sont peut-être les documents dont on relève le moins l'existence dans les fonds : il est rare que l'on note leur présence à moins de s'y intéresser spécifiquement. En effet, ce ne sont guère les éphémères qui donnent des informations inédites sur les spectacles, ou du moins ces informations ne se présentent-elles pas immédiatement comme « inédites », contrairement aux données factuelles exploitables dans un budget, dans une correspondance administrative ou sur des photographies de représentations. Les informations contenues dans les programmes, affiches et autres prospectus qui annoncent le spectacle sont généralement d'ordre factuel (nature de la manifestation, heure de début du concert, lieu, noms des interprètes, etc.) et peuvent tout aussi bien se trouver dans la presse d'époque. Lorsque les documents sont illustrés — ce qui n'est pas toujours le cas —, ils sont toutefois plus à même de susciter l'intérêt en ce qu'ils sont propices à des commentaires d'ordre iconographique. Si le chercheur prête une attention particulière aux éphémères de spectacle, c'est paradoxalement le plus souvent quand ils ne sont pas représentatifs de la série qu'ils constituent, et qu'ils s'agrémentent de scories, d'irrégularités et autres *errata* en tous genres. Pourtant, quels que soient leur nature, leur

contenu et leur apparence, les éphémères s'imposent nécessairement au chercheur par leur surreprésentation dans les fonds.

Dans le cas du Festival d'Aix-en-Provence, ce sont notamment les programmes de spectacle que l'on trouve en nombre considérable, aussi bien dans certaines boîtes d'archivage dédiées qu'éparpillés aléatoirement dans d'autres. Cette dernière constatation se vérifie d'autant plus pour les éphémères de petites dimensions, comme les tickets de spectacle ou les bulletins d'abonnement. Le programme a de toute évidence un statut particulier au sein des éphémères produits par l'industrie festivalière : « de tous les éphémères, [c'est] un des moins rares ; le public tend à le conserver soit comme souvenir d'une occasion agréable, soit presque par omission »¹³. Si cette affirmation se vérifie lorsqu'on a affaire à des collections privées¹⁴, elle va moins de soi lorsque l'on s'intéresse à un fonds dont la réunion n'est pas le fait d'un enthousiaste collectionneur mais d'une administration soucieuse de préserver avant tout les documents indispensables à son fonctionnement. Dans le cas du fonds 22S du Festival d'Aix-en-Provence et pour donner un ordre de grandeur, on trouve par exemple respectivement dix-neuf et vingt programmes dans les boîtes cotées 22S75 et 22S76(1) ; dans la boîte 22S76(2), on en compte plus de deux cents. Comme ces chiffres le suggèrent, il ne s'agit pas de séries chronologiques mais plutôt d'une réunion aléatoire de documents, avec parfois de très nombreux exemplaires du même programme pour une saison donnée et aucun pour une autre.

Du reste, au sein de la catégorie même des programmes existent autant de sous-catégories (petits formats, grands formats illustrés, programmes de saison, feuilles volantes, etc.). On trouve ainsi

¹³ Maurice Rickards, *The Encyclopedia of Ephemera: A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator, and Historian*, New York, 2000, p. 325.

¹⁴ Ces collections peuvent, du reste, constituer le fonds historique de collections publiques comme c'est le cas, au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, du legs Auguste Rondel de 1920. La collection privée de Rondel, faite principalement de recueils, est en effet devenue aussi bien le fonds historique du département qu'une matrice des pratiques de conservation : la collecte des documents de programmation des salles de spectacle se fait encore aujourd'hui sur un modèle similaire à celui qu'adoptait le banquier Rondel, comme le rapporte Lou Delaveau dans *Tout un programme !...*, p. 31.



plusieurs dizaines d'exemplaires identiques d'un programme de saison dans la boîte 22S63 : il ne s'agit pourtant pas d'un programme d'une représentation du Festival d'Aix-en-Provence mais d'une annonce pour la saison d'une autre manifestation, le Festival méditerranéen des jeunes interprètes, qui bénéficia apparemment d'une publicité avantageuse à Aix à la fin des années 1960 (fig. 2).

Fig. 2 | Programme de saison pour le Festival méditerranéen des jeunes interprètes, 1969. Archives municipales d'Aix-en-Provence, 22S63.

II. Programmes commerciaux

Dès lors, quel traitement le chercheur peut-il proposer des éphémères de spectacle ? Notons en guise de préambule qu'il s'agit de documents permettant une autre approche dans le traitement des sources que le croisement attendu des témoignages, des revues de presse, des mémoires d'artistes et de la correspondance administrative. Tandis que ces derniers ne sont en somme que des perceptions de l'événement spectaculaire, les éphémères sont des documents qui participent de l'événement lui-même, à la fois parce qu'ils l'annoncent ou le décrivent, et parce qu'ils comportent des signaux iconographiques, typographiques et symboliques choisis comme étant représentatifs des manifestations organisées. Rappelons également que les éphémères sont des documents où la réclame tient une place importante. Les encarts publicitaires foisonnent au sein des

programmes, attirant l'attention du spectateur sur les prestations offertes par des établissements hôteliers locaux, des compagnies de transport ferroviaire régionales ou encore des restaurants partenaires du festival. « Après les opéras et les concerts, les Mélomanes se donnent rendez-vous au Vendôme, le restaurant du casino municipal » où l'on propose notamment à la consommation « l'assiette festival » ou encore « la tulipe de glace Mireille », référence à l'opéra de Charles Gounod, au programme de la saison la même année (fig. 3).

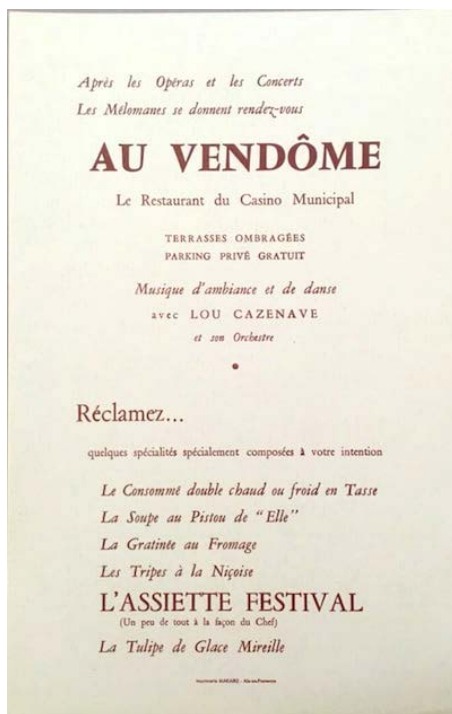


Fig. 3 | Menu des repas proposés par la brasserie du casino municipal pendant la période du Festival d'Aix-en-Provence, 1954. Archives municipales d'Aix-en-Provence.

Outre ces encarts publicitaires, certains marqueurs sont omniprésents, gouvernant l'apparence même que prennent les éphémères. Dans le cas du Festival d'Aix-en-Provence, c'est notamment l'allusion à la période d'Ancien Régime. Ce référent est constamment rappelé au souvenir du public, non seulement au moyen d'une mise

en évidence typographique de certains noms de lieux, mais aussi par la reproduction de certaines œuvres d'art en guise de frontispices ou d'illustrations des programmes. L'intégralité des illustrations choisies sur les couvertures des programmes les plus richement décorés sont des détails de tapisseries du XVIII^e siècle conservées au musée des Tapisseries d'Aix-en-Provence, situé à l'intérieur de l'ancien palais de l'Archevêché, où se déroulent les représentations opératiques. L'iconographie choisie par le festival s'aligne sur une période spécifique de l'histoire de la ville. Parmi la collection conservée au musée, une tapisserie est privilégiée, sans doute parce que son thème s'accorde avec l'objet d'un festival de musique : il s'agit de *Musicien et danseuse au triangle*, une des tapisseries issue de la Tenture des *Grotesques*¹⁵ de la manufacture de Beauvais, exécutée pour le premier tissage à la fin du règne de Louis XIV. Différents détails en sont déclinés dans les programmes et les affiches du festival (fig. 4).



Fig. 4 | Programme de saison pour la saison 1950 du Festival d'Aix-en-Provence, 1950. Archives municipales d'Aix-en-Provence, 22S75.

¹⁵ D'après Jean-Baptiste Monnoyer, *Musicien et danseuse au triangle*, Tenture des *Grotesques* de la manufacture de Beauvais, vers 1689, conservée à Aix-en-Provence, musée des Tapisseries.

À partir de 1954, le détail du musicien représenté sur la tapisserie (un joueur de viole de gambe) devient l'illustration centrale des dépliants de saison du festival et le reste pendant plus d'une décennie. À l'arrière-plan, on peut observer un dessin représentant les monuments saillants de la vieille ville d'Aix. Ces choix iconographiques, au même titre que les textes explicatifs présents dans les programmes ou que les annonces publicitaires, contribuent à associer au festival une image fantasmée de la ville qui attire aussi bien touristes que mélomanes.

Ainsi, l'éphémère de spectacle a ceci de particulier que, produit et consommé au moment des faits, contrairement à d'autres documents, il en garde la trace intacte. Quoique ces documents disparates aient d'abord un rôle fonctionnel de diffusion de l'information — horaires, adresse du bureau de concert, autres informations factuelles —, ils ne s'y limitent pas. Unifiés par un réseau de signifiants, ils peuvent être compris comme ayant aussi bien un rôle publicitaire qu'une fonction de cohésion sociale : ils agissent comme des signes de reconnaissance sociaux pour l'ensemble des personnes qui font société pendant et en dehors des manifestations, c'est-à-dire les festivaliers¹⁶. Les références implicites et explicites à la période d'Ancien Régime sont le pendant des choix de programmation musicale (les opéras de Mozart sont alors le « clou » du spectacle aixois) et constituent ainsi des marqueurs pour les mélomanes qui fréquentent et consomment quotidiennement ces documents.

Si l'on voulait proposer une typologie des éphémères du spectacle, il faudrait donc qu'il s'agisse d'une typologie matérielle ou fonctionnelle. C'est ce que propose Madeleine Carbonnier au sujet des « feuilles volantes », opérant une triple distinction entre les éphémères à fonction « didactique », à fonction « juridique et pécuniaire » et, enfin, à simple fonction « documentaire »¹⁷. Dans le

¹⁶ À ce titre, la notion de « société culturelle », entendue comme l'ensemble des « activités et acteurs de la production et de la médiation des objets culturels », ensemble qui comprend également « la réception desdits objets », proposée par Pascal Ory pourrait permettre de qualifier le groupe social que constituent les festivaliers : *L'histoire culturelle*, éd. Pascal Ory, Paris, 2019, p. 73.

