

PARURE & APPARAT

Orner la ville, le corps et l'animal



Actes de la journée Jeunes Chercheurs
de l'UMR 8167
tenue à l'INHA (Paris) le 21 mai 2019

Édités par
Hélène Labit-Tlili et Simon Pierre

PARURE & APPARAT

Orner la ville, le corps et l'animal

Actes de la journée Jeunes Chercheurs de l'UMR 8167
tenue à l'INHA (Paris)
le 21 mai 2019

Édités par :
HÉLÈNE LABIT-TLILI
SIMON PIERRE

Avec la collaboration de :
WISSAL BOUTENBAT
SHARIF PABLO BUJANBA-VILORIA

Comité de lecture :
NATHALIE DE CHAISEMARTIN
AGNÈS CHARPENTIER
CAROLINE MICHEL D'ANNOVILLE
EMMANUELLE ROSSO

Mise en page :
HÉLÈNE LABIT-TLILI

Avec le soutien de :
l'UMR 8167, Orient et Méditerranée
l'École doctorale 124 (ED VI), Histoire de l'art et archéologie
Sorbonne Université-Faculté des Lettres
l'Institut national d'Histoire de l'Art (INHA)

Paris, UMR 8167 « Orient et Méditerranée », mai 2024.
ISSN : 2405-4267

Tous droits réservés. Toute reproduction, totale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation expresse des auteurs, est interdite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

SOMMAIRE

<i>Avertissement et abréviations complémentaires</i>	5
AGNÈS CHARPENTIER	
<i>Préface</i>	6
Remerciements	9
Programme de la journée	10
HÉLÈNE LABIT-TLILI et SIMON PIERRE	
<i>Introduction</i>	12
HABILLER ET MARQUER LE CORPS	
MÉLISANDE BIZOIRRE	
<i>La robe d'honneur (khal'at) en Iran après la chute d'Isfahân (1722-1750) : formes, fonctions et symboliques</i>	15
MARIANNE BRISVILLE	
<i>Embellir le corps. Esthétique et cosmétique dans l'Occident islamique médiéval</i>	29
ÉMILIE BONNARD	
<i>Le parfum : ornement paradoxal du néant protéiforme</i>	42
CÉLIA BELLACHE	
<i>Les bijoux kabyles durant la période coloniale</i>	49
ANAËLLE GOBINET-CHOUKROUN	
<i>Parures de scène : orner l'acteur. Le bijou de scène orientaliste au XIX^e siècle</i>	65
BÂTIR ET EMBELLIR LA VILLE	
LÉA NARÈS et NICOLAS DELFERRIÈRE	
<i>Décor et fonction des espaces dans l'architecture privée à partir d'exemples campaniens et gallo-romains : retour sur l'historiographie de la thématique</i>	84

MICHÈLE VILLETARD	
<i>Archéologie de la décoration des auditoriums culturels du monde romain (I^{er} siècle-VII^e siècle de notre ère)</i>	101
SARAH GOUIN-BÉBUNEAU	
<i>Une monumentalisation de l'ornatus médiéval : le tympan : de l'église de Bourg-Argental (XII^e siècle)</i>	121
HÉLÈNE LABIT-TLILI et SIMON PIERRE	
<i>Conclusion</i>	131
<i>Table des figures</i>	133

AVERTISSEMENT

Les abréviations des périodiques sont celles en usage dans l'*Année philologique*.

Les normes d'édition des inscriptions et les abréviations de recueils épigraphiques sont celles du *Guide de l'épigraphiste*.

ABRÉVIATIONS

<i>AAntHung</i>	<i>Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae</i> (Budapest)
<i>ABull</i>	<i>The Art Bulletin</i> (Londres)
<i>AD</i>	<i>Archaiologicon Deltion. Serv. des antiq.</i> (Athènes)
<i>AEA</i>	<i>Archivo español de arte y arqueología. Inst. R. Caro</i> (Madrid)
<i>AJA</i>	<i>American Journal of Archaeology</i> (New York, Baltimore, puis Norwood)
<i>AK</i>	<i>Antike Kunst. Vereinigung der Freunde antiker Kunst in Basel</i> (Olten)
<i>ASAE</i>	<i>Annales du Service des Antiquités de l'Égypte</i> (Le Caire)
<i>BABesch</i>	<i>Bulletin antieke Beschaving. Annual Papers on Mediterr. Archaeol.</i> (Louvain)
<i>BCAR</i>	<i>Antica sala di recitazioni</i> (Rome)
<i>BCH</i>	<i>Bulletin de correspondance hellénique</i> (Paris)
<i>BEFAR</i>	<i>Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome</i> (Rome, Paris)
<i>JRA</i>	<i>Journal of Roman Archaeology</i> (Ann Arbor, Michigan)
<i>JRS</i>	<i>Journal of Roman Studies</i> (Londres)
<i>MDAI(R)</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung</i> (Mayence)
<i>MEFRA</i>	<i>Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome. Antiquité</i> (Paris)
<i>OJhBeibl</i>	<i>Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts</i> (Vienne, Autriche)
<i>PAM</i>	<i>Polish Archaeology in the Mediterranean. Polish Centre of Mediterranean Archaeology</i> (Université de Varsovie).
<i>PBSR</i>	<i>Papers of the British School at Rome</i> (Londres)
<i>PCPhS</i>	<i>Proceedings of the Cambridge Philological Society</i> (Cambridge)
<i>SATAA</i>	<i>Studi di Archaeologia e di Topografia di Atene e dell'Attica</i> (Rome)
<i>ZPE</i>	<i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik</i> (Bonn)

PRÉFACE

AGNÈS CHARPENTIER

La cinquième journée des jeunes chercheurs de l'UMR Orient et Méditerranée (UMR 8167) s'est tenue, avec le soutien de l'ED 124 « Histoire et archéologie » de Sorbonne Université et de l'Institut national d'Histoire de l'Art, le 21 mai 2019 à l'INHA. Wissal Boutenbat, Sharif Pablo Bujanba-Viloria, Hélène Labit-Tlili et Simon Pierre, jeunes chercheurs issus de différentes équipes de l'UMR, constituaient le comité d'organisation de cette journée ; ils sont également les éditeurs de ce volume des actes dont nous sommes heureux qu'il voit enfin le jour ! À la différence des journées précédentes, l'appel à communication avait été ouvert à de jeunes chercheurs d'autres écoles doctorales. Ainsi, des étudiants des universités d'Aix-Marseille, Lyon 2, Toulouse, Strasbourg, Lille, Poitiers ou encore de Bourgogne Franche-Comté y ont présenté une communication ou un poster scientifique. Cette diversité et le nombre élevé des interventions (10 contributions orales et 11 posters) témoignent de la vitalité de la jeune recherche comme de l'intérêt pour la thématique retenue : « Parure et apparat. Orner la ville, le corps, l'animal et la lettre », qui, au premier abord, pouvait paraître déroutante et pour laquelle il pouvait être difficile de trouver une certaine unité ou un thème fédérateur pour les diverses communications.

Durant cette journée, le thème a été décliné en quatre sous thèmes : *Bâtir et embellir la ville, Habiller et marquer le corps, Harnacher et équiper l'animal, Orner et fleurir la lettre*. Le volume des Actes n'a retenu que huit textes illustrant les deux premiers sous thèmes ; ils s'intéressent aussi bien au monde antique qu'aux mondes musulman ou chrétien médiéval et moderne, mais aussi aux périodes plus contemporaines où l'orientalisme influence la représentation des corps et de leurs parures. Enfin, une communication sur le parfum et son rôle comme élément immatériel de l'ornement ouvre la réflexion sur les fragrances et ce qu'elles véhiculent comme images ou identités.

Cinq articles portent sur le premier axe : « Habiller et marquer le corps ». Ils s'attachent à analyser la façon dont le corps est paré ou orné. Des robes d'honneurs safavides du XVIII^e siècle aux bijoux kabyles ou orientalistes portés par les acteurs de l'Opéra au XIX^e siècle, le corps est paré ou magnifié par un objet qui lui est extérieur. Cet accessoire peut être un marqueur de hiérarchie

sociale. En effet, les robes d'honneur données, le plus souvent, par le représentant du pouvoir ne sont pas identiques selon le grade du récipiendaire ; à l'extrémité de la période chronologique, les bijoux créés pour les opéras sont, ensuite, imités par les joailliers et constituent, pour la classe sociale moyenne, une reconnaissance sociale. De la même manière, la façon de prendre soin de son corps pour qu'il reste en bonne santé, selon les préceptes des traités de médecine musulmans, constitue un marqueur social et une exigence morale.

Si le vêtement ou les bijoux viennent immédiatement à l'esprit pour la parure du corps, le parfum et les senteurs, parures immatérielles, jouent, de même, un rôle primordial dans le sens où ils caractérisent un individu et véhiculent un concept attaché à un imaginaire qui peut être plus ou moins éloigné de la réalité. Ainsi, le parfum N° 5 de Chanel suggère l'idée du luxe tandis que certaines senteurs sont davantage attachées au genre : les notes florales renvoient plus au féminin tandis que les notes herbacées évoquent le masculin. Cependant, ces concepts peuvent évoluer avec le temps comme le montrent les images associées au musc qui passe d'une évocation de l'érotisme le plus animal à une image de propreté et d'hygiène aujourd'hui. Les traités de médecine ou d'embellissement écrits en al-Andalus témoignent déjà de l'attention portée aux parfums et aux soins du corps afin de se conserver en bonne santé.

Très différents dans leur thématique et éloignés tant dans leur chronologie que dans la géographie, ces articles ont en commun de montrer comment la parure et l'ornement des corps, qu'ils soient matériels ou immatériels, ont toujours été un élément essentiel de marqueur social et d'affirmation de l'identité de qui se pare ou orne son corps.

La seconde thématique « Bâtir et embellir la ville » contient trois articles qui portent sur l'analyse de décors monumentaux ou architecturaux. Ils s'interrogent sur leur place et leur relation avec le monument ou la pièce qu'ils ornent. Ainsi le décor des maisons romaines permet-il de signifier une hiérarchie dans les espaces privés ou publics alors que ceux retrouvés dans des auditoriums culturels ne semblent pas déterminer de manière significative l'espace qu'ils contribuaient à décorer. Marqueurs socio-culturels indéniables, les motifs utilisés sont présents dans plusieurs types monumentaux différents. Enfin, l'étude d'un programme iconographique développé sur un tympan médiéval met en évidence la relation forte entre le décor et l'architecture qui le porte. Chaque élément décoratif est disposé de façon à orienter le regard du spectateur vers le centre de l'iconographie. Le tympan, placé sur la façade de l'église, donc visible de tous, met ainsi en valeur la plastique de la sculpture, mais l'iconographie des personnages, ici des mages, permet au commanditaire de légitimer son pouvoir et de se mettre en scène.

Enfin, l'article sur les parfums montre comment il est possible de parfumer une ville et ses bâtiments. Si, à la Renaissance, les eaux de la ville pouvaient être parfumées par des herbes et des plantes aromatiques, le nettoyage des rues et plus encore les plantations qui y sont faites permettent à des fragrances de se diffuser en fonction des saisons ; elles constituent ainsi un environnement olfactif vivant.

Chacune des huit communications insiste sur les aspects techniques et matériels des parures. En effet, que ce soit pour la fabrication et le tissage des robes d'honneur, les bijoux kabyles ou orientalistes de théâtre, la fabrication des remèdes ou des parfums, chacune de ces réalisations implique un savoir-faire technique complexe et parfaitement maîtrisé. Les textes insistent à ce

PRÉFACE

titre sur la diffusion des techniques et les modifications qui peuvent être apportées en fonction de nouvelles matières, de la modification des goûts des acheteurs... Ainsi, pour les bijoux créés au XIX^e siècle, la tradition est-elle parfois bousculée par les nouvelles matières et les nouvelles techniques de fabrication. De même, dans les décors architecturaux, l'utilisation de décors peints ou sculptés, la modénature des colonnes ou des niches influent sur la perception du monument.

Ces huit articles très différents mènent tous une réflexion sur la notion de parure et d'apparat et y répondent chacun à leur manière. Cette cinquième journée, qui fut un succès, témoigne de l'intérêt de confronter, autour d'une thématique commune, des chercheurs d'horizons différents et des contributions de chronologie variées. Ces Actes révèlent ainsi toute leur richesse. On ne peut douter que le lecteur les découvrira avec fruit. Cette initiative, qui apparaît si riche d'idées, laisse espérer qu'elle ne sera pas sans lendemain.

AGNÈS CHARPENTIER

CNRS, ingénieur d'études HDR

UMR 8167 Orient & Méditerranée, Islam médiéval

REMERCIEMENTS

La cinquième édition des Journées Jeunes chercheurs a réuni vingt-et-une présentations, dont dix communications et onze posters scientifiques. Nous remercions très chaleureusement les intervenants pour leur participation orale ou écrite et leur intérêt scientifique. Citons dans l'ordre des interventions orales : Jean-Guillaume Olette-Pelletier, Mélisande Bizoirre, Marianne Brisville, Émilie Bonnard, Michèle Villetard, Khadija Hamdi-Soussi, Francisco Mamani Fuentes, Sharif-Pablo Bujanda-Viloria, Aurélien Gavois et Mariem Ben Fradj. Nous adressons également notre reconnaissance aux participants des sessions « Posters scientifiques » : Amélie Balcou, Adrien Bayard, Célia Bellache, Clara Blanchard, Wissal Boutenbat, Florence Bret, Nicolas Delferrière, Anaëlle Gobinet-Choukroun, Sarah Gouin-Bébuneau, Noémie Kopczynski, Carmen Munoz-Perez et Léa Narès. Nous souhaitons exprimer notre gratitude aux neuf participants finaux à cet ouvrage pour leur bienveillance, et leur patience entre l'envoi de leur article et l'aboutissement du projet.

La réussite de cet événement a essentiellement reposé sur la richesse et la qualité des interventions orales et écrites, mais également sur la contribution de plusieurs professeures et chercheuses qui en a garanti le bon déroulement. Nos pensées vont en premier lieu à Nathalie de Chaisemartin et Agnès Charpentier qui ont accepté de présider les sessions. Leur expertise et leur rigueur ont permis de guider les débats et d'enrichir les échanges. Nous remercions également Caroline Michel d'Annoville et Emmanuelle Rosso pour leur implication dans le comité de lecture aux côtés de ces dernières.

Nous exprimons notre profonde gratitude à Fabienne Dugast pour son soutien, son suivi constant, et ses conseils avisés, depuis les prémices du projet jusqu'à l'aboutissement de la publication. Signifions encore nos amitiés à Margaux Spruyt, co-organisatrice de la quatrième Journée Jeunes Chercheurs, pour ses conseils lors de la préparation de cette cinquième édition.

Sur le plan logistique et financier, la journée et le présent volume n'auraient pu voir le jour sans la mise à disposition des locaux par l'INHA et le soutien financier de l'UMR Orient et Méditerranée, ainsi que les équipes de recherche « Antiquité classique et tardive », « Islam médiéval » et « Mondes sémitiques », et tout particulièrement Carole Eveno pour son investissement dans l'organisation de cette journée et la gestion des budgets alloués.

PARURE & APPARAT
Orner la ville, le corps et l'animal

Paris, Institut national d'histoire de l'art (INHA), 21 mai 2019
Journée des jeunes chercheurs de l'UMR 8167 Orient et Méditerranée

PROGRAMME DE LA JOURNÉE

Comité d'organisation :

Wissal BOUTENBAT, Sharif Pablo BUJANBA-VILORIA, Hélène LABIT et Simon PIERRE

Modérateurs :

Agnès CHARPENTIER (CNRS)

Nathalie DE CHAISEMARTIN (Sorbonne Université)

Emmanuelle ROSSO (Sorbonne Université)

09h00 **Wissal BOUTENBAT et Hélène LABIT**

Introduction

09h15 **Jean-Guillaume OLETTE-PELLETIER**

Textes cachés des bijoux pharaoniques : cryptographies et iconographies cryptiques des parures royales égyptiennes

09h45 **Mélanie BIZOIRE**

La robe d'honneur (kha'lat) en Iran après la chute d'Esfahān (1722-1750) : formes, fonctions et symboliques

10h15 Présentation des intervenants de la session « Posters scientifiques »

Session 1 « Posters scientifiques »

11h05 **Marianne BRISVILLE**

Embellir le corps dans l'Occident islamique médiéval

11h35 **Émilie BONNARD**

Le parfum : ornement paradoxal ou le néant protéiforme

14h00 **Michèle VILLETARD**

Archéologie de la décoration des auditoriums culturels du monde romain (I^{er} siècle–VI^e siècle de notre ère)

14h30 **Khadija HAMD-SOUSSI**

La parure des céramiques lustrées abbassides et fâtimides : une contribution au fondement d'une dynastie

15h00 **Francisco MAMANI FUENTES**

La charpenterie et la politique architecturale de l'empire colonial espagnol en Amérique Latine : les manuscrits de Diego López de Arenas et Andrés de San Miguel (XVI^e-XVII^e siècles)

15h30 Présentation des intervenants de la session « Posters scientifiques »

Session 2 « Posters scientifiques »

16h20 **Sharif Pablo BUJANDA-VILORIA**

Les ornements des montures des dieux à Ougarit

16h50 **Aurélien GAVOIS**

Armer le guerrier, harnacher le cheval de l'Iliade au théâtre du v^e siècle

17h20 **Mariem BEN FRADJ**

Le décor du cheval et son cavalier en Ifriqiya médiévale

17h50 **Sharif Pablo BUJANBA-VILORIA et Simon PIERRE**

Conclusion

Session 1 « Posters scientifiques »

Célia BELLACHE

Les bijoux en Kabylie durant la période coloniale

Clara BLANCHARD

La parure dans les sépultures mérovingiennes franciliennes – Entre expression du genre et ostentation

Florence BRET

L'habit fait-il le moine dans les Vies de saints des IV^e, V^e et VI^e siècles ?