¹⁷ Marianne Carbonnier, « Les feuilles volantes et le service des sources de l'histoire de France », dans *Bulletin d'informations de l'association des bibliothécaires français*, n° 121, 1983, p. 15-17.

cas des éphémères festivaliers, les prospectus, affiches, programmes, pourraient effectivement être rattachés à cette première fonction « didactique » puisqu'ils comportent des informations, plus ou moins développées, sur le contenu des représentations et sur la spécificité du cadre dans lequel elles se tiennent. De la même manière, les billets de spectacles et bulletins d'abonnement pourraient être aisément renvoyés à la fonction « pécuniaire ». L'ultime catégorie, en revanche, semble moins appropriée à notre cas d'étude. Aucun des éphémères du spectacle n'est véritablement « neutre » dans la mesure où tous font partie du système cohérent que nous avons décrit, visant à perpétuer l'identité festivalière et à la rendre aisément reconnaissable aux publics.

Malgré leurs différences de nature et d'usages, tous ces documents sont liés par leur rapport à l'événement spectaculaire, qu'on définisse l'événement comme une représentation isolée ou comme le festival lui-même, caractérisé par une très forte concentration de spectacles sur quelques jours. Dans le cas du festival comme de la représentation, le terme d'événement est littéral : il s'agit d'une manifestation localisée dans le temps. Les éphémères en sont les témoins et contribuent donc à « faire événement ». Ils produisent d'abord un effet d'officialisation ou de publicité, surtout lorsqu'il s'agit d'affiches, de programmes de saison ou de billets de spectacle, mais ils participent également à la construction de l'événement grâce à leur prolifération quantitative dans l'espace public. En période de festival, les éphémères investissent la ville. Ils ont une fonction d'annonce. Du reste, la façon dont ils sont aléatoirement dispersés dans les fonds d'archives en est un témoignage.

III. Détournements des éphémères : vers une matérialité des usages ?

L'historiographie a retenu deux principaux usages des éphémères¹⁸. Il s'agit soit d'un document que ses usagers peuvent aussi bien jeter que recycler (c'est l'exemple bien connu des papiers que

¹⁸ O. Belin et F. Ferran, « Les éphémères, un continent... ».

l'on a pu retrouver dans des plats de reliures anciennes), soit d'un artefact que les usagers peuvent fétichiser, découper, monter ou détourner à des fins de collection, de conservation, voire à des fins artistiques. Dans le fonds du Festival d'Aix-en-Provence, le premier cas de figure se rencontre très fréquemment. Ces réemplois multiples nous permettent d'élargir l'éventail des usages de ces documents et surtout des temporalités qui leur sont associés. L'éphémère de spectacle ne devient pas inutilisable une fois la période du festival passée : son recyclage peut être le lieu où s'élabore l'organisation des saisons suivantes de la manifestation. Sur les documents conservés dans le fonds, on trouve ainsi de nombreux griffonnages de diverses natures. Certains sont des griffonnages au sens premier du terme : il s'agit d'annotations qui ne font pas — ou plus — sens, mais qui peuvent être envisagées comme des traces résiduelles de la vie quotidienne et matérielle des organisateurs de la manifestation. Dans d'autres cas, il s'agit de simples annotations ou d'aide-mémoire sur des programmes ou encore de commentaires en marge d'une note de programme. C'est ce que l'on observe, notamment, sur l'exemplaire d'un programme de saison du Festival pour l'année 1962.

En marge des annonces des spectacles, des lettres de couleur sont inscrites à la main. S'il est difficile d'évaluer avec certitude à quoi font référence ces « R » cerclés de vert et ces « T » inscrits en rouge, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'un *memorandum* pour les organisateurs. Ainsi, dans l'une des cases, au milieu en bas, on peut déchiffrer « répétition R », dans une autre « enregistrement ». On peut suggérer que ces annotations témoignent d'une autre trame que celle, officielle, des représentations annoncées sur le programme. Il s'agirait là plutôt d'un témoignage de la vie des coulisses, faite de répétitions, d'enregistrements radiophoniques ou encore de captations télévisées. Il est assez rare, à moins de disposer de journaux intimes exhaustifs ou de correspondances fournies, d'avoir des informations sur ces événements « périphériques » que sont les répétitions ou les séances de travail. Les griffonnages et autres aide-mémoire auxquels nous avons affaire ici sont donc d'autant plus précieux qu'ils permettent à l'historien de formuler des hypothèses sur le calendrier interne des organisateurs du festival quand celui-ci n'est pas connu ou s'établit au jour le jour.

Dans certains cas enfin, il s'agit même de ré-impressions au verso de certains éphémères — sans doute tirés à de trop nombreux exemplaires — comme dans cet exemple où les estimations de budget ont été imprimées et complétées au verso d'anciennes affiches du festival (22S16). Il s'agit là d'un recyclage intégral. Ce dernier cas de figure est certes rare et singulier. Il permet néanmoins de prendre toute la mesure de la diversité des usages que les organisateurs et les publics peuvent faire des éphémères de spectacle. Qu'en est-il alors pour le chercheur ? Notons que dans cette dernière conjoncture, nous n'avons pas songé à photographier l'affiche présente au verso des estimations de budget au moment de la consultation du document. Cette négligence pourrait sembler anodine mais elle témoigne du potentiel désintéret du chercheur pour ces documents « jetables » ainsi que de la constante tentation de ne s'intéresser aux éphémères de spectacle que quand ils sont objet de recyclages ou de détournements.

Le fonds du Festival d'Aix-en-Provence conserve un vaste éventail d'éphémères, au sein duquel le programme de spectacle tient une place prépondérante. La surreprésentation du programme par rapport aux autres types d'éphémères n'est pas une situation inhabituelle : il s'agit du document le plus à même d'être conservé après le spectacle, en raison non seulement de son format et de la richesse de ses illustrations, mais aussi de son potentiel d'« objet-souvenir »¹⁹. De manière générale, ces documents constituent un ensemble labile au sein d'un fonds d'archives. En tant que témoins des variations des conditions de production des manifestations ainsi que de l'économie marchande qui gravite autour des représentations, les éphémères renseignent l'historien à plusieurs titres. Au-delà des particularités propres à chacun des documents pris individuellement et des typologies potentielles dans lesquelles ils pourraient être insérés, les éphémères de spectacle fournissent une porte d'entrée sur les pratiques matérielles des festivaliers. Envisagés au-delà du seul groupe des publics du festival, les festivaliers sont aussi bien ceux qui consomment les éphémères que ceux qui les produisent en vue de consolider une identité collective, celle du mélomane aixois. L'étude des divers usages de ces documents, qu'ils soient collectionnés, conservés,

¹⁹ Jean-Claude Vimont, « Objets-souvenirs, objets d'histoire ? », dans *Sociétés & Représentations*, n° 30, 2010, p. 211-228.

recyclés ou encore jetés, reste toutefois primordiale. Elle nous renseigne sur les pratiques matérielles de ceux qui participent à l'économie du spectacle et se révèle être une source certes à la marge, mais que l'on pourrait difficilement qualifier de marginale.

APOLLINE GOUZI

Doctorante en histoire de la musique,
université de Cambridge

TROISIÈME PARTIE

QUELLES SOURCES POUR SAISIR L'IMMATÉRIEL ?

Saisir l'oralité et la gestualité dans la documentation féodo-vassalique tardo-médiévale

FLORENTIN BRIFFAZ ♦

La recherche de traces orales, sonores, visuelles n'est pas une opération facile. Elle peut cependant permettre de se saisir de sources qui, *a priori*, pourraient paraître anodines. La question de l'oralité constitue assurément un champ d'étude en plein renouvellement et offre une perspective d'analyse permettant de mieux rendre compte de l'épaisseur de certains matériaux historiques comme la documentation féodo-vassalique. À partir d'un corpus constitué de cartulaires et d'actes d'hommages établis pour le sire de Thoire-Villars et le duc de Savoie aux *xiv^e-xv^e* siècles, la présente contribution vise à repérer les marques d'oralité et de gestualité qui émaillent cette documentation sérielle et à en comprendre les ressorts¹. Leur étude s'avère nécessaire car elle révèle l'importance de rituels dans une société dont le goût pour l'oralité et les gestes a été mis en évidence en particulier par les recherches de Jean-Claude Schmitt.

Saisir ces sources protéiformes, c'est procéder à une opération double. D'abord, la saisie passe par le repérage de ces formes d'oralité et de gestualité dans une documentation qui est bien trop souvent considérée comme un simple réservoir biographique. Elle permet de montrer au contraire toute l'épaisseur de ce matériau, empreint de narrativité. Ensuite, saisir ces marques, c'est étudier le processus de transcription de la cérémonie de l'hommage, suivant un rythme de formulaire qui oscille entre figement et variations. Cette acclimatation à l'écrit révèle la complexité et la globalité de la culture médiévale en montrant que l'oralité imprègne largement la scripturalité. Elle continue d'irriguer des relations féodo-vassaliques encore centrales et ritualisées au bas Moyen Âge, alors même que l'historiographie évoque plutôt l'« âge féodal » comme âge d'or de ces relations d'homme à homme. C'est le cas dans un État princier de la fin du Moyen Âge comme la Savoie.

1 Qu'il me soit permis ici de remercier le professeur Jean-Louis Gaulin pour sa relecture attentive et ses remarques.

I. Les recueils d'hommages, un millefeuille de sources à saisir par le prisme de l'oralité et de la gestualité

1. *Cartulaires et hommages en contexte savoyard*

Au sein de la constellation de documents éclairant les relations féodo-vassaliques, les recueils d'hommages occupent une place toute particulière. Le terme de « recueils d'hommages » est volontairement large afin d'englober deux types principaux de sources qui seront étudiées : les cartulaires à proprement parler, émanant des sires de Thoire-Villars et des comtes de Savoie, et les protocoles des notaires du comte de Savoie, qui renferment de nombreux hommages au prince, suivant une logique sérielle. De plus, le terme d'« hommage » est entendu dans son acception originelle et restreinte à la société aristocratique et à la féodalité *stricto sensu*, même si, notamment en Savoie, ce terme connaît une certaine plasticité.

Le genre du cartulaire a fait l'objet de travaux récents sur son processus de confection et sur le discours du pouvoir qu'il véhicule, en particulier dans la construction de l'espace de domination². Pour caractériser le cartulaire, on reprendra la définition suivante : « toute transcription organisée (sélective ou exhaustive) de documents diplomatiques, réalisée par le détenteur de ceux-ci ou pour son compte, afin d'en assurer la conservation et d'en faciliter la consultation »³. Or, dans cette entreprise, les actes choisis pour être copiés peuvent être variés. S'il peut s'agir d'achats ou d'échanges territoriaux, la prestation de l'hommage comme reconnaissance d'un nouveau seigneur

² Voir notamment Paul Bertrand et Xavier Hélyar, « Constructions de l'espace dans les cartulaires », dans *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations. Actes du congrès de la SHMESP*, Paris, 2006, p. 193-207. On renverra aux actes de la rencontre fondatrice sur les cartulaires : *Les cartulaires : actes de la table ronde organisée par l'École nationale des chartes et le GDR 121 du CNRS (Paris, 5-7 décembre 1991)*, éd. Olivier Guyotjeannin, Michel Parisse et Laurent Morelle, Genève-Paris, 1993. Voir également *Les cartulaires méridionaux*, éd. Daniel Le Blévec, Paris, 2006.

³ Olivier Guyotjeannin, Jacques Pycke et Benoît-Michel Tock, *Diplomatique médiévale*, rééd. Turnhout, 2006, p. 277.

ou renouvellement du lien vassalique est un élément central dans la mémoire des cartulaires.

Dans la documentation princière savoyarde, dominée il est vrai par la luxuriante comptabilité domaniale⁴, on trouve plusieurs cartulaires qui ont été élaborés à la demande des comtes puis ducs de Savoie. Dans sa thèse sur les relations entre la maison de Savoie et la noblesse vaudoise, Bernard Andenmatten a pu ainsi étudier sept cartulaires, confectionnés par les comtes de Savoie ou par la branche cadette des barons de Vaud entre 1260 et 1345⁵. Pour ne prendre qu'un seul exemple, celui que l'on appelle le « cartulaire de Savoie », conservé à la BNF (lat. 10129), est assez symptomatique de cette logique scripturaire. Couvrant quelque 173 folios, il a été réalisé vers 1314-1315 pour le comte Amédée V de Savoie par maître Guillaume de Rochefort⁶. En pleine guerre opposant le Dauphiné et la Savoie, les auteurs de ce cartulaire ont choisi certes de conserver plusieurs actes et traités de paix. Les prestations d'hommage, accompagnées de gestes, y occupent néanmoins une place significative.

Il convient d'ajouter à ce corpus une jolie série de cartulaires établis spécifiquement par les sires de Thoire-Villars et parfois compilés, recopiés par la maison de Savoie. On peut estimer leur nombre à une dizaine, conservée actuellement principalement aux archives de la Côte-d'Or⁷. Les Thoire-Villars, vassaux de la maison de Savoie pour l'essentiel de leurs terres à partir de 1355, ont en effet procédé à la collecte d'hommages de leurs propres vassaux nobles. La logique est bien celle de mise en série des engagements personnels. Il s'agit d'une véritable vue d'ensemble des fidélités pour contrôler l'espace et les dépendants. Le rituel féodo-vassalique est alors puissamment codifié et transcrit consciencieusement par écrit. Ces cartulaires ont

4 Pour une approche synoptique, voir Bernard Andenmatten et Guido Castelnuovo, « Produzione e conservazione documentarie nel principato sabauda, XIII-XV secolo », dans *Bullettino dell'Istituto italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, 110, 2008, p. 279-348.

5 Bernard Andenmatten, *La Maison de Savoie et la noblesse vaudoise (XIII-XIV^e s.). Supériorité féodale et autorité princière*, Lausanne, 2005, p. 130-137, p. 168-169, p. 191 et p. 229-240.

6 *Ibid.*, p. 168-169.

7 Archives départementales de la Côte-d'Or (ci-après ADCO), en particulier B 10454-10461, en cours d'étude dans le cadre de notre travail doctoral.

pu être transmis et conservés par la maison de Savoie qui en a même fait copier certains, en tant que successeur en 1402-1423, afin de garder la mémoire de ses droits.

Pour terminer ce panorama archivistique, il faut dire un mot des protocoles des notaires de Savoie. Il s'agit véritablement d'une source à saisir, en particulier pour mieux appréhender le poids de l'oralité et de la gestualité. Voilà une série archivistique qui remonte aux années 1300 pour les éléments les plus anciens, et qui est conservée aux archives d'État de Turin, selon une bipartition moderne entre protocoles comtaux et protocoles ducaux⁸. Précisément, le fonds couvre plus de 300 protocoles établis par les notaires-secrétaires attachés au service des comtes puis ducs de Savoie. Ce sont des minutes élaborées par ces notaires et qui ont trait à divers actes relatifs à la maison de Savoie, copiés et rassemblés dans des registres de parchemin puis de papier. On y trouve des reconnaissances, des traités divers, des contrats de mariage. En outre, de nombreux protocoles conservent en série des hommages, à la façon même de certaines grandes tournées d'hommages où le prince, pour son avènement, recueille les hommages et serments de ses vassaux. Guido Castelnuovo a pu ainsi le montrer avec force pour le protocole caméral 173 avec les débuts du principat d'Édouard de Savoie en 1323⁹. Or, le récit de ces hommages au prince est empreint d'oralité et de gestualité.

2. Oralité, gestualité et narrativité dans la documentation féodo-vassalique

Pour les actes de la pratique, la recherche actuelle met l'accent sur la « narrativité », notamment au sein de la comptabilité. Patrice Beck a une formule très parlante : les documents comptables « servent

8 Archivio di Stato di Torino (ci-après AST), Sezione Corte, Protocolli dei notai camerali (serie nera) e ducali (serie rossa).

9 Guido Castelnuovo, « Les protocoles des comtes de Savoie. Moyens et enjeux du pouvoir princier sur l'écrit (première moitié du XIV^e siècle) » dans *Enquête en questions. De la réalité à la « vérité » dans les modes de gouvernement (Moyen Âge-Temps modernes)*, éd. Anne Mailloux et Laure Verdon, Paris, 2014, p. 185-193, spécialement p. 188.

au moins autant à conter, ou raconter, qu'à compter »¹⁰. Le concept de narrativité, acclimaté à l'histoire médiévale, vise ainsi à montrer toute la part de récit et de dynamisme inhérents à ces sources qui sont loin d'être un simple réceptacle immobile d'informations couchées par écrit.

Or, les recueils d'hommages ont eux aussi cette grande part de narrativité ; de façon très vivante, le récit des cérémonies ou des rituels convoque largement le champ des gestes et de l'oralité. Prenons le cas du cartulaire B 10458 (cartulaire 16-bis) conservé aux archives départementales de la Côte-d'Or. Ce cartulaire, fort de 292 feuillets numérotés comme tels renfermant quasiment exclusivement des hommages, est un cartulaire au carré. Il a été élaboré vers 1423-1425 dans l'entourage de l'official de Chambéry pour le duc de Savoie Amédée VIII et s'avère un cartulaire *vidimus*¹¹, autrement dit une copie d'un cartulaire d'hommages du sire de Thoire-Villars, écrit par Martin Vincent à partir de 1373, date de début de prestation de certains hommages.

La narrativité du cartulaire est repérable, à vrai dire, dès le préambule originel, copié, qui constitue un morceau de bravoure :

In nomine Domini amen. Anno a nativitate et eiusdem Domini currente millesimo trescentesimo septuagesimo tertio, die secunda mensis maii, indicione undecima, pontificatus santissimi in Christo patris et domini nostri domini Gregorii, divina providencia, pape XI^{im} ; anno [eodem], domino serenissimo principe, domino Karolo quarto, divina favente clementia, Romanorum imperatore, semper augusto et Boemie rege regnante, Imperii eiusdem anno XIX^o ; illustrissimo domino et rege ~~francie~~ Francie Karolo, filio Johannis regis, condam ; domino Amedeo, comite Sabaudie ; Karolo de Alenconio, Dei gracia, archiepiscopo lugdunense ; domino Humberto, domino de Thoire et de Vilars, regnante cum domina Maria de Gebenna, eius consorte. Istis temporibus erat officialis lugdunensis, Martinus de Ulmo, licenciatus in legibus, sacrista sancti Nicetii, officialis lugdunensis ; iudex terre de Vilars, Henricus de Bouvenco, legum doctor, ~~ju~~ iudex etc. Item, istis temporibus, per universum

¹⁰ Patrice Beck, « Le vocabulaire et la rhétorique des comptabilités médiévales. Modèles, innovations, formalisations. Propos d'orientation générale », dans *Comptabilités*, t. 4, 2012, en ligne : <http://journals.openedition.org/comptabilites/840> (consulté le 1^{er} mai 2019).

¹¹ *Vidimus* par l'official de Chambéry, Jean d'Entremont, daté du vendredi 22 juin 1425 (ADCO, B 10458, fol. 292), accompagné de sa signature.

orbem erant omnia vitualia ad bonum forum valde tamen pauca copia pecunie. Isto tempore et anno precedente fuit comes Sabaudie vicarius ecclesie et guerram fecit contra Milanenses ; tamen non obtinuit sed vastavit grandas summas aureas et plures nobiles. Item, istis temporibus, rex Francie expellit omnem potestatem Anglicorum a toto regno Francie et recuperavit totam Vasquoniam, equitante capitano pro rege Francie quodam valente milite de Britania vocato Bertrando de Claquin. Istis temporibus, domina Aleysia de Villariis, soror dicti domini, duxit in maritum dominum Sancte Crucis et anno precedenti, domina Helinors de Villars, eorum soror, duxit dominum de Ruppe in unionem. Anno precedente, XVIII^a die, mensis augusti, obiit dominus H. de Thoire et de Villars, pater dicti domini moderni qui multis temporibus regnavit et valde bene in regimine suo et totius terre sue se habuit viam eius per Dei grauciam [*sic*]. In pace requiescat, amen¹².

Pour dater le cartulaire ou plutôt l'entreprise de collecte d'hommages débutée en 1373, le scribe narre les hauts faits de l'actualité de l'année, les dates de pontificat, de règne et même du principat de son seigneur commanditaire, le sire de Thoire-Villars. Ces repères chronologiques s'inscrivent dans une tradition annalistique. Or, dans un latin empreint de vernaculaire, la mise en avant de la campagne menée par Du Guesclin contre les Anglais donne une véritable amplitude au texte. Sorte de geste, elle est révélatrice de la culture chevaleresque qui émaille ce type de documentation et constitue l'horizon de son commanditaire. Le choix des mots, le rythme du récit traduisent des gestes vigoureux, énergiques. Il y a là une véritable mise en scène qui n'est pas sans évoquer les grandes chroniques de Froissart, mais qui est aussi un appel à l'imagination, destiné à mettre une image voire des sons sur le récit du cartulaire. On le voit donc, la narrativité des recueils d'hommages est une affaire sérieuse en ce qu'elle donne un aperçu de la culture chevaleresque et des référents convoqués pour être mis en mémoire documentaire.

L'oralité et la gestualité irriguent la documentation féodovassalique en étant associées à des rituels. Mais derrière la documentation, c'est l'aspect concret, visible, matériel qu'il convient de saisir ; par exemple, la remise d'un bâton ou d'un livre comme investiture venant confirmer l'hommage. Voyons le cas du chevalier

¹² Pour une meilleure lisibilité, les abréviations ont été développées et l'usage des majuscules et de la ponctuation a été modernisé.