Anaëlle GOBINET-CHOUKROUN

Parures de scène : orner l'acteur

Carmen MUNOZ-PEREZ

S'habiller pour l'éternité. Une approche matérielle aux amulettes funéraires sur les momies égyptiennes

Session 2 « Posters scientifiques »

Amélie BALCOU

Les Romains et le Nil : les images de paysages nilotiques à la fin de la République

Wissal BOUTENBAT

Sculpter la pierre à Volubilis : un savoir-faire local original

Sarah GOUIN-BÉBUNEAU

Une monumentalisation de l'ornatus à l'époque médiévale : le tympan de l'église de Bourg-Argental (XII^e siècle)

Noémie KOPCZYNSKI

Orner les thermes publics romains : étude de la polychromie d'un décor, les thermes de Caracalla à Rome

Léa NARÈS et Nicolas DELFERRIÈRE

Décor et fonction des espaces dans l'architecture privée à partir d'exemples campaniens et gallo-romains : retour sur l'historiographie de la thématique

INTRODUCTION

HÉLÈNE LABIT-TLILI* et SIMON PIERRE**

Les articles publiés dans cet ouvrage constituent les actes de la cinquième édition des Journées Jeunes Chercheurs organisée par des doctorants et jeunes docteurs de l'UMR 8167 Orient et Méditerranée. Tenue à l'Institut national de l'Histoire de l'art (Paris), le 21 mai 2019, sous le titre de *Parure et apparat. Orner la ville, le corps et l'animal*, la journée d'étude avait pour objectif d'appréhender l'idée de décoration et d'apparence dans toutes leurs applications humaines, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, qu'elle s'illustre dans la pierre, les tissus ou le corps. Nous avons orienté ces questionnements autour de trois applications sociales distinctes à l'ornementation : le corps humain (« habiller et marquer »), l'architecture (« bâtir et embellir ») et les animaux domestiques (« harnacher et marquer »). Les deux premiers aspects apparaissent dans ce volume.

Les notions de « parure » et d'« apparat » révèlent des interdépendances, parfois complexes, entre la société, le pouvoir et l'identité individuelle ou collective. Nous entendons par « parure » l'ensemble des accessoires, bijoux, vêtements et tous autres éléments décoratifs utilisés pour embellir un espace, un objet, un corps ou un vêtement. L'apparat renvoie quant à lui à des décors, accessoires, mises en scène et autres symboles qui permettent de représenter le pouvoir, l'autorité ou le prestige. Ces éléments peuvent être utilisés dans différents contextes, tels que les événements cérémoniels et protocolaires, les représentations théâtrales et les rituels religieux.

La parure et l'apparat s'expriment donc comme des éléments fondamentaux de l'expression humaine à travers différentes formes et contextes. La parure du corps témoigne de normes et de valeurs sociales, esthétiques et politiques, mais également d'aspirations individuelles ou

* Doctorante en archéologie : *Les venationes et le sous-sol des amphithéâtres en Afrique romaine. Étude fonctionnelle et restitution des aménagements liés aux spectacles (I^{er} siècle av. J.-C. – IV^e siècle)*, sous la co-direction de C. Michel d'Annoville (Sorbonne Université) et E. Rosso (Sorbonne Université), UMR 8167 Orient et Méditerranée, EA 4081 Rome et ses renaissances. Actuellement docteure en archéologie (thèse soutenue en 2023) et chercheuse associée à l'UMR 8167 Orient et Méditerranée.

** Doctorant en histoire : *Les tribus arabes chrétiennes en Haute-Mésopotamie (VI^e – VIII^e siècles) : entre islam et Églises syriaques*, sous la direction de M. Tillier (Sorbonne Université), UMR 8167 Orient et Méditerranée. Actuellement docteur en histoire (thèse soutenue en 2022) et membre associé à l'UMR 8167 Orient et Méditerranée.

INTRODUCTION

collectives. Sa mise en valeur a été cultivée en raison du goût des femmes et des hommes pour les artifices, tels que le port de bijoux, l'ajout de tatouages et l'application de soins cosmétiques et de parfums. La signification de cette parure est multiple, selon les contextes culturels et sociaux, et peut exprimer tout un entrelac de considérations esthétiques, d'affirmations individuelles, d'objet d'échanges, de signe de richesse ou de pouvoir, et d'appartenance à une catégorie sociale.

De même, l'ornement du paysage urbain s'articule avec le prestige civique, les ressources pour embellir les espaces et les monuments publics et donc sa puissance économique et politique. La ville antique ou médiévale révèle aussi son appartenance culturelle et religieuse ainsi que ses traditions locales à travers ces décors architecturaux et artistiques (sculptures, peintures, mosaïques). Ils participent à caractériser à nos yeux la beauté et l'identité d'une civilisation.

La confrontation et le croisement des vestiges archéologiques, des écrits historiques et des représentations artistiques, permet de reconstituer ces pratiques et leur signification à travers différentes périodes et une grande variété d'espaces. Cette problématique, volontairement vaste, visait à fédérer et à tirer des traits, continus ou pointillés, entre les nombreuses disciplines invitées dans le cadre de la vaste UMR 8167 Orient et Méditerranée. Archéologues, historiens, historiens de l'art, épigraphistes et philologues, affiliés à divers laboratoires, équipes de recherche et institutions françaises, ont alors répondu à l'appel, et ainsi permis d'enrichir les grandes lignes envisagées d'une armature solide.

HABILLER ET MARQUER LE CORPS

LA ROBE D'HONNEUR (*KHAL'AT*) EN IRAN APRÈS LA CHUTE D'ISFAHÂN (1722-1750) : FORMES, FONCTIONS ET SYMBOLIQUES

MÉLISANDE BIZOIRRE*

Les robes d'honneur (*khal'at*¹) sont omniprésentes dans les sources islamiques, toutes périodes et tous lieux confondus. Plus généralement, on les trouve mentionnées à partir des premiers siècles de notre ère au moins, et jusqu'à une période récente, dans des textes issus d'un espace courant de la Chine à l'Atlantique. Malgré ou à cause de ce caractère universel et transversal, les robes d'honneur ont donné lieu à très peu d'études. La plus importante est un recueil d'articles dirigé par Stewart Gordon, paru en 2001, issu de la collaboration de nombreux historiens aux aires de spécialisation diverses².

Le don honorifique de vêtement est un acte quasi universel, présent aussi bien dans l'*Odyssée* et l'*Edda* que dans les pratiques chevaleresques occidentales ou les rituels curiaux byzantins. Néanmoins, dans l'introduction de son livre, Stewart Gordon distingue celui de la robe d'honneur par six traits caractéristiques : la personnalisation (elle crée ou renforce un lien personnel entre le donateur et le récipiendaire), la publicité (elle est donnée au cours d'une cérémonie), le caractère cousu et non drapé du vêtement (compatible avec la pratique de l'équitation), le lien avec le cheval (qui fait souvent partie du don), le caractère militaire (le vêtement peut s'accompagner d'armes) et l'usage d'or métallique (soit sous forme de don annexe, soit cousu dans le tissu³). Plus qu'un

1. Le terme *khal'at* est féminin en arabe, mais il est généralement utilisé au masculin dans les sources occidentales. Par souci de simplicité, nous perpétons cet usage, qui ne va pas à l'encontre de la grammaire persane puisque celle-ci ne distingue pas les genres.

2. Gordon 2001.

3. *Ibidem*, p. 5-6.

* Doctorante en histoire médiévale : *La hache et le rossignol : productions artistiques en Iran après la chute d'Esfahan (1135/1722 – 1163/1750)*, sous la direction de Y. Porter (Aix-Marseille Université), UMR 7298, LA3M et ATER à Aix-Marseille Université. Actuellement docteure en histoire (thèse soutenue en 2020) et membre associée de l'UMR 5648 CIHAM (Lyon).

vêtement, le *khal'at* doit donc être défini comme un acte de don destiné à symboliser un lien personnel, généralement entre un supérieur et un inférieur.

Dans les empires islamiques des XVI^e-XVII^e siècles, alors que se mettent en place les composantes de grands États modernes, la robe d'honneur devient un outil institutionnel. À la cour safavide, elle est conférée au moment de diverses célébrations (nouvel an – *nawrúz*, naissances, mariages princiers), mais aussi lors de la nomination de gouverneurs ou d'ambassadeurs. Au début du XVII^e siècle, deux portraits montrent ainsi l'Anglais Robert Shirley revêtu d'un riche manteau de brocart, d'une veste bleu nuit à motifs de *dîw*, d'un turban et d'une ceinture, costume probablement offert par Shâh 'Abbâs, dont il a été l'émissaire⁴. Le don royal est régulièrement renouvelé et les gouverneurs et grands dignitaires le reproduisent à l'échelle locale, envers leurs propres affidés. Il entraîne nécessairement des contre-dons, comme en témoigne le père Krusinski, jésuite polonais installé à Isfahân dans les premières décennies du XVIII^e siècle, dans un moment où la multiplication des dons de *khal'at* témoigne, selon lui, d'une déliquescence de l'État :

Sous Shah Husayn [r. 1105-1135/1694-1722], ce qui ne s'était fait qu'une fois l'an sous ses prédécesseurs, se faisait presque tous les mois durant son règne et ces *khal'at* ou vestes royales s'envoyaient si souvent, qu'il y avait tels Gouverneurs qui se vantaient d'en avoir assez pour en changer autant que de chemises. Ils ne s'en plaignaient pas cependant, car ils y trouvaient leur compte, en ce qu'à la faveur de ces envois extraordinaires, et sous prétexte de la gratification qu'il fallait faire à l'Officier qui avait apporté le présent du Roi, ils en levaient dix fois autant sur le peuple. Les Eunuques de leur côté y trouvaient leur avantage ; car outre que cela leur donnait moyen de gratifier leurs créatures sans qu'il leur en coûtât rien, en leur procurant une commission aussi lucrative que celle de porter la *khal'at* aux Gouverneurs, ceux-ci entendaient trop bien leurs intérêts pour laisser retourner à la Cour ces envoyés sans les charger de riches présents pour leurs maîtres ; le tout aux dépens du pauvre peuple, que ces sortes de corvées, si fréquemment réitérées, épuisaient de plus en plus, mais que les changements de Gouverneurs, qui pour les raisons qu'on dira dans la suite, devinrent très fréquents sous le règne de Shah Husayn épuisèrent encore bien davantage.⁵

Dans un État stable et relativement pacifié comme l'est celui des Safavides, la production, le stockage et l'utilisation des milliers de vêtements et d'objets constitutifs des *khal'at* sont sans doute assurés par les ateliers palatiaux (*buyûtât*) d'Isfahân et des capitales régionales⁶.