Girin de Saint-Symphorien, qui se reconnaît le 26 juin 1343 homme lige, fidèle et vassal du tout nouveau comte de Savoie, Amédée VI¹³. Amédée l'investit de ses biens reconnus en fief par la remise d'un bâton : *traditione cuiusdam baculi manuali in signum*. Le texte est en somme très visuel et représentatif du foisonnement de gestes qui caractérise cette documentation féodo-vassalique. L'aspect tactile est très important également ; on le voit lors du rite de *l'immixtio manuum* (le vassal met ses mains dans celles du seigneur, lors de la reconnaissance) qui apparaît dans l'immense majorité des cas d'hommages étudiés. C'est un rite de passage obligé. Et la focalisation du texte sur « la main », sur les transferts de pouvoir en quelque sorte, matérialise cette importance du geste, du contact. Ces gestes sont couplés à une parole, parole d'autant plus forte et performative qu'elle est scellée du sceau du serment sur les Évangiles dans de nombreux cas.

Le choix des verbes ou des expressions est loin d'être anodin. L'expression *corporaliter* est à cet égard symptomatique et renforce cette visibilité et cette mise en scène de la prestation de l'hommage. Ainsi, en 1294, lorsque Béatrix de Faucigny reprend certains biens en fief de son cousin, le comte Amédée V de Savoie, les termes choisis par elle-même pour rendre compte à ses sujets de la situation sont éloquentes : elle a fait le geste de se « dévêtir » de ses biens afin d'en « vêtir » Amédée¹⁴. Ce discours n'est pas sans rappeler étymologiquement un changement d'habit.

3. Une documentation sérielle à interroger à nouveaux frais : quels enjeux méthodologiques et historiographiques ?

Les recueils d'hommages constituent une source complexe à saisir en raison de la sérialité qui les caractérise. Les hommages sont collectés à la chaîne et retravaillés ou non suivant une forme de liste. Il en est ainsi du protocole 25 de Jean Reynaud, notaire originaire du Bourget au service du comte de Savoie¹⁵. Tout au long des

¹³ AST, Protocolli dei notai ducali, 25, fol. 1-1v.

¹⁴ BNF, lat. 10129, fol. 37v : « Et de predictis omnibus et singulis nos devestimus et dictum dominum comitem presentem et recipientem investimus et in possessionem ponimus de eisdem. »

¹⁵ AST, Protocolli dei notai ducali, 25.

24 folios s'égrènent 91 hommages portant sur une période allant du 26 juin 1343 au 28 mai 1345 et classés par bailliage.

Loin d'être une matière neutre, les recueils ne doivent pas être considérés comme un simple réservoir d'informations, notamment biographiques, afin de connaître le tissu féodal, par exemple, ou encore l'imbrication des réseaux de dépendance. Le renouvellement historiographique des dernières décennies a permis d'étudier cette documentation au prisme de la scripturalité, de la matérialité de la documentation. Sur la question de la culture écrite des liens féodaux, on se bornera à citer le livre collectif dirigé par Jean-François Nieus¹⁶. Les recueils d'hommages ont pu ainsi être étudiés pour la principauté armagnacque par Emmanuel Johans¹⁷.

D'un point de vue général toutefois, l'oralité et la gestualité ont été assez peu prises en compte en tant que telles et dans leur interaction avec l'écrit. On songe certes, bien évidemment, aux travaux incontournables de Jacques Le Goff sur le geste. Le grand historien a été l'initiateur d'une approche symbolique du rituel féodo-vassalique dans un article pionnier¹⁸ tout en proposant une mise en perspective systémique et diachronique de celui-ci. Dans cette littérature précise qui capte l'oralité de la cérémonie, le geste est l'une des actions clefs du récit ; en cela, il révèle l'horizon d'attente plus général des mentalités médiévales¹⁹.

¹⁶ *Le vassal, le fief et l'écrit. Pratiques d'écriture et enjeux documentaires dans le champ de la féodalité (XI^e-XV^e s.)*, éd. Jean-François Nieus, Turnhout, 2005.

¹⁷ Emmanuel Johans, « Hommages et reconnaissances du Rouergue et des Cévennes au XIV^e siècle : la féodalité au service de l'État » dans *Le vassal, le fief et l'écrit...*, p. 123-156. Voir également id., « Les Armagnacs et leurs nobles au début du XV^e siècle » dans *Noblesse et États princiers en Italie et en France au XV^e siècle*, éd. Marco Gentile et Pierre Savy, Paris/Rome, 2009, p. 375-386.

¹⁸ Jacques Le Goff, « Le rituel symbolique de la vassalité », dans *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Spolète, 1976, p. 679-788. Ce texte a été republié dans un recueil d'articles : id., *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, 1977, p. 349-420. Pour l'espace savoyard, on se référera dorénavant à l'étude toute récente et novatrice de Bernard Andenmatten, « L'hommage vassalique dans l'État princier savoyard du bas Moyen Âge. Geste de soumission et impératif bureaucratique », dans *Les gestes à la cour*, éd. Agostino Paravicini Bagliani, Thalia Brero, Eva Pibiri et Bruno Laurioux, Florence, 2022, p. 3-33.

¹⁹ Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, rééd. Paris, 2008, p. 329.

Cependant, un tel intérêt pour ce champ de recherches — qui se rattache d'ailleurs pleinement à l'approche d'« anthropologie historique » —, s'il se révèle finalement précurseur, reste en même temps peu suivi. On citera les travaux de Jean-Claude Schmitt avec sa somme intitulée *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*²⁰. Cependant, l'hommage féodal est quasiment absent de son champ de réflexion car « peu influencé par les représentations symboliques des clercs »²¹, à l'inverse d'un rite de passage comme l'adoubement pour la chevalerie, façonnée par l'Église et son discours englobant. Or, Jean-Claude Schmitt s'intéresse quasi essentiellement aux gestes suivant les pratiques et les constructions discursives religieuses et cléricales du Moyen Âge.

Du côté cette fois de l'oralité, sur la période de l'imprimerie, on renverra aux travaux de Françoise Waquet, notamment sur la place centrale de l'oralité dans les pratiques savantes²². Le thème du congrès 2019 de la SHMESP, « La voix au Moyen Âge » marque aussi un tournant épistémologique²³. À la croisée de ces approches, l'étude de la documentation féodo-vassalique montre bien la prégnance des gestes et des paroles au Moyen Âge ; celle-ci transparait derrière la trace écrite et rend compte d'une culture globale visuelle et scripturaire.

²⁰ Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.

²¹ *Ibid.*, p. 209.

²² Françoise Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (xvi^e-xx^e siècle)*, Paris, 2003.

²³ *La voix au Moyen Âge. Actes du 50^e congrès de la SHMESP (Francfort, 30 mai-2 juin 2019)*, Paris, 2020. Citons également un numéro de la revue *Médiévales* consacré à ce thème à partir de la documentation laïque : *Voix laïques (xi^e-xiii^e siècle)*, éd. Eléonore Andrieu, *Médiévales*, 81, 2021, en ligne : <https://doi.org/10.4000/medievales.11832>.

II. Rituels, trace écrite et culture visuelle : pour une approche systémique de la documentation féodo-vassalique

1. Rituels féodo-vassaliques et rhétorique du formulaire

Pour saisir ces sources, il faut rendre compte de l'aspect ritualisé et de la rhétorique de formulaire, entre figement et souplesse. L'hommage, au sens vassalique du terme, se compose d'un ensemble de rituels consigné dans les recueils constitués pour l'autorité seigneuriale. Les travaux anciens et fondamentaux de François Ganshof ont permis de retracer le canevas de ce système codifié²⁴. Les éléments qu'il distingue se retrouvent dans la documentation féodale savoyarde consultée. Arrêtons-nous un instant sur le cas de l'hommage prêté par Girin de Saint-Symphorien le 26 juin 1343 dans l'abbatiale d'Hautecombe et consigné dans le protocole 25 de Jean Reynaud²⁵.

Le contrat vassalique est constitué d'abord par l'hommage au sens strict, qui se compose de deux éléments : premièrement, l'*immixtio manuum* (le vassal met ses mains jointes dans celles du seigneur) et la déclaration de volonté. L'*immixtio manuum* est la partie la plus importante ; il s'agit, selon les mots de Ganshof, d'un « rite d'auto-tradition » en ce que le vassal se place sous l'autorité et la possession du seigneur²⁶. On voit toute la dimension tactile qui imprègne le rituel féodo-vassalique. L'hommage *stricto sensu* est suivi d'un deuxième acte, à savoir le serment de fidélité. Là encore, la parole, surtout si elle s'insère dans un cadre sacralisé (serment sur les Évangiles ici) occupe une place incontournable au Moyen Âge. Cet engagement est plus ou moins précis (aide et conseil du vassal, appel à ne pas œuvrer contre le seigneur) ; en l'espèce, Girin de Saint-Symphorien jure de « servir » son seigneur contre toute personne et en toute ligesse. Puis le troisième acte et non des moindres, l'*osculum*, autrement dit le

²⁴ François L. Ganshof, *Qu'est-ce que la féodalité ?*, rééd. Paris, 2015.

²⁵ « Super homagio domini Girini de Sancto Symphriano, militis », AST, Protocolli dei notai ducali, 25, fol. 1-1v.

²⁶ F. L. Ganshof, *Qu'est-ce que la féodalité...*, p. 128. Le commentaire de Ganshof a souvent été cité par les historiens postérieurs : voir entre autres Cédric Mottier, *Les intérêts domaniaux de la Maison de Savoie dans les anciens Pays de l'Ain*, Bourg-en-Bresse, 2004, p. 121.

baiser de fidélité, vient en quelque sorte sceller le contrat. Enfin, l'hommage précède généralement l'investiture à proprement parler qui passe par la remise d'un objet fort d'une charge symbolique (fêtu de paille, couteau, bâton notamment). Dans le cas de Girin de Saint-Symphorien, à l'inverse, l'investiture est référencée avant l'hommage, latitude de la minute oblige.

Par ailleurs, la mise en série de ces hommages laisse place à un processus de mise en formulaire. Il suffit d'éplucher le cartulaire précité du sire de Thoire-Villars B 10458, copié pour le duc de Savoie, pour en avoir une idée. Les mêmes formules ou presque reviennent pour rendre compte des rituels, dont la transcription est parfois allégée, avec l'expression suivante pour éviter la redite : « *ut moris est* » (« comme il est de coutume »). En effet, les travaux d'Estelle Ingrand-Varenne et les programmes pluridisciplinaires de recherche sur la formule au Moyen Âge l'ont montré avec force : la formule se caractérise par un aller-retour permanent entre répétition et innovation, entre figement et souplesse pour reprendre l'analyse langagière²⁷.

Prenons l'exemple du baiser de fidélité qui vient en scellement de l'hommage vassalique, comme d'ailleurs le baiser de paix à la conclusion d'un traité enterrant les hostilités. Ganshof semble nuancer son importance, à l'inverse de l'*immixtio manuum* ou du serment. Dans la documentation tardo-médiévale savoyarde, nous le voyons pourtant sourdre quasiment à tout moment au cœur du rituel féodo-vassalique. Il apparaît bel et bien comme une marque de validation de l'acte d'hommage et du lien personnel entre le vassal et le seigneur.