4. Canby 2009, cat. 15, p. 56.

5. Krusiński 1728, vol. 1, p. 49-50. Orthographe modernisée.

6. Kaempfer, en mentionnant le département des tailleurs (*khayyât khâneh*), évoque ainsi des « tuniques de poitrine ou longues jusqu'aux chevilles, tantôt pour habiller le corps du roi, tantôt pour les hôtes du roi à qui elles ont été données pour des raisons honorifiques par Sa Majesté. » (« *tunicas [...] tum pro cultu Regii corporis, tum eas, quibus honoris causa a Majestate donantur hospites Regii* »). Kaempfer 1712, p. 128.

Mais cette organisation est remise en cause par la chute brutale de l'empire en 1135/1722⁷, sous les coups d'invasisseurs, notamment afghans. Cette date, qui est considérée comme une rupture fondamentale dans l'histoire iranienne, ouvre un XVIII^e siècle chaotique : les dynastes s'imposent par la force et l'activité militaire est incessante, faisant fluctuer les frontières. Nâdir Shâh, au pouvoir officiellement de 1148/1736 à 1160/1747, guerroye ainsi tout d'abord pour reconquérir des territoires iraniens perdus lors de l'invasion afghane, avant de chercher à s'étendre dans le Caucase, en Inde et en Asie Centrale. Sous sa domination, alors que le commerce international ralentit et que la pression fiscale augmente, la population d'Isfahân continue de diminuer. La vaste administration safavide est réduite tandis que les considérations tribales retrouvent une importance majeure dans la constitution de l'aristocratie⁸.

L'historiographie considère généralement que ces changements brutaux ont porté un coup d'arrêt à la production et à la consommation artistiques. À travers l'exemple du *khal'at*, nous verrons qu'il est nécessaire de nuancer cette impression : entre 1135/1722 et 1163/1750, la distribution des robes d'honneur ne faiblit ni en quantité, ni en qualité. Les sources, textuelles comme matérielles peinent toutefois à nous renseigner précisément sur l'organisation de leur production.

Un élément de langage universel, qui reste largement utilisé

De nombreux textes, persans, européens ou caucasiens, attestent de l'utilisation de robes d'honneur sur une vaste échelle et dans des contextes variés après 1135/1722. Le nouvel an (*nawrûz*) demeure le moment privilégié de ces dons, comme en témoigne régulièrement le secrétaire de Nâdir Shâh, Mirzâ Mahdî Khân Astarâbâdî, dans sa biographie élogieuse du souverain ; par exemple en ramadân 1144/mars 1732 : « La fête de cette aimable saison [*nawrûz*] fût célébrée avec magnificence. On tira des magasins de la libéralité neuf mille robes et manteaux splendides, qu'on distribua aux chefs de l'armée et aux officiers de la cour »⁹. De grands événements politiques donnent également lieu à distribution de milliers de vestes d'honneur, comme lors du couronnement du très jeune 'Abbâs III en 1145/1732 : « Le lundi dix sept, la fête du couronnement fut célébrée, cinq mille robes précieuses et manteaux splendides furent distribués aux émirs & commandants aussi exaltés que la planète de Saturne »¹⁰.

La forte activité guerrière de la période entraîne également un important usage des robes d'honneur en contexte militaire, tous camps confondus. Le *khal'at* peut ainsi avoir pour fonction d'établir un lien de confiance entre la population d'une ville vaincue et son vainqueur, comme lors de la reddition de la ville de Karbi (en Arménie persane) en 1136/1724 : les Ottomans en offrent aux différents notables ainsi qu'aux personnes ayant joué le rôle d'intermédiaire lors

7. Lorsque cela est possible, nous indiquons la date hégirienne et la date grégorienne.

8. Pour un aperçu de la période postérieure à la chute d'Isfahân, voir Lockhart 1938 ; Lockhart 1958 ; Avery, Hambly, Melville 1991 ; Foran 1993 ; Axworthy 2009.

9. Astarâbâdî, édit. Jones 1770, vol. 1, p. 146. Orthographe modernisée.

10. *Ibidem*, p. 153. Orthographe modernisée.

des négociations¹¹. Il permet aussi de gratifier des troupes et de distinguer des commandants. Par exemple, en 1150/1737, Nâdir envoie à son fils, Ridâ Qulî Mirzâ, qui assure le gouvernement de l'Iran en son absence et revient victorieux d'une campagne en Asie Centrale, « mille naderis, ou pièces d'or qui faisaient douze mille tomans ; trois cent riches vestes [*khal'at*], un grand nombre de beaux chevaux ornés de selles et de caparaçons d'or, afin qu'il pût faire des présents convenables aux officiers de son armée »¹². On retrouve ici l'importance du caractère personnel du *khal'at* : Nâdir Shâh est celui qui finance les dons, mais il passe par l'intermédiaire de son fils afin qu'un lien personnel s'établisse entre celui-ci et les officiers récipiendaires.

Ces quelques exemples ne sauraient à eux seuls englober l'ensemble des situations, formes et messages que recouvre le don de robes d'honneur. Dans certains cas, son sens peut même être complètement détourné : ainsi Tahmâsb II, jeune souverain safavide en exil, l'utilise-t-il comme une marque d'humiliation et de réprimande en envoyant à un général malheureux des vêtements de femme¹³.

De manière plus classique, la forme que prend le don est souvent fonction de la hiérarchie sociale. Ainsi, lors des fêtes de nawrûz 1159/1746, un historiographe décrit quatre valeurs de *khal'at* destinés à des membres de la cour de rangs différents :

Le rédacteur de ces feuilles, face aux yeux du monde, fut directement le témoin que ce jour, l'équivalent de douze mille *khal'at*, dont le prix était, pour les meilleurs, de cent tûmân, pour les moyens de cinquante tûmân, pour les modestes de vingt à dix tûmân, furent offerts en prime aux généraux (*sardârân*), aux dignitaires (*sarkârân*), aux commandants de mille (*minbâshîân*), aux commandants (*sarkhkhilân*), aux porteurs de masse d'arme (*yasâwulân*), aux administrateurs de l'État (*'ummâl*) et aux ouvriers des dignitaires (*'amalab-i sarkârân*).¹⁴

De la même manière, les dons fait par Nâdir Shâh aux dignitaires moghols après la prise de Delhi en 1151/1739 sont différenciés selon deux principes : le nombre de vêtements (de cinq à un seul) et la qualité du tissu (tissé de fils d'or ou d'argent)¹⁵.

Cette hiérarchie peut toutefois être contrebalancée par le caractère très personnalisé de certains *khal'at*, même dans des cas de dons en masse. Par exemple, lors du couronnement de Nâdir Shâh dans la plaine de Mughân en 1148/1736, plusieurs milliers de *khal'at* sont conférés à la vaste assemblée de dignitaires convoqués. Cela n'empêche pas que celui d'Abraham de Crète,

11. Abraham d'Erevan, édit. Bournoutian 1999, p. 21.

12. Astarâbâdî, édit. Jones 1770, vol. 2, p. 36. Orthographe modernisée.

13. Krusiński 1728, vol. 2, p. 284.

14. Marvî, édit. Riyâhî 1364, vol. 3, p. 1088.

15. « *The rest of the Khalaets were different, some had five Pieces, some four, three and two, and some had only one Piece of Gold, or one Piece of Silver Stuff, according to the rank they bore* ». Fraser 1742, p. 205.

patriarche (*Katholikos*) de la communauté arménienne et ami personnel du nouveau souverain, soit spécifiquement adapté à sa situation :

Le même jour, le khân nommé Alexandre [Nâdir] m'envoya deux *khal'at* consistant en deux magnifiques omophorions¹⁶, chacun d'une valeur de cinquante *tumân*. Ils étaient taillés avec de la fourrure tout autour. Parmi les nombreux omophorions présents dans la Sainte Echmiatzin¹⁷, aucun n'atteignait cette qualité. Chacun de deux avait douze images qui avaient été tissées en même temps que l'habit, et non brodées ensuite. Parmi elles, il y avait six images [différentes] du Christ, une représentation de [la tombe] et de la résurrection, selon les quatre évangélistes, et l'arrivée des femmes portant le chrisme [à la tombe]. [S'ensuit une longue description des 12 images christiques avec citation des textes saints] C'étaient les images de l'omophorion le plus onéreux, qui valait 750 *dirham*. L'autre omophorion était fait de soie noire et avait sept croix d'or et de perles. Ces croix magnifiques étaient lourdes et brodées sur l'omophorion. Je fais cette pénible énumération pour décrire toutes les images. Je [reçus] aussi un sac doublé de fourrure, qui ressemblait beaucoup à notre *konk'er*¹⁸. Au centre de la poche se trouvait une image du Christ faisant le signe de croix. Aux quatre coins, il y avait les images des quatre évangélistes¹⁹.

Ainsi, malgré la disparition de l'État safavide et les guerres continues, malgré le marasme économique et les recompositions sociales, l'usage du *khal'at* reste prépondérant dans l'Iran des années 1135-1163/1722-1750. Cela s'explique sans doute par son caractère universel, polymorphe et polysémique. Ottomans, Géorgiens, Arméniens, Persans, Afghans, hauts dignitaires et simples soldats, chrétiens, juifs ou musulmans, tous l'utilisent et le comprennent. Se pose alors la question de l'origine de ces robes d'honneur distribuées par milliers chaque année. Comment, dans ce contexte troublé, a-t-on pu produire, stocker et diffuser tant de vêtements fastueux ?

Des œuvres de luxe à l'origine difficile à établir

Car, indéniablement, les *khal'at* constituent des œuvres de luxe. Toutes les descriptions textuelles concourent à cette constatation, en évoquant des textiles de soie tissés d'or et d'argent, enrichis de fourrures et de pierres précieuses. Toutefois, le vocabulaire reste la plupart du temps vague, et les mentions permettant d'identifier un type précis de tissu sont rares. Les auteurs

16. Large bande d'étoffe portée par les patriarches et métropolitains des liturgies orthodoxes.

17. Echmiatzin est le siège du patriarcat arménien.

18. D'après George A. Bournoutian, le *konk'er* est un type de poche suspendue sur la cuisse, porté par le patriarche ou son représentant. Abraham de Crète, édit. Bournoutian 1999, p. 69.

19. Abraham de Crète, édit. Bournoutian 1999, p. 66-69. Quelques jours plus tard, le patriarche reçoit un second *khal'at* moins personnalisé (*Ibidem*, p. 98).

préférent créer une impression d'opulence en multipliant les synonymes, comme en témoigne la description des *khal'at* offerts en 1151/1738 au moment de la cérémonie d'accession à la vice-royauté de Ridâ Qulî Mîrzâ, fils de Nâdir Shâh :

des *khal'at* magnifiques et des vêtements nombreux en étoffes d'or (*jâmiyhâ- yi zarbaft*), en satin (*atlas*), en brocart (*dîba*) et en fourrure de zibeline, d'écureuil et d'hermine, et des manteaux de brocart (*balâpûshhâ- yi bâdalah*) et de beaux tissus légers (*gardîha- yi zibâ*)²⁰.

Notons quand même l'existence de quelques indications plus précises éparpillées dans les sources, en particulier une occurrence chez Mohammad Kâzem Marvî²¹ de « vêtements européens (*libâs-i farangî*) » désignant peut-être des toiles d'indienne, en coton imprimé, à l'instar du « coton indien » évoqué dans la Chronique d'Abraham de Crète²².

Les dons évoqués dans les sources sont presque toujours composites. Pour les plus importants, quatre éléments de vêtement se retrouvent de manière récurrente : un manteau (*bâlâpûsh*) souvent à col de fourrure, une veste, une ceinture et un turban. C'est par exemple ce que reçoivent les *khâns*²³ au moment du couronnement de Nâdir Shâh (le manteau disparaît des dons destinés aux notables de rang inférieur)²⁴. S'ajoutent à ces vêtements des objets annexes : essentiellement des armes et des montures richement harnachées, mais aussi parfois des *qaliân* (pipes à eau) ou des écritoires dorées. Citons à titre d'exemple une liste des dons faits aux dignitaires indiens après la prise de Delhi (1151/1739) :

The Khalaets [*khal'at*] for Nizam al Muluck, Sirbullind Khan, Kummir o' din Khan, and Mahommed Khan Bungush, were :
A rich Atlas Vest

20. Marvî, édit. Riyâhî 1364, vol. 2, p. 624.

21. *Ibidem*, vol. 3, p. 1148.

22. Abraham de Crète, édit. Bournoutian 1999, p. 98.

23. Le titre turc de *khân* désigne des réalités différentes selon les époques. Au XVIII^e siècle, il est donné à de hauts dignitaires occupant des fonctions administratives ou militaires, ainsi qu'aux grands chefs tribaux. Cf. Gene R. Garthwaite (2017), « Khan », *Encyclopedia Iranica*, online edition, <http://www.iranicaonline.org/articles/khan>

24. « Il [Nâdir] offrit des *khal'at* aux *khân* en sa présence. Ils consistaient en manteaux [*k'urdik*] de satin faits de fils d'or, bordés de fourrure, et de vestes [*gabâ*] de fils d'or, de riches ceintures circassiennes, chacune coûtant trois, quatre ou cinq tûman. Ils reçurent aussi un turban [*mandil*] de soie avec lequel ils entourèrent leurs chapeaux [...] On donna à chaque *khân* un manteau, une tunique, une ceinture et un turban, tous avec des fils d'or. Les *mirzâ*, les autres notables et les principaux administrateurs des provinces se virent remettre une tunique, une ceinture et un turban, également avec des fils d'or ».

Abraham de Crète s'étend ensuite sur son propre présent (c'est le second *khal'at* qu'il reçoit à cette occasion) : « Mon *khal'at* consistait en une tunique à fils d'or, un manteau tissé d'or, une lourde ceinture circassienne, un superbe turban de couleur noire, avec une tresse blanche d'un doigt de large, courant tout le long. Les extrémités du turban étaient tissées avec du coton indien et impressionnaient n'importe qui les voyait. Ils tordirent ce turban sur mon capuchon, comme s'il s'agissait d'un filet. Le nœud se trouvait, selon la coutume persane, sur le côté gauche. Il était en forme d'un demi-éventail et ressemblait à une fleur. Ils envoyèrent au *kalântar* une tunique, une ceinture circassienne et un turban. Mais mon *khal'at* était rare et très coûteux ». Abraham de Crète, édit. Bournoutian 1999, p. 96-98.

A hunting Coat, of a rich Stuff, wove with gold
 Four Yards of Tissue
 A rich Mandil or Turban
 A Persian Sabre mounted with Gold
 A Knife with a Sheath of enameled Gold
 The rest of *Khalaet* were different, some had five pieces, some four, three and two,
 and some had only one Piece of Gold, or one Piece of Silver Stuff, according to the
 Rank they bore.²⁵

Ces descriptions trouvent des correspondances dans la série d'une quinzaine de portraits masculins peints sur des pages isolées, dans des albums ou à l'huile sur toile et datables de la période afshârîde²⁶. Ainsi, sur un Portrait d'homme conservé au musée d'art et d'histoire de Genève²⁷, le personnage (dont le visage a été retouché postérieurement à la réalisation), est vêtu d'un manteau de brocart semé de roses à col de fourrure, qui semble correspondre aux *bâlâpûsh* décrits dans les sources. Si la veste inférieure, entièrement rouge, est plus simple, la ceinture à la taille est également en tissu doré, tandis que le châle du couvre-chef est orné de motifs en fils d'or. Il entoure un haut chapeau à quatre pointes caractéristique de la période afshârîde, le *kulah-i nâdirî*, inventé par Nâdir Shâh dans les années 1720²⁸. Ces différents éléments se retrouvent sur le personnage masculin d'un *Portrait de couple* présent dans l'album Gelpke, récemment passé en vente²⁹, bien que le manteau de celui-ci soit sans manches et semé non pas de roses mais de rangées de fleurettes roses et bleues.

Les textiles conservés permettent aussi d'appréhender la réalité matérielle de ces *khal'at*, notamment des manteaux de brocart. Malheureusement, la plupart se sont conservés sous forme de fragments de petites dimensions qui ne portent jamais de date. Certes, les parallèles avec les peintures sont parfois forts. Le fragment T.198-1911 du Victoria and Albert Museum (**fig. 1**) présente ainsi, sur fond de soie verte, les mêmes roses épanouies entourées de deux boutons que celles du portrait de Genève. Comme sur cette image, les fleurs sont disposées en quinconce, et symétriques d'un registre à l'autre. De même, sur l'image du couronnement de Nâdir Shâh illustrant un manuscrit du *Târîkh-i Jahângushâ* de l'ancienne collection Burûmand daté 1171/1757³⁰, un personnage au premier plan est aussi vêtu d'une veste ornée d'un motif d'iris et de soucis exactement semblable à plusieurs fragments conservés de par le monde (**fig. 2**).

25. Fraser 1742, p. 204-205.

26. La dynastie afshârîde, créée par Nâdir Shâh lors de son couronnement en 1148/1736, règne sur l'ensemble de l'Iran jusqu'à environ 1163/1750. Une branche se maintient dans la région orientale (Khurâsân) jusqu'en 1210/1796.

27. Portrait d'homme, Iran, période afshârîde, gouache et or sur papier, 25,4 x 12,2 cm, Genève, musée d'art et d'histoire, 1971-0107-0106 (<http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/detail.php?id=389184>).

28. Axworthy 2009, p. 76.

29. Muhammad Ridâ Hindî, *Portrait de couple*, Iran, 1162/1748-49, gouache et or sur papier, 29 x 17,6 cm, Londres, Christie's, 26 octobre 2017, lot 34.

30. Burûmand 1991, p. 271.



1. Textile au semis de roses, Iran, xvii^e-xviii^e siècles, soie et fils de métal, Londres, Victoria and Albert Museum, T.198-1911 (Victoria and Albert Museum, London).



2. Textile aux iris et aux soucis, Iran, xvii^e-xviii^e siècles, soie et fils de métal, New York, The Metropolitan Museum of Art, 09.05.1110b (Domaine public).