Nous souscrivons pleinement à la remarque de Bernard Andenmatten quand, infirmant les propos de Le Goff, il évoque une pratique non genrée du baiser²⁸. Le baiser est pratiqué même lorsqu'il s'agit d'une femme vassale. Pour ne prendre qu'un exemple, Huguette de la Vernouse, damoiselle de son état, prête hommage au sire de Thoire-Villars à Villars le 15 juin 1373 par les gestes rituels et spécialement par le « baiser de bouche » (« *oris osculo* »)²⁹. Certes, on

²⁷ Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales*, Paris, 2018, p. 148.

²⁸ B. Andenmatten, *La Maison de Savoie...*, p. 266. Contra J. Le Goff, « Le rituel symbolique... » dans *Pour un autre Moyen Âge...*, p. 357 et p. 381-382.

²⁹ ADCO, B 10458, fol. 12.

pourrait estimer que c'est le reflet du formulaire qui nivelle les spécificités personnelles. Il n'en est pourtant rien. Il y a là des adaptations langagières. Ainsi, la même Huguette ne se reconnaît pas homme mais « femme lige » du seigneur : « Hugueta de Vernousa, domicella, confitetur pro et suis esse bona mulier et ligia dicti domini de Villars et suorum, ante omnes alios dominos et personas qui possint vivere et mori. »

2. *Coucher par écrit le récit d'une cérémonie :
un travail de compilation révélateur de la culture globale
de l'écrit et de l'oral au Moyen Âge*

On le voit donc, les recueils d'hommages constituent une compilation travaillée de cérémonies d'hommages mises en série. Les rituels, faits de gestes et de paroles, loin d'être passés sous silence, sont au contraire bel et bien consignés et transmis par l'écrit suivant un processus d'acclimatation. Dès la période romane, l'oralité et la gestualité irriguent le champ de la littérature féodo-vassalique, comme le montrent les travaux de Michel Zimmermann pour la Catalogne et d'Hélène Débax pour le Languedoc³⁰. Au sein d'un impressionnant corpus d'actes féodaux, Hélène Débax étudie en particulier les serments de fidélité, actes cruciaux en ce qu'ils viennent clore le cérémonial féodo-vassalique. Dans le riche cartulaire laïque des Trencavel élaboré vers 1186-1188, elle dénombre quelque 101 serments pour le seul XI^e siècle³¹, preuve de la précocité du phénomène de captation (partielle) de l'oralité et de la gestualité par l'écrit, suivant une bonne dose de sérialité et de formulaires. Ces serments, centrés sur la notion quasiment sacralisée de fidélité,

³⁰ Michel Zimmermann, *Écrire et lire en Catalogne (IX^e-XII^e siècle)*, Madrid, 2003 ; id., *Naissance de la Catalogne (VIII^e-XII^e siècle)*, Limoges, 2019, spécialement p. 429-497. Pour les travaux d'Hélène Débax, voir entre autres *La féodalité languedocienne XI^e-XII^e siècles. Serments, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel*, Toulouse, 2003, spécialement p. 131-141 ; ead., « "Une féodalité qui sent l'encre". Typologie des actes féodaux dans le Languedoc des XI^e-XII^e siècles », dans *Le vassal, le fief et l'écrit...*, p. 35-70 ; ead., « Le serrement des mains. Éléments pour une analyse du rituel des serments féodaux en Languedoc et en Provence (XI^e-XII^e siècles) », dans *Le Moyen Âge*, t. CXIII, 2007, p. 9-23 ou encore ead., « La voix des vassaux (Languedoc, XI^e-XII^e siècles) », dans *Voix laïques...*, p. 113-126.

³¹ H. Débax, « La voix des vassaux... », p. 116.

sont pléthore en Catalogne et apparaissent dans la deuxième décennie du xi^e siècle. Michel Zimmermann en recense un peu moins de 200 pour le seul règne de Ramon Berenguer I^{er}, comte de Barcelone (1035-1076)³². Plus encore, l'inscription de l'oralité dans ces mêmes serments est accentuée par la transcription de formules et d'expressions venues tout droit du vernaculaire, langue parlée et non savante par excellence³³.

Cette perméabilité de la littérature féodale n'est pas étonnante dans la mesure où le rituel féodo-vassalique lui-même, imprégné des pratiques juridiques, est loin de constituer un isolat. L'investiture féodale comporte des analogies avec diverses cérémonies coutumières comme les saisines sanctionnant une mise en possession. Cet écho entre supports, cette alliance entre écrit et oral montrent bien la globalité de la culture médiévale. La chose, démontrée pour le corpus épigraphique, est encore plus évidente pour la documentation féodo-vassalique, avec un accent mis sur la gestualité et l'oralité.

Lors de l'investiture, on dit souvent que c'est un couteau, un coutelas ou un bâton qui est remis au vassal. Or, l'étude du protocole 12 de Jean Reynaud révèle une autre version de ce rite. Dans les hommages recueillis par le notaire savoyard entre 1323 et 1342, on trouve plusieurs fois la mention de la remise d'un petit livre contenant les saintes écritures. Le texte le précise sans détour, comme lors de l'hommage que prête Guionet Orsel, damoiseau, au comte Édouard de Savoie le 8 novembre 1323 au château de Voiron³⁴. Cette pratique n'est pas anodine. Elle apparaît comme une mise en abyme du savoir écrit ou de la culture écrite au cours de la cérémonie, au milieu des gestes et des paroles du rituel. En cela, l'exemple montre la centralité du savoir écrit dans la littérature féodale et les passerelles qui existent entre oral et écrit.

3. *La mémoire des gestes et de la parole ou la persistance de liens d'homme à homme dans l'État princier tardo-médiéval*

Le fait que ces hommages soient prêtés, collectés, compilés, copiés même tardivement, au cœur des xiv^e et surtout xv^e siècles, atteste

³² M. Zimmermann, *Naissance de la Catalogne...*, p. 432.

³³ *Ibid.*, p. 440-441.

³⁴ AST, Protocolli dei notai ducali, 12, fol. 1-1v.

leur importance dans les référents culturels et les schémas de domination politique de la Savoie princière tardo-médiévale. Bernard Andenmatten a pu le montrer en travaillant sur la partie vaudoise du dossier³⁵ ; l'hommage vassalique continue de structurer le paysage documentaire de la fin du Moyen Âge et la féodalité demeure un levier pour le renforcement et la permanence des liens de sujétion de la noblesse au prince. C'est ce qui apparaît à la vue des nombreux protocoles d'hommages. Le prince met justement à son profit les liens féodo-vassaliques ; c'est ce qu'observe par exemple Emmanuel Johans chez les Armagnacs au xiv^e siècle, en infirmant la thèse d'une « dégénérescence de la féodalité » au vu de la luxuriante série de registres d'hommages³⁶.

In fine, on touche là à la caractéristique de l'État princier, établi le plus souvent dans des territoires aux traditions politiques parfois structurellement dissemblables. Les liens d'homme à homme constituent un repère essentiel. Leur contrôle ou leur réinitialisation lors des tournées ou collectes d'hommages, gardées en mémoire dans les cartulaires et protocoles, sont primordiaux pour le gouvernement d'un État princier qui repose avant tout sur la personnalisation du pouvoir et la dynasticisation de l'autorité éminente. Le dossier des hommages prêtés au sire de Thoire-Villars, récupérés ensuite par le comte puis duc de Savoie, témoigne de ce travail crucial de compilation des liens d'hommes à homme. Garder en mémoire la liste de nobles dépendants de cette ancienne seigneurie agrégée à l'État savoyard prend alors tout son sens.

III. Conclusion

L'analyse détaillée d'un corpus de recueils d'hommages pour les comtes puis ducs de Savoie et les sires de Thoire-Villars montre que

³⁵ Au vu de l'obsession archivistique des ducs de Savoie au xv^e siècle à garder la mémoire des liens féodaux, mais aussi de la faculté à utiliser ces cérémonies de soumission vassalique comme un outil de domestication de la noblesse contestataire, Bernard Andenmatten en vient à parler d'une véritable « féodalité bureaucratique et autoritaire » (B. Andenmatten, « L'hommage vassalique... », p. 20).

³⁶ E. Johans, « Hommages et reconnaissances... », p. 154.

l'oralité et la gestualité émaillent la documentation féodo-vassalique. Cette donnée très concrète permet de « se saisir » autrement d'une source aux nombreuses aspérités. La dimension de formulaire et de sérialité est notamment très présente et participe de la mise par écrit de rituels de l'hommage essentiels dans les rapports entre le prince et ses vassaux. Ce faisant, la transcription soignée de ces éléments vise à conserver la mémoire de ces gestes et de ces paroles performatives. On comprend alors combien l'opposition entre cultures orale et écrite ne tient plus tant les deux sont intrinsèquement liées. Les recueils d'hommages sont symptomatiques des manières d'écrire le pouvoir. Le souvenir des liens personnels de dépendance demeure tout aussi vif dans le cadre d'un État princier tardo-médiéval comme la Savoie, reposant largement sur la personnalisation du pouvoir et la mémoire documentaire des liens de sujétion et de fidélité vassaliques.

FLORENTIN BRIFFAZ

Doctorant en histoire du Moyen Âge,
université Lumière-Lyon 2 (CIHAM, UMR 5648)

La poésie sans le texte : usages des archives sonores poétiques du New York des années 1970

MARTIN GEORGE ◆

I. Introduction : les sources sonores, des sources négligées en littérature

Au premier abord, le statut de la source en littérature ne semble pas aussi problématique qu'en histoire. Puisque la littérature est définie classiquement comme « [u]sage esthétique du langage écrit »¹, les études littéraires semblent naturellement devoir privilégier le texte – de préférence stabilisé par un éditeur, imprimé dans un livre et accompagné d'un appareil critique – comme objet d'analyse. L'histoire de la littérature prouve pourtant à quel point celle-ci déborde en réalité le livre et embrasse les formes les plus diverses, des chants de l'*Odyssée* jusqu'au phénomène des *fanfictions* collaboratives sur Internet. Tout comme l'histoire, la littérature a donc ses « sources à saisir », qu'il faut défricher et déchiffrer – ce dont témoignent certains programmes de recherche actuels qui redéfinissent les paradigmes de la littérature en s'intéressant par exemple aux « frontières du littéraire »², aux rapports entre littérature et publicité³ ou à la littérature nativement numérique⁴.

1 Trésor de la langue française informatisé, « Littérature », <https://www.cnrtl.fr/definition/litterature> (consulté le 16 mai 2022).

2 Axe « FLT » du Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones (LARCA UMR 8225) de l'Université Paris Cité. Voir, en ligne, <https://flt.hypotheses.org/> (consulté le 16 mai 2022).