Néanmoins, il serait erroné d'attribuer ces fragments à la période post-safavide sur la seule foi de ces comparaisons. La différence entre les textiles antérieurs et postérieurs à l'année 1135/1722 n'est sensible ni dans les images, ni dans les sources, ni dans les restes matériels : au contraire, on ne peut que souligner une forte continuité des formes et décors des vêtements

de luxe. Les portraits afshârides ne se distinguent ainsi de ceux de la fin du XVII^e siècle que par l'usage du *kulah-i nâdirî*³¹. Cela pose évidemment la question des remplois. Se peut-il qu'une partie au moins des *khal'at* offerts après la chute d'Īsfahân aient en réalité été tissés avant, et sortis des stocks royaux ou régionaux des années après? Pouvait-on aussi réutiliser des butins de guerre pour en faire des *khal'at*? Rien dans les sources ne confirme directement cette hypothèse; cependant, elle est très plausible au moins pour les années d'occupation afghane (1135/1722-1142/1729). Ainsi, les « milliers » d'« habits d'or à fourrure de martre » mentionnés en rapport avec l'arrivée d'un ambassadeur ottoman en 1135/1723³², ne peuvent être tissés spécialement pour l'occasion, alors que le temps est court et que les ateliers souffrent des conséquences du siège³³. D'après l'auteur arménien Petros di Sarkis Gilanentz, des brocarts avaient été extorqués à sa communauté dans le quartier de Nea Julfâ et d'autres avaient été récupérés dans les coffres safavides³⁴. On ne sait s'ils avaient ou non déjà pu être portés.

Si les pratiques de remploi paraissent donc attestées, quoique difficiles à quantifier, elles ne sont sans doute pas suffisantes pour subvenir aux besoins, étant donné le très grand nombre de *khal'at* offerts au cours de la période par les différents pouvoirs. L'existence d'une production post-safavide de textiles de luxe est donc très probable, d'autant qu'une vingtaine de fragments de tissu conservés présentent des personnages coiffés d'un *kulah-i nâdirî*. Ces œuvres suivent trois modèles iconographiques différents: soit une scène de délassement princier dans un jardin (fig. 3); soit un chasseur réfugié dans un figuier qui tente d'abattre le lion attaquant son cheval (fig. 4); soit des cavaliers chasseurs (fig. 5). Techniquement, elles ne présentent pas de réelle différence avec les tissages de la période safavide: une armure-toile complétée par des fils volants, une palette colorée assez large, et un fond lamé d'or, le métal précieux étant disposé en fines languettes et non entouré autour d'un fil de soie. Elles ne sont pas plus novatrices sur le plan stylistique ou iconographique: la chasse ou le banquet sont des thèmes récurrents dans les textiles. L'un des personnages des fragments au délassement dans un jardin, un Géorgien debout, semble d'ailleurs dériver directement d'autres tissus attribués à la fin de la période safavide³⁵. On note toutefois l'usage assez fréquent d'un fil de cerne noir, brun ou bleu nuit, qui pourrait révéler une évolution technique.

Ces fragments ne différaient pas sensiblement de ceux traditionnellement attribués à la période safavide, leur existence permet donc de confirmer la continuité de la production textile luxueuse par-delà la date charnière de 1135/1722. Le lieu et les conditions de cette production restent cependant difficiles à envisager. Les ateliers royaux n'ont pas entièrement disparu des sources avec la chute de la capitale. Ainsi, quand Nâdir Shâh passe

31. Axworthy 2009, p. 76.

32. Gilanentz, Minassian 1959, p. 32.

33. *Ibidem*, p. 39; Floor 1998, p. 183.

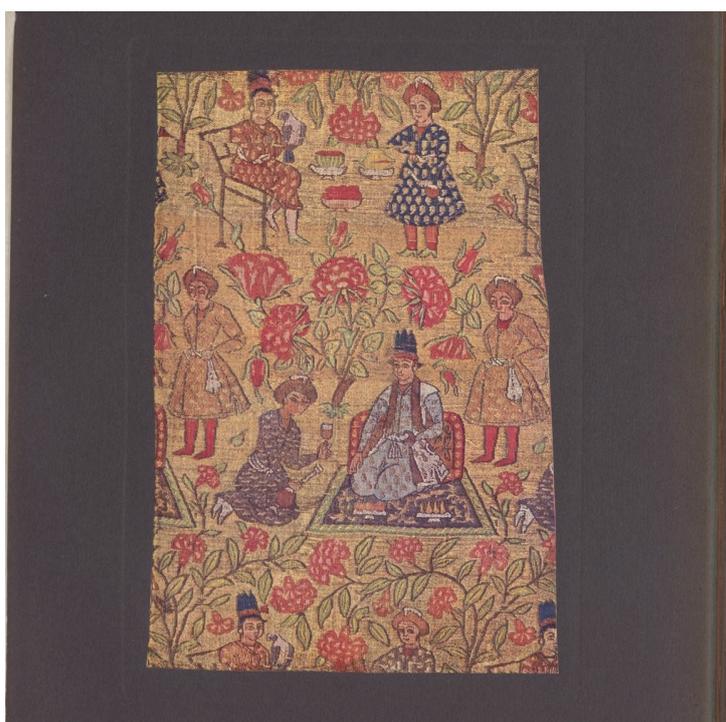
34. Gilanentz, Minassian 1959, p. 12 et 21.

35. *Textile semé de fauconniers*, Iran, XVII^e-XVIII^e siècle, soie et fils métalliques, Cleveland, Cleveland Museum of art, 1949.467; *Châle*, Iran, début du XVIII^e siècle, soie et fils métalliques, Cracovie, Musée national, XIX-4604 (Langer 2013, cat. 53, p. 142).

quelque temps dans la ville de Kalât-i Nâdirî après son retour de campagne, en 1153/1741, l'un de ses historiographes détaille ses possessions en les classant par *buyûtât* :

Et il [Nâdir] considérait la taille de ses trésors : l'équivalent de neuf *kurûr* [demi-millions] d'or en espèces, chaque *kurûr* représentant 500 000 *tûmân*, en plus du *jawâbir khâna* [département des bijoux], du *qaychâji khâna* [département des tailleurs], du *farrâsh khâna* [département du tapis], du *şandûq khâna* [département des meubles] et des autres objets, dont la description occuperait les scribes de l'assemblée des anges pendant des années et des années, et dont le dénombrement par leurs comptables dans les deux langues prendrait des siècles innombrables, dont aucune parole ne peut rendre compte de la multitude.³⁶

Si la plupart de ces départements royaux ont un simple rôle de stockage, ce n'était pas le cas de celui du textile, le *qaychâji khâna*, sous les Safavides. Son fonctionnement est bien connu à la fois grâce aux sources européennes et aux manuels d'administration rédigés au début du XVIII^e siècle. Ainsi, avant 1135/1722, il était divisé en deux parties, l'une consacrée à l'habillement du souverain, l'autre aux *khal'at*³⁷, et employait de nombreux fabricants de divers corps de métiers.



3. Textile au délasserment dans un jardin, Iran, période afsharide (1736-1750), soie, ancienne collection Henry René d'Allemagne, BnF, FOL-O2H-648 (BnF/Gallica).

36. Marvi, édit. Riyâhî 1364, vol. 3, p. 1089.

37. Minorsky 1943, p. 65-66, 94 ; Chardin 1711, vol. 3, p. 25-26.



4. Textile au chasseur dans un arbre, Iran, période afsharide (1736-1750), soie et fils de métal, New York, The Metropolitan Museum of Art, 10.166 (Domaine public).



5. Textile aux cavaliers chasseurs, Iran, période afsharide (1736-1750), soie et fils de métal, Londres, Victoria and Albert Museum, 313-1907 (Victoria and Albert Museum, London).

La relative sédentarisation de la cour safavide à Isfahān permet sans doute l'installation de métiers à tisser³⁸ pérennes. Mais comme tous les départements royaux, le *qaychâji khâna* reste contraint de se déplacer avec le souverain³⁹. Sert-il donc encore de lieu de production sous Nâdir, alors qu'il suit une cour presque toujours en mouvement ? Ce n'est pas impossible : on sait que Nâdir Shâh a fait fabriquer pendant son retour d'Inde une tente et divers objets de luxe, et qu'il existait donc des activités de production dans sa suite⁴⁰. Pourtant, aucune source ne confirme le tissage de *khal'at* dans ce contexte.

On trouve en revanche, toujours chez Marvî, une mention de commande de textiles luxueux à des ateliers provinciaux, afin de préparer le couronnement de Nâdir Shâh en 1148/1736 :

Après avoir envoyé les messagers [convoquer les personnes pour l'assemblée], il émit un autre ordre pour qu'on écrive à nouveau aux régions bien protégées que l'on avait besoin d'une centaine de robes d'honneur royales, apportées rapidement des régions lointaines auprès de Son Excellence. Et il ordonna qu'on préparât dix à douze mille tronçons de bois et fourches. Et en l'espace d'un mois, toute la brocatelle (*bâdalab*), les brocarts (*dîbâ*), les textiles de soie brochés d'or (*kîmkhâ*), les satins (*âtlas*), les [pièces longues de] 4 *zar*⁴¹ et les tissus brodés (*bigras*), ainsi que le même nombre d'objets, furent préparés de tous côtés du pays, pour réduire ainsi les esprits à l'impuissance.⁴²

Il semble donc que, à ce moment précis, les ateliers royaux n'aient pas été en mesure de fournir un nombre suffisant de textiles de très bonne qualité. C'est par ailleurs le *şandûqdâr*, chef du *şandûq khâna* (« département des coffres ») et non du *qaychâji khâna*, qui est alors chargé de la distribution, signe de la diminution des ateliers royaux⁴³.