3 Projet « LittéPub », porté notamment par le Centre des sciences des littératures en langue française (CSLF EA 1586) de l'université Paris Nanterre, le laboratoire Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX^e-XX^e siècles (THALIM UMR 7172) de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, du CNRS et de l'ENS Ulm, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), et la Bibliothèque Forney. Voir, en ligne, <http://littepub.net/> (consulté le 16 mai 2022).

4 Projet « LiFraNum », porté par le laboratoire Information-communication et littérature (MARGE EA 3712) de l'université Jean Moulin-Lyon 3, l'équipe

Les thèmes qui seront ici traités sont également abordés sous divers angles dans l'ouvrage *Archives sonores de la poésie*, édité par Abigail Lang, Michel Murat et Céline Pardo⁵. Ce livre prend à bras-le-corps les conséquences de l'apparition, depuis plus d'un siècle, des techniques d'enregistrement de la voix pour la poésie, et invite ainsi à débiter « un tournant oral des études littéraires »⁶. Et en effet, au sein des sources littéraires sous-exploitées, les sources orales et sonores tiennent une place particulière. Non seulement les enregistrements sonores constituent une part en constante expansion de la littérature disponible (pensons au livre audio ou au podcast fictionnel), mais les études littéraires, et notamment les études poétiques, ont toujours reconnu l'importance des traditions littéraires orales dans les cultures antiques, vernaculaires ou non occidentales, sans cependant les intégrer totalement à l'espace canonique de la littérature⁷. Incarnée dans les figures fantasmées de l'aède, du conteur ou du griot, la « littérature orale » devient l'expression d'un Autre lointain et mystérieux, qui permet d'ignorer l'importance de la voix et des sources orales dans la production et la circulation des littératures écrites du monde occidental contemporain. Ces sources orales – par exemple les interviews radiophoniques d'écrivains ou les lectures publiques – sont ainsi reléguées au rang de documents annexes utiles à la recherche, plutôt que considérées comme des formes littéraires à part entière, que l'on pourrait soumettre à l'analyse⁸. De plus, la

Entrepôts, représentation et ingénierie des connaissances (ERIC) de l'université Lumière-Lyon 2, ainsi que la Bibliothèque nationale de France. Voir, en ligne, <https://projet-lifranum.univ-lyon3.fr/> (consulté le 16 mai 2022).

- 5 *Archives sonores de la poésie*, dir. Abigail Lang, Michel Murat et Céline Pardo, Dijon, 2019.
- 6 *Archives sonores...*, quatrième de couverture.
- 7 Par exemple, le manuel universitaire *La poésie* de Jean-Louis Joubert rappelle les affinités entre poésie et chant, et le rapport intrinsèque entre versification et performance poétique, mais souligne à chaque fois que ces points de vue sont plutôt prévalents dans « d'autres langues » que le français, le grec ou l'allemand, ainsi que dans les « cultures fondées sur la prééminence de l'oralité ». Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, 2015, p. 19 et p. 144.
- 8 Gérard Genette écrit ainsi qu'une lecture publique d'un texte par son auteur constitue un « épitexte public » de ce texte – au même titre que les dossiers de promotion éditoriaux ou les bribes de paroles d'auteur recueillies dans les journaux –, c'est-à-dire une entité annexe et subordonnée au texte. Il concède cependant que les lectures publiques d'œuvres par leur auteur mériteraient

question des technologies de reproduction et des médias de diffusion de la poésie apparaît rarement dans les travaux d'histoire et de critique littéraire – même si des ouvrages récents offrent des perspectives nouvelles sur la littérature comme point de rencontre entre l'humain et la machine⁹. Pourtant, l'introduction de ces thèmes en littérature ne date pas d'hier : Guillaume Apollinaire invitait déjà en 1918, dans « L'Esprit nouveau et les poètes », à « machiner la poésie comme on a machiné le monde », pour pouvoir « fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma »¹⁰.

La scène poétique du New York des années 1960-1970 fournit un contexte de choix à qui voudrait utiliser des sources littéraires non conventionnelles pour interroger certains critères dominants de la littérarité. Ce contexte a été décrit par plusieurs travaux, et entre autres par deux livres de Daniel Kane intitulés *All Poets Welcome* et «*Do You Have a Band?*», qui explorent, l'un, la dimension communautaire et collaborative de cette scène et, l'autre, les échanges entre les poètes new-yorkais et les musiciens des scènes rock et punk¹¹. Grâce à des projets de co-écriture, à des lectures partagées, ainsi que des revues indépendantes qui circulent rapidement et suscitent des effets de conversation au-dedans et en-dehors des poèmes, la communauté poétique new-yorkaise adopte une éthique et une esthétique de la participation, dans laquelle la figure du poète-prophète inspiré et solitaire est mise au placard, tandis que l'écriture poétique devient potentiellement l'affaire de tout un chacun. Les nombreux enregistrements poétiques amateurs ou professionnels produits durant cette période sont donc particulièrement adaptés pour questionner

une étude à part puisqu'elles constituent potentiellement « une mine d'informations paratextuelles ». Gérard Genette, *Seuils*, Paris, 1987, p. 346-369.

- 9 On peut citer *Poet against the Machine* de Magali Nachtergaele, qui propose une « histoire alternative de la littérature contemporaine à travers les supports médiatiques et les nouvelles technologies ». Magali Nachtergaele, *Poet against the Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Marseille, 2020.
- 10 Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », dans *Mercure de France*, n° 491, t. 130, 1^{er} décembre 1918, p. 385-396, à la p. 396.
- 11 Daniel Kane, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley, 2003 ; id., «*Do You Have A Band?*» *Poetry and Punk in New York City*, New York, 2017.

certains des principes dominants des études littéraires, et notamment ceux qui concernent la figure de l'auteur comme père unique de l'œuvre et du poème comme objet singulier et fixé dans un texte.

À partir d'enregistrements sonores produits à New York au cours des années 1970, ce texte tente ainsi de montrer ce que les archives sonores font à la littérature, et notamment comment elles contribuent à décentrer les conceptions communes de l'œuvre littéraire. Dans un premier temps sera proposé un tour d'horizon des archives sonores de poésie en ligne pour cette période, afin d'évoquer les questions de conservation, de distribution et de propriété intellectuelle auxquelles elles sont soumises. Dans un deuxième temps, il sera montré comment les enregistrements de poésie peuvent contribuer à questionner l'autorité du texte – « autorité » comprise à la fois comme la supériorité qualitative du texte sur les autres réalisations du poème et comme la paternité d'un auteur singulier sur le poème. Dans un troisième temps, l'archive sonore sera appréhendée comme un document permettant de reconstruire son contexte matériel et social de production. Enfin, cette contribution s'achèvera par l'idée que la « lecture » d'un enregistrement sonore par un appareil technologique, loin d'être un geste neutre et sans conséquence, constitue déjà une interprétation de cet enregistrement, et donc une réinterprétation du contexte d'origine.

II. Comment archiver la poésie en ligne ?

Contrairement au livre imprimé, qui constitue censément un espace stable et neutre pour l'analyse et un format de stockage pratique, facile à classer, et durable dans le temps, l'enregistrement audio est fondamentalement pluriel et fragile. Il est suspendu entre des temporalités multiples, et soumis aux cycles d'innovation et d'obsolescence des technologies de reproduction du son. Si l'on veut que les enregistrements de poésie puissent devenir des objets de recherche, il faut donc pouvoir trouver des réponses satisfaisantes aux questions suivantes : comment archiver un poème enregistré ? Comment le rendre accessible par-delà les limitations de son support physique ? Comment rendre justice à son contexte de production ?

Enfin, de quels usages pédagogiques, créatifs ou commerciaux peut-il faire l'objet ?

Dans le cas des archives traditionnelles, la question de l'archivage est séparée de celle de l'accessibilité. En revanche, à cause de la fragilité des supports, les restrictions d'accès qui s'appliquent déjà dans le cas de d'archives textuelles sont doublées de contraintes matérielles et techniques qui compliquent encore plus les recherches sur des archives sonores. Le chercheur Jason Camlot raconte ainsi, dans son livre le plus récent, comment se passe une consultation d'archives sonores du début du xx^e siècle : on est installé dans une cabine d'écoute pendant qu'un technicien dans le studio voisin nous joue l'enregistrement qu'on veut entendre, sans pouvoir l'écouter plus de deux fois au risque d'abîmer le support physique, ce qui oblige à être extrêmement attentif dans sa prise de notes¹².

Comme dans le cas des manuscrits fragiles, la numérisation apparaît donc comme la solution la plus adaptée pour rendre ces enregistrements disponibles. Un rapport de 2010 de la bibliothèque du Congrès des États-Unis la pose d'ailleurs comme une nécessité, puisque moins les collections sont recensées et accessibles, moins les chercheurs s'y aventurent ; et moins les collections sont consultées, moins les conservateurs sont susceptibles d'obtenir des subventions pour les préserver et les mettre à disposition¹³. Cependant, de nouvelles restrictions peuvent alors apparaître, notamment celles qui concernent le copyright. Malgré la faible valeur commerciale des archives sonores poétiques, les règlements sur le droit d'auteur interdisent de diffuser un enregistrement sans l'accord des ayants droit si celui-ci n'est pas encore tombé dans le domaine public, ce qui en restreint grandement les usages possibles¹⁴.

¹² Jason Camlot, *Phonopoetics: The Making of Early Literary Recordings*, Stanford, 2019, p. 172.

¹³ Rob Bamberger et Sam Brylawski, *The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age*, Washington, 2010, p. 42.

¹⁴ Le même rapport dresse un constat sans appel sur l'antagonisme entre la volonté de rendre accessibles des collections sonores rares et les contraintes posées par les règlements sur le droit d'auteur. R. Bamberger et S. Brylawski, *The State of Recorded Sound...*, p. 7.

Un certain nombre de fonds d'archive fournissent des témoignages sonores de la scène poétique new-yorkaise des années 1960-1970, mais ces derniers sont soumis à des régimes d'archivage et de distribution très variables. L'un des plus riches, le fonds des lectures publiques de poésie qui se tiennent à l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery depuis 1966, est conservé à la bibliothèque du Congrès : ce fonds a fait l'objet d'une campagne de numérisation couvrant la majorité des plus de 3 300 bandes, cassettes et VHS qui y sont conservées, mais, faute d'autorisations de diffusion, seuls 15 % de ces enregistrements ont été mis en ligne¹⁵. Un autre fonds universitaire très précieux est le fonds Paul Blackburn à l'université de Californie à San Diego, composé de bandes magnétiques de lectures de poésie enregistrées par le poète Paul Blackburn tout au long des années 1960¹⁶. Beaucoup d'entre elles sont numérisées et accessibles à l'écoute en un clic, mais quelques-unes font l'objet d'un accès restreint, soit parce qu'elles contiennent des extraits musicaux, soit parce que les droits de diffusion de certains textes n'ont pas été accordés. L'archive résultante est donc une archive « à trous », où la voix de certains poètes reste manquante.