La fabrication de textiles luxueux en soie est par ailleurs relativement bien documentée pour la période. Une couverture de tombe datée [1]153/1740-41 est ainsi signée du fils d'un artisan de Kâshân (centre), ville dont la tradition textile est bien établie⁴⁴. Les sources nous fournissent également quelques mentions, à l'image de l'Anglais John Elton, cité par son compatriote

38. Une idée de ces métiers à tisser de haute lice, relativement simple, nous est donnée par Raphaël du Mans : « Un autre trafic est de toiles d'or, d'argent faites à Isfahân, *zerbafî*, faites par figures de soie, et comme à haute lice, en quoi l'on travaille ici en Isfahân à merveilles, avec peu d'instruments : 4 piquets emmanchés l'un dans l'autre. Car ici tous les ouvriers travaillent avec peu de frais. ». Richard 1995, vol. 2, p. 145 (orthographe modernisée).

39. Sur cette question de la mobilité des ateliers royaux, rappelons le passage de Chardin : « Ces corps d'ouvriers sont obligés de suivre la Cour ; et pour cela, lorsqu'elle est en voyage, on fournit à chaque atelier tant de chameaux pour leur service. On donne aussi des chevaux aux ouvriers qui en demandent, et à plusieurs, on donne pareillement l'entretien des chevaux, soit en argent, soit en orge, et en paille. Ceux qui aiment mieux demeurer chez eux que de suivre la Cour, en obtiennent aisément la permission, surtout les ouvriers étrangers ; et pour ceux qu'on oblige de la suivre, ils obtiennent congé au bout de six mois, ou d'un an au plus, d'en aller passer autant dans leur maison ». Chardin 1711, vol. III, p. 15 (orthographe modernisée).

40. 'Abd al-Karîm, édit. Gladwin 1788, p. 26-28.

41. Environ 4 m.

42. Marvî, édit. Riyâhî 1364, vol. 2, p. 448.

43. Abraham de Crète, édit. Bournoutian 1999, p. 97.

44. Muhammad Husâin ibn Hâjji Muhammad Kâshanî, Muhammad Mu'min, *couverture de tombe*, [1]153/1740-41, soie, Doha, musée d'art islamique, 2013.158 et Copenhague, David Collection, 30/1971.

Jonas Hanway : « Les provinces nord de la Perse produisent la plus grande quantité et la meilleure qualité de soie grège ; et de là, les provinces du sud, et les manufactures de soie à Mashhad [nord-est], ainsi que celles de Turquie, sont approvisionnées »⁴⁵. Ce voyageur est le seul à évoquer une production dans la capitale du Khurasân, bien que la province ait été au cœur des préoccupations de Nâdir Shâh. Cependant, les sources textuelles concordent davantage pour localiser une production de textiles de soie à Kâshân et Işfahân. D'autres lieux, comme Aqsû, le Gilân, le Mâzandarân, Shirâz, Shûshtar et Yazd ne sont mentionnés qu'une ou deux fois. La ville de Kermân semble quant à elle spécialisée dans la laine, notamment pour produire des châles.

Conclusion

Le *khal'at*, par son caractère ancien, son universalité et sa souplesse de formes et d'usages, constitue à la période moderne un outil indispensable de régulation des relations sociales, au moins dans les sphères supérieures des sociétés eurasiatiques. De ce fait, même des ruptures politiques majeures comme la chute d'Işfahân en 1135/1722 ne remettent pas en cause son usage. Il constitue donc l'un des meilleurs témoins de la persistance, en Iran, d'une production artistique tout au long du XVIII^e siècle, nonobstant les difficultés politiques et économiques. Cette production a même pu être dans certains cas favorisée par la concurrence entre les potentats et l'importante activité militaire, source de butin, de récompenses et de cérémonies de conciliation. Les conditions d'usage et de fabrication – matériaux coûteux, qualité de la façon – soulèvent néanmoins de nombreuses questions sur l'organisation de la production et du stockage, auxquelles notre connaissance actuelle des sources et des restes matériels peine encore à répondre.

Bibliographie

Sources

'ABD AL-KARIM : GLADWIN F. (tr.), *The Memoirs of Khojeh Abdulkurrem a Cashmeriam of Distinction Who Accompanied Nadir Shah on His Return from Hindostan to Persia; from Whence He Travelled to Bagdad, Damascus and Aleppo, and after Visiting Medina and Mecca*, Calcutta, 1788.

ABRAHAM D'EREVAN : BOURNOUTIAN G. A. (éd., tr.), *History of the Wars (1721-1738)*, Costa Mesa : California, 1999.

ABRAHAM DE CRÈTE, BOURNOUTIAN G. A. (éd., tr.), *The Chronicle of Abraham of Crete*, Costa Mesa, California, 1999.

45. Hanway 1753, vol. 1, p. 35.

- ASTARĀBĀDĪ M. M. : JONES M. (tr.), *Histoire de Nader Chah connu sous le nom de Thahmas Kuli Khan, empereur de Perse*, Londres, 1770.
- BURŪMAND A. (éd.) (1991), *Tārīkh- i Jahāngushā- yi Nādirī*, Téhéran.
- CHARDIN J.-B. (1711): *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, Paris.
- GILANENTZ P., MINASSIAN C. O., LOCKHART L. (éd.) (1959) : *The Chronicle of Petros di Sarkis Gilanentz concerning the Afghan Invasion of Persia in 1722, the Siege of Isfahan and the Repercussions in Northern Persia, Russia and Turkey*, Lisbonne.
- HANWAY J. (1753) : *An Historical Account of the British Trade Over the Caspian Sea With a Journal of Travels from London Through Russia Into Persia ; and Back Again Through Russia, Germany and Holland To which are Added the Revolutions of Persia During the Present Century, with the Particular History of the Great Usurper Nadir Kouli*, Londres.
- KAEMPFER E. (1712) : *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum fasciculi v*, Allemagne
- KRUSIŃSKI T. (1728) : *Histoire de la dernière révolution de Perse*, 2 vols, La Haye.
- MARVĪ M. K. : RIYĀHĪ M. A. (éd.) : *Ālām ārā- yi nādirī*, 1364.
- MINORSKY V. (éd., tr.) (1943) : *Tadbkirat al- Mulūk. A manual of Safavid Administration*, Cambridge.
- RICHARD F. (éd. tr.) (1995) : *Raphaël du Mans, missionnaire en Perse au XVII^e siècle*, Paris.

Études

- AXWORTHY M. (2009) : *The Sword of Persia. Nader Shah, From Tribal Warrior to Conquering Tyrant*, Londres/New York.
- CANBY S. R. (2009) : *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, Londres.
- FLOOR W. (1998) : *The Afghan Occupation of Safavid Persia*, Paris.
- (1999) : *The Persian Textile Industry in Historical Perspective*, Paris.
- FORAN J. (1993) : *Fragile Resistance. Social Transformation in Iran From 1500 To The Revolution*, Boulder.
- GORDON S. (éd.) (2001) : *Robes and Honor. The Medieval World of Investiture*, Londres.
- LANGER E. (éd.) (2013) : *The Fascination of Persia. The Persian-European Dialogue in Seventeenth- Century Art and Contemporary Art of Tebran*, Zurich.
- LOCKHART L. (1938) : *Nadir Shah*, Londres.
- (1958) : *The Fall of the Safavi Dynasty and the Afghan Occupation of Persia*, Cambridge.
- VAN PUYVELDE A. (2009) : « An 18th century Iranian coat (IS.Tx.2928) in the Royal Museums of Art and History: a case study for research on Persian dress from the Safawid to the Zand periods », dans *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, 80, p. 83-118.

EMBELLIR LE CORPS. ESTHÉTIQUE ET COSMÉTIQUE DANS L'OCCIDENT ISLAMIQUE MÉDIÉVAL

MARIANNE BRISVILLE*

La beauté est une notion éminemment socio culturelle qui donne lieu à des normes discursives et à des savoir faire matériels. Évoquer l'embellissement du corps dans le monde arabo-musulman véhicule des images associées à des substances emblématiques comme le henné et le khôl¹. Les soins de beauté constituent dès lors un objet d'étude privilégié pour interroger les liens entre les représentations et les pratiques. Dans l'Islam médiéval, les conceptions médicales envisageaient deux manières de modifier ou transformer l'apparence corporelle : de manière interne grâce à la diététique, et de manière externe grâce à la chirurgie et, de façon moins invasive, à l'hygiène et à la cosmétique sur laquelle est centrée cette étude. Aux termes de *tahsîn* (embellissement), *iṣlâḥ* (arrangement) ou encore *'ilm al-jamâl* (science de la beauté), la littérature médicale a conféré une importance particulière au vocable *zîna*, que l'on peut traduire par « cosmétique » ou « esthétique »². À l'instar d'autres sciences, elle découle partiellement des conceptions gréco-hellénistiques développées dans l'Empire islamique (*Dâr al-Islâm*). La filiation s'illustre notamment dans le traité du médecin grec Criton (I^{er}-II^e siècle),

1. Bolens 1987 ; Aubaile-Sallenave 1982 ; Menjot 1987 ; Balard 1987 ; Aubaile Sallenave 1987 ; Bolens 1990 ; Rosenberger 2001 ; Flandrin 1987.