Certains sites à portée plus large constituent également des sources de premier choix. C'est le cas par exemple de PennSound¹⁷, fondé par le poète Charles Bernstein à l'université de Pennsylvanie, qui se veut être une archive de tous types d'enregistrements poétiques, et dont chaque enregistrement fait l'objet d'une autorisation de diffusion. Mais c'est aussi le cas d'UbuWeb¹⁸, un site indépendant fondé par le poète Kenneth Goldsmith, qui constitue une véritable mine d'or pour la recherche sur les arts de l'avant-garde, puisqu'il rassemble un nombre incalculable de textes, de films, et d'enregistrements sonores d'artistes du monde entier. UbuWeb évacue d'ailleurs complètement la question du copyright : presque tout y est mis en ligne sans aucune demande d'autorisation. Dans un livre intitulé

15 <https://www.loc.gov/collections/st-marks-poetry-project-audio-archive/about-this-collection/> (consulté le 16 mai 2022).

16 La collection, en ligne depuis 2017, est disponible ici : <https://library.ucsd.edu/dc/collection/bb8158593z> (consulté le 16 mai 2022).

17 <https://www.writing.upenn.edu/pennsound/> (consulté le 16 mai 2022).

18 <https://www.ubu.com/> (consulté le 16 mai 2022).

*Duchamp is my Lawyer*¹⁹ (qu'on pourrait traduire par « Mon avocat, c'est Duchamp »), Goldsmith explique d'ailleurs que le protocole que doivent suivre les institutions culturelles pour mettre en ligne des œuvres en restant dans les clous de la loi est tortueux, chronophage et coûteux, et que son site n'existerait pas s'il le respectait²⁰. Le but de ce site est de mettre à disposition des œuvres dénuées de valeur commerciale, pour lesquelles il n'existe pas de marché. Même si la sélection et la classification mettent de côté la rigueur archivistique au profit du confort de navigation, le site permet d'accéder à un très grand nombre de ressources qui autrement resteraient introuvables.

Au terme de ce tour d'horizon, il est évident que les philosophies d'archivage en ligne ont un impact direct sur les objets de recherche possibles. Elles sont également un préalable indispensable à la mise en place de protocoles méthodologiques pour analyser les œuvres sonores, c'est-à-dire au travail direct sur la source.

III. L'enregistrement sonore contre le texte

Le premier tournant critique concernant la prise en compte des enregistrements sonores dans l'étude de la poésie a eu lieu au cours des années 1990 aux États-Unis, avec la publication de plusieurs livres qui interrogent le rapport des études littéraires à la diversité des formes et des médias qu'adopte la littérature. L'exemple sans doute le plus célèbre est le recueil d'essais *Close Listening*, dirigé par Charles Bernstein et paru en 1998²¹. Ce livre insiste sur l'existence « plurielle » d'un poème lorsqu'il est considéré du point de vue de ses réalisations orales multiples, et encourage à adopter une approche formaliste de la lecture poétique comme un médium à part entière, et non comme une simple extension du texte.

¹⁹ Kenneth Goldsmith, *Duchamp is my Lawyer: The Polemics, Pragmatics, and Poetics of UbuWeb*, New York, 2020.

²⁰ *Ibid.*, p. 29-31.

²¹ *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, dir. Charles Bernstein, New York/Oxford, 1998.

Pour effectuer une « explication de voix »²² d'un poème, il faut donc nécessairement forger une méthodologie différente de celle de l'explication de texte. Par exemple, les considérations spatiales qui concernent la distribution des strophes et des blancs doivent laisser la place à une analyse du timbre, des durées, des rythmes et des silences. En prenant en compte ces facteurs, on se rend vite compte que la poésie, quand elle est dite, est extrêmement différente de la poésie écrite, et qu'elle offre aux poètes un éventail expressif totalement nouveau. Dans cette perspective, le texte n'est plus l'objet central de l'analyse ; il doit concéder son autorité à l'enregistrement sonore.

Un poème de Taylor Mead intitulé « Motorcycles »²³, enregistré en 1969 et paru en 1972 sur le premier album du label *Giorno Poetry Systems*, fournit un exemple éloquent des pistes d'analyse nouvelles permises par l'écoute d'un enregistrement poétique.

Proposition de transcription du début de l'enregistrement

Motorcycles!

[*grumbling and growling, like an engine*] Brrrm! Brrrm! Brrrm!

Motorcycles!

[*growling*] Brrrm! Brrrm! Brrrm! [*hissing*] Crrraaa! Crrraassshh!

Chromium!

High handles, man!

High assed! Low assed! High hands!

[*hissing*] Crrraaa! Crrraassshh!

Night, faraway.

Lonely.

[*hissing and slowly fading*] Crrraash craasssh crrrshhh

[...]

Enregistré en janvier 1969 à New York. Compilé dans *The Dial-A-Poem Poets*, New York, *Giorno Poetry Systems*, 1972 [2×33t].

²² « Explication de voix » est l'équivalent de « *close listening* » proposé par Michel Murat dans sa traduction de l'introduction du livre éponyme. Charles Bernstein, « *Close listening* : l'explication de voix », trad. fr. Michel Murat, dans *Archives sonores...*, p. 21-47.

²³ Ce poème peut être écouté sur UbuWeb : https://www.ubu.com/media/sound/dial_a_poem_poets/dial/The-Dial-A-Poem-Poets_08_mead.mp3 (consulté le 16 mai 2022).

Dans ce début de poème, ce qui frappe avant tout, ce sont les onomatopées, ou plutôt les bruits de bouche impossibles à transcrire phonétiquement, qui sont censés évoquer le moteur d'une grosse cylindrée. Ces éléments iconiques sont entrecoupés d'exclamations enthousiastes sur les caractéristiques de la moto : le chrome, le guidon haut et la selle basse ; puis sur la promesse de liberté qu'elle offre : fuir tout seul, vers la nuit. À la fin de l'extrait, Taylor Mead atténue progressivement le volume de ses bruits de bouche, comme pour reproduire le son du moteur qui s'affaiblit au loin. La palette expressive est, elle aussi, intranscriptible. Mead commence avec une excitation communicative, qui s'entend particulièrement dans sa façon de dire « *high handles, man!* », en ajoutant énormément de souffle à sa voix pour renforcer l'allitération en /h/, et il finit sur une tonalité plus contemplative avec le mot « *lonely* » qui clôt l'extrait.

Il serait donc très difficile d'avoir une version texte de ce poème qui puisse lui rendre justice. Une solution possible serait d'en faire une sorte de partition ou de guide de performance avec des didascalies, comme la proposition de transcription réalisée ci-dessus, mais ce support en appauvrit alors considérablement la lecture, puisqu'elle efface une grande partie des éléments non sémantiques qui renforcent le sens du poème.

Les archives sonores peuvent également servir à contester l'idée de la paternité d'un auteur singulier sur un poème. L'exemple suivant²⁴, issu d'une lecture publique de Ted Berrigan, enregistrée à l'automne 1967 par Paul Blackburn, est un extrait de *Bean Spasms*, un livre écrit à quatre mains avec Ron Padgett²⁵. Ce texte constitue déjà une remise en question de la figure de l'auteur, puisqu'il est composé de poèmes non attribués, sur lesquels l'un ou l'autre des poètes ont travaillé alternativement, et parfois avec des morceaux de texte volés chez d'autres auteurs.

²⁴ Le poème peut être écouté sur le site de l'université de Californie à San Diego : <https://library.ucsd.edu/dc/object/bb7886950p> (extrait de 07:19 à 08:42) (consulté le 16 mai 2022).

²⁵ Ted Berrigan et Ron Padgett, *Bean Spasms*, New York, 1967.

Proposition de transcription du début de l'extrait

This poem is called "Ananias". It was written by myself and Ron Padgett. Kenneth Koch once said that this was the worst poem that he'd ever read.

While I was spending the winter of 1801
going to the burnt penthouse, meaning
bug gout running on the tent mouse leaning lumps
As I was saying, winter of eighteen lumps. Dotted lumps.
He said, eighteen, reading the spent lumps of winter under
the covers.

[...]

Enregistré à l'automne 1967 ou au printemps 1968
à l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery, New York.
Paul Blackburn Audio Collection, université de Californie à San Diego.

Le poème commence avec un extrait de texte plagié à partir d'un essai célèbre de Heinrich von Kleist sur le théâtre de marionnettes, qui semble fournir une direction narrative au poème²⁶. Pourtant, la prétention au sens est très vite évacuée, au profit d'une accumulation de mots qui ne semblent liés que par des associations phonétiques arbitraires : des formes verbales en *-ing*, des consonnes labiales et vélaires (/b/, /p/, /g/), ou encore la diphtongue /a /. Le mot le plus récurrent, « *lumps* », qui veut dire « grumeaux », « bosses » ou « excroissances », a sans doute été choisi pour ses caractéristiques phonétiques saillantes, en plus de son sens qui évoque quelque chose de superflu et de désagréable.

Le texte utilise des stratégies de diffraction du sens éprouvées depuis le début du xx^e siècle, et l'accumulation, par exemple, des formes en *-ing* laisse penser qu'il s'agit, au moins en partie, d'une parodie des poèmes de Gertrude Stein, qui use et abuse de ces formes dans ses premiers textes. De plus, vers la fin de l'extrait, Ted Berrigan s'exclame, « *Hey Ron! A thing of beauty is a stupid joy!* » (« Hé Ron, une

²⁶ « Alors que je passais l'hiver 1801 [...] » Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », dans *Œuvres complètes*, t. 1 : *Petits écrits, essais, chroniques, anecdotes et poèmes*, trad. fr. Pierre Deshusses, Paris, p. 211-218, à la p. 211.

belle chose est une joie stupide ! »), reprenant et détournant une célèbre maxime du poète romantique anglais John Keats dans le poème « Endymion » : « *A thing of beauty is a joy forever* » (« Une belle chose est une joie éternelle »). Ce poème assume donc sa plurivocité et son intertextualité, tout en faisant valoir sa désinvolture par rapport au canon de la poésie anglophone. Mais ce qui vient parachever cette mise à distance est le propos liminaire : « Kenneth Koch a dit une fois que c'était le pire poème qu'il avait jamais lu ». Kenneth Koch étant un poète plus âgé et déjà reconnu à New York depuis les années 1950, cette phrase prend une dimension performative : elle permet à Ted Berrigan de mettre sur son poème une sorte de certificat de désapprobation venu d'une figure tutélaire, et aussi de lancer un clin d'œil au public pour l'avertir qu'aucun de ces gestes de validation implicite ou explicite ne devrait être pris au sérieux. Puisque le texte problématise sa légitimité, son rapport au canon et aux figures d'autorité du monde littéraire, le public devient, à travers ce propos liminaire, une nouvelle instance de validation, et donc également une nouvelle partie prenante dans la co-création du poème. Dans cette archive sonore, on entend finalement un poème qui récuse toute idée de filiation à partir d'un auteur singulier et qui préfère se poser dans un réseau de références ironiques déplaçant son sens et remettant constamment sa valeur en jeu.

L'intervention du public dans la réalisation du poème analysé ci-dessus permet également de mettre en exergue un autre aspect de l'archive sonore, à savoir son lien fondamental avec le contexte matériel et social de production du poème.

IV. Écouter un texte, capter son contexte

Les technologies d'enregistrement inscrivent non seulement la mise en voix d'un texte, mais aussi l'empreinte sonore d'un événement advenu quelque part dans le monde. Le livre *Archives sonores du littéraire* insiste d'ailleurs justement sur l'existence plurielle de l'archive sonore, qui constitue tout à la fois une « œuvre », un

« document » et une « trace »²⁷. En tant que trace, elle pointe directement vers le moment dont elle est issue, et permet de reconstruire, au moins en partie, ce moment.

L'extrait suivant est à nouveau un enregistrement de Ted Berrigan²⁸, intitulé « To Jack Kerouac » et compilé sur un disque du label *Giorno Poetry Systems* daté de 1978, dans lequel Berrigan rend hommage au célèbre écrivain de la *Beat generation*, auteur notamment du roman *Sur la route* (1957), mort en 1969.

Proposition de transcription de l'extrait

My name is Ted Berrigan. When the beautiful American writer Jack Kerouac died, not really so long ago, and a certain part of my life ended, and another part began, I was too far away to go to him, to the place where he was going to be buried in the ground. And so, I wrote this telegram to send to him, where he lay in Lowell, Massachusetts.

Telegram
To Jack Kerouac

Bye-Bye Jack.
See you soon.
Thank you.

Enregistré le 28 octobre 1978 au club C.B.G.B.'s pour la soirée caritative de l'incendie de l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery.

Compilé dans *The Dial-A-Poem Poets: Sugar, Alcohol, and Meat*,
New York, *Giorno Poetry Systems*, 1980 [2×33t].

Le poème à proprement parler, qui est en fait un télégramme, tient en deux phrases à la fin de l'enregistrement : « *Bye-Bye Jack. See you soon.* » (« Salut Jack. À bientôt. »²⁹). Dans ce qui précède,

²⁷ Céline Pardo, Abigail Lang et Michel Murat, « Introduction. L'héritage sonore des poètes », dans *Archives sonores...*, p. 9-17, à la p. 17.

²⁸ Pour écouter l'enregistrement : https://www.ubu.com/media/sound/dial_a_poem_poets/sam/Sugar-Alcohol-Meat_12_Ted_Berrigan-To_Jack_Kerouac.mp3 (consulté le 16 mai 2022).

²⁹ Ce télégramme, publié sous forme de poème dans le recueil *In the Early Morning Rain* en 1970, est également un écho d'un câble envoyé à Francis

Ted Berrigan explique qu'au moment où il a appris la mort de Jack Kerouac, il ne pouvait pas se rendre sur le lieu de son enterrement, et a donc tenu à envoyer ce message. Dans l'enregistrement, la mort de Jack Kerouac est construite comme un événement aux résonances à la fois collectives et personnelles. Berrigan rappelle, d'une part, que cette mort a eu lieu « il n'y a pas si longtemps », ce qui resitue Kerouac et son œuvre dans le contexte contemporain, et permet ainsi de mettre l'accent sur la communauté littéraire qui a hérité des innovations de Kerouac et de la *Beat generation*. De plus, l'extrait a été enregistré lors d'un moment solennel, au cours de la soirée caritative visant à récolter des fonds pour reconstruire l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery, épice de la scène poétique et artistique new-yorkaise³⁰. Mais Berrigan précise aussi, d'autre part, que la mort de Kerouac a coïncidé avec un tournant personnel, un changement de chapitre dans sa propre vie, ce qu'il évoque d'une voix lente, saccadée, et qui se brise presque quand il dit « *I was too far away to go to him* » (« j'étais trop loin pour venir le voir »).

En 1969, au moment de la mort de Jack Kerouac, Ted Berrigan écrivait en effet un poème intitulé « People Who Died »³¹ (« Ceux qui sont morts »). Ce poème, en forme de liste, égrenait le nom de proches et de personnes admirées mortes prématurément, renouvelant le genre de l'épigramme en laissant au lecteur le soin d'imaginer la douleur engendrée par ces disparitions, au-delà de la présentation sobre et

Picabia par Marcel Duchamp en 1953, dans des circonstances similaires : « Cher Francis, à bientôt. » Alice Notley, notes pour « Telegram », dans Ted Berrigan, *The Collected Poems of Ted Berrigan*, éd. Alice Notley, Anselm Berrigan et Edmund Berrigan, Berkeley/Los Angeles/Londres, 2005, p. 684. Pour l'anecdote concernant Duchamp et Picabia, voir Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, 1977, p. 152-153.

³⁰ Trois mois plus tôt, le 27 juillet 1978, un accident sur le chantier de restauration de l'église avait déclenché un incendie conduisant à la destruction du toit et de neuf vitraux. L'église Saint Mark's Church in-the-Bowery hébergeait depuis 1966 le Poetry Project, un programme hebdomadaire de lectures et de performances poétiques publiques, en plus de nombreuses initiatives artistiques telles qu'une troupe de théâtre, une troupe de danse contemporaine ou des projections de films indépendants. Voir, en ligne, <https://stmarks-bowery.org/history> (consulté le 8 septembre 2021).

³¹ Ted Berrigan, « People Who Died », dans *The Collected Poems...*, p. 236-237.

économe des faits³². Comme disparu le plus récent, et sans doute aussi le plus important, Jack Kerouac clôturait cette liste. Toutefois, dans le contexte de l'extrait présenté ci-dessus, ce fil conducteur prenait un autre sens, puisqu'en 1978, Ted Berrigan se savait atteint d'une hépatite qui l'a finalement emporté en 1983, ce qui confère un sens tout autre au « *see you soon* » qui clôt le télégramme. Alors que le poème « *People Who Died* » était une élogie, cet enregistrement devient quasiment une prémonition. Cette archive sonore résume donc en très peu de mots les temporalités multiples dans lesquelles elle s'inscrit. Pour le Ted Berrigan de 1969, le télégramme est un hommage à Jack Kerouac, qui se transformera ensuite en une méditation sur le deuil dans « *People Who Died* ». Pour le Ted Berrigan qui parle en 1978, ce même télégramme devient en revanche le signe de sa propre fin. Et pour les auditeurs d'aujourd'hui, il contient la trace d'une mort passée, d'une mort à venir, ainsi que toutes les résonances personnelles, sociales et littéraires de ces deux morts.

V. Conclusion : entendre le médium

L'archive sonore possède des temporalités multiples, qui s'activent dès lors que l'on s'intéresse à son contexte de production. Mais ces temporalités sont aussi inhérentes à son mode d'existence comme support d'inscription soumis à l'évolution des techniques. Pour comprendre une archive sonore, il est donc utile de connaître aussi ses matérialisations successives et de garder à l'esprit toutes les transformations qu'elle a subies lors de ses migrations d'un médium à un autre. Les extraits poétiques présentés plus haut sous forme numérique ont par exemple été plusieurs fois codés et décodés, copiés et transférés. Auparavant, ils existaient sur des supports analogues en plastique – soit sur des bandes magnétiques, c'est-à-dire des rubans de polyester imprégnés de particules d'oxyde de fer, soit au creux

³² Ce concept pouvait même constituer pour Berrigan une forme poétique à part entière à laquelle tout le monde peut s'essayer, étant donné que chacun a en tête une liste similaire. Le poète Jim Carroll le prit d'ailleurs au pied de la lettre en enregistrant sa propre version chantée de « *People Who Died* » en 1980. Alice Notley, notes pour « *People Who Died* », dans *The Collected Poems...*, p. 684.

d'un sillon gravé dans un disque en vinyle –, et il est même possible d'imaginer que, depuis le moment où un magnétophone les a captés pour la première fois, leur existence n'a été qu'une suite de migrations d'un médium à un autre.

Toutes ces migrations – d'un format analogique vers un format numérique, d'un format sans perte à un format compressé, etc. – sont non seulement des changements de support, mais aussi des changements profonds de nature. Où a lieu finalement le poème ? Est-ce qu'il change lui aussi avec ces migrations successives ? Et qui est vraiment le « lecteur » du poème, entre la personne qui le dit, le micro, le support d'enregistrement, la machine qui le rejoue, et l'auditeur ?

Un début de réponse pourrait être trouvé en retournant au New York des années 1970, pour écouter les anthologies poétiques du label *Giorno Poetry Systems*, d'où sont issus deux des extraits présentés dans cette communication. Ce label, fondé par le poète John Giorno à la suite d'une installation artistique qui offrait un service de poésie par téléphone³³, propose en effet une réflexion profonde sur les conséquences du médium sur la littérature. Les disques collectifs de *Giorno Poetry Systems* jouent pleinement avec la tension entre les deux identités possibles du disque vinyle. D'une part, ce sont des supports d'enregistrements qui rassemblent des témoignages sonores de lectures de plusieurs poètes, ce que l'on pourrait donc décrire en utilisant le mot anglais « *record* », qui veut dire « enregistrement » mais qui se rapproche également du sens de « trace », d'« inscription », ou d'« archive ». D'autre part cependant, ces disques, comme des vinyles de rock, sont des produits de divertissement et des supports fétichisables, de beaux objets que l'on peut

33 Cette installation, intitulée *Dial-A-Poem* et hébergée par l'Architectural League de New York en 1969, puis par le Museum of Contemporary Art de Chicago et le MoMA de New York en 1969 et 1970, permettait à chacun d'appeler un numéro pour entendre un poème choisi au hasard parmi environ 700 enregistrements de 55 poètes, selon un programme modifié quotidiennement. John Giorno, « *Dial-A-Poem Hype* », notes de *The Dial-A-Poem Poets* [2×33t], New York, *Giorno Poetry Systems*, 1972, reproduites dans *Palais*, n° 22, 2015, p. 89.

collectionner et exhiber³⁴. On tend alors plutôt vers l'idée d'« album », c'est-à-dire d'ensemble cohérent, bien présenté, et assemblé dans un but artistique. C'est cette tension entre « *record* » et « *album* » qui forme l'identité de ces disques et qui en fait, plus que des archives sonores, des réinventions de ce que peut être la poésie à l'ère de la culture de masse, fournissant un exemple tout à fait parlant de ces migrations successives de l'archive poétique qui donnent aux poèmes une vie fondamentalement nomade.

MARTIN GEORGE

Doctorant en langues et littératures étrangères,
Université Paris Cité (LARCA, UMR 8225)

³⁴ Le site de la fondation John Giorno recense tous les albums du label, ainsi que leur pochette et la liste de leurs morceaux : <https://www.giornofoundation.org/av-recordings> (consulté le 8 septembre 2021).