2. Kuhne Brabant 1999.

* Docteure en histoire médiévale, membre associée de l'UMR 5648 CIHAM (Lyon). Sujet de la recherche : *L'alimentation carnée dans l'Occident islamique médiéval : productions, consommations et représentations*, sous la direction de D. Valérian (Université de Lyon), UMR 5648, Histoire, Archéologie, Littératures des mondes chrétiens et musulmans médiévaux (CIHAM). Actuellement professeure agrégée au Lycée Boisjoly Potier (Le Tampon, La Réunion). Note de l'auteure : thèse en cours de publication aux éditions du CIHAM. Article issu d'une communication présentée le 21 mai 2019, mise en texte en mars 2021.

intitulé *Cosmetica* (κοσμητικά) traduit en arabe sous le titre de *Kitâb al-zîna*³. L'embellissement du corps permet ainsi d'interroger les transferts culturels opérés dans l'Islam médiéval, à travers la transmission des savoirs et des savoir-faire à l'échelle de la Méditerranée. Ce thème s'inscrit dans une réflexion plus vaste qui questionne les répercussions consécutives à l'expansion islamique. À partir du VII^e-VIII^e siècle, l'intégration dans l'Empire du Maghreb et de la péninsule Ibérique (al-Andalus) a amorcé un ensemble de transformations dans les populations, dynamisé par la circulation des hommes, des biens et des savoirs⁴. Notre étude, loin d'être exhaustive, vise à appréhender l'émergence de la cosmétique dans l'Occident islamique et à considérer ses finalités théoriques et ses modalités à partir des sources textuelles. L'enjeu est de percevoir comment la diffusion de normes esthétiques a pu contribuer à inscrire la Méditerranée occidentale dans des dynamiques opérant dans le *Dâr al-Islâm*. Il s'agira d'abord de situer l'émergence des soins de beauté dans les discours et les pratiques, puis de percevoir les finalités et les usages cosmétiques rapportées par les traités médicaux⁵ avant d'interroger leurs diffusions vers d'autres domaines et genres littéraires.

La cosmétique dans l'Occident islamique : à l'origine était Ziriyâb ?

Dans l'Occident islamique médiéval, et plus particulièrement en al Andalus, toute réflexion sur l'apparence corporelle et son embellissement conduit à évoquer un célèbre personnage : Abû l-Ḥasan 'Alî ibn Nafî' connu sous le nom de Ziriyâb (m. vers 243/857-858). L'historiographie – médiévale et contemporaine – attribue une place singulière à ce courtisan noir d'origine irakienne et servile qui a immigré à la cour cordouane de 'Abd al-Raḥmân II (r. 206/822-238/852). Pour É. Lévi-Provençal, il est une « figure incontestée d'arbitre des élégances et de promoteur de toutes les modes nouvelles [...]. Aucune influence de la délicate et élégante civilisation abbasside ne pouvait être plus directe, ni plus profonde. Sous l'arbitrage incontesté de Ziriyâb, la cour et la ville transformèrent leur costume, leur ameublement, leur cuisine »⁶. Cette image de parangon de la mode repose essentiellement sur le *Muqtabis* d'Ibn Ḥayyân (m. 469/1076) qui fournit la biographie la plus complète de Ziriyâb. Le chroniqueur le présente comme « une merveille des époques qui l'engendrèrent et qui lésinèrent d'en faire un autre semblable en termes de savoir, de culture, d'élégance, de compréhension, de connaissance de la majeure partie des

3. L'ouvrage de Criton, médecin à la cour de Trajan (r. 98-117), est actuellement perdu, mais des passages ont été recueillis par Galien dans son *Traité sur les médicaments composés*, connu en arabe sous le titre de *Mayâmîr* ou *Kitâb fî tarkîb al-adwiya bi-ḥasab al-mawâdi'*. Ils sont également cités par différents auteurs arabes antérieurs à la seconde moitié du XI^e siècle, dont al-Râzî dans son *Kitâb al-hâwî* (*Livre qui contient tout*), sans doute par l'intermédiaire de Galien : Kuhne Brabant 1974, p. 435, n. 2.

4. Voir Valérien 2011.

5. Dans la littérature pharmacologique, seul a été utilisé l'encyclopédique *Kitâb al-ġâmi' li-mufradât al-adwiya wa l-aghâlîya* (*Livre de l'ensemble des simples des médicaments et des aliments*) d'Ibn al-Baytâr (m. 646/1248). Dans la mesure où il mentionne presque l'intégralité des produits mentionnés dans l'article, nous n'y ferons référence que pour les simples les moins courants.

6. Lévi-Provençal 1999, p. 270, 272.

sciences⁷». Le poncif du « Pétrone arabe » selon la formule de É. Lévi-Provençal, découle plus précisément d'une série d'innovations que lui attribue l'historiographie dans les domaines de la musique, de la cuisine, des manières de table, des vêtements et des parfums⁸. Il aurait ainsi diffusé « l'usage du litharge (*martak*) obtenu du *murdâsanj*⁹, pour éliminer l'odeur fétide des aisselles, [...] qui était, de plus, bon marché chez eux [en al Andalus] ; c'est pourquoi ils commencèrent à l'utiliser dans leur embellissement (*tatyîb*) pour ses finalités et abandonnèrent les produits qu'ils utilisaient jusqu'alors¹⁰», à savoir des poudres de rose (*dharûr al-ward*) et des fleurs odorantes (*zahr al-rayhân*). Le soin du corps met en exergue l'influence de la cour bagdadienne des Abbassides sur celle des Omeyyades de Cordoue et, dès lors, le processus débattu d'« orientaliation » de l'Occident islamique¹¹. Les sources suggèrent ainsi la diffusion de nouvelles pratiques esthétiques suite à l'arrivée d'hommes, mais aussi d'ouvrages en provenance de l'Orient.

Selon Ibn Juljul (m. v. 384/994), sous le règne de 'Abd al-Rahmân III al-Nâsir (r. 300/912-350/961) « arrivèrent d'Orient des livres de médecine et de toutes les sciences qui éveillèrent l'intérêt des gens, et apparurent, dès le début de son règne, des médecins célèbres »¹². C'est en effet le domaine médical qui documente l'essor des soins de beauté et l'attention particulière portée à certaines parties du corps. Dès le IX^e siècle en Orient, Masîh ibn Ḥakam de Damas (v. 225/840) soulignait le rôle primordial des cheveux dans les critères de beauté (*jamâl*) en considérant qu'« une femme sans cheveux est comme une maison sans toit »¹³. Un traité anonyme dédié au système pileux (*Kalâm al-sha'r*), copié par Abû l-Faraj al-'Irâqî (m. 435/1043-1044) indique que des zones telles que les cheveux (*sha'r al-ra's*) sont rasées « par esthétique et par nécessité » (*li-l-zîna wa-l-manfa'a*), tandis que d'autres le sont uniquement pour l'esthétique, par exemple la barbe¹⁴. L'apparence corporelle compte ainsi parmi les domaines ayant bénéficié d'un approfondissement des savoirs jusqu'à donner lieu à une spécialité médicale, comme le montre le *Kitâb al-taṣrîf d'al-Zahrâwî* (m. v. 404/1013) de Cordoue. Cette vaste encyclopédie médicale constitue l'un des plus anciens textes conservés de l'Occident islamique à consacrer

7. Ibn Ḥayyân 2003, p. 318 ; Ibn Ḥayyân 2001, p. 203.

8. Sur le rôle attribué à Ziryâb dans le domaine de la musique et de l'alimentation, voir les thèses de A. Bill, *La construction d'un objet historique : définition, conceptions et pratiques des instruments de musique en al-Andalus* (III^e/IX^e-VI^e/XI^e siècle) soutenue sous la direction de C. Picard à l'Université de Paris Panthéon Sorbonne en novembre 2017, et de M. Brisville, *L'alimentation carnée dans l'Occident islamique médiéval. Productions, consommations et représentations* soutenue sous la direction de D. Valérian à l'Université Lumière-Lyon 2 en décembre 2018.

9. Ibn al Baytâr donne le *murdâsanj* comme synonyme de *martak*, vocable qui a donné *almârtağa* en castillan et *almârteğa* en portugais. Ibn Ḥayyân, trad. p. 203 n. 414 ; Ibn al-Baytâr 1883, vol. 3, p. 311-312, §2114. La litharge est l'oxyde naturel de plomb dont la formule chimique est PbCO₃ Pb(OH)₂ d'après Pitchon 2018, p. 184-185.

10. Ibn Ḥayyân 2003, p. 320 ; Ibn Ḥayyân 2001, p. 203-204.

11. Voir Valérian 2011

12. Ibn Juljul 1985, p. 97-98 ; Vernet 1968, p. 455-456.

13. Masîh ibn Ḥakam 2001, p. 422-423. L'ouvrage comporte des remèdes pour le visage et les cheveux, et notamment des teintures (*hiḍâb*) pour les noircir ou les blanchir : *Ibidem*, p. 132 135, 246 249, 248 285, 422 427.

14. La copie est conservée au monastère de l'Escorial (Madrid, Espagne) : Cabo González 2015, éd. p. 36, tr. p. 39.

une partie à la cosmétologie¹⁵. Divisé en deux parties, le traité (*maqāla*) indique d'abord des parfums (*ḡīb*, pl. *ḡuyūb*) à usage thérapeutique destinés aux malades, puis les remèdes employés par les hommes et les femmes à des fins esthétiques (*adwiyat al-zīna*). Les soins concernent plus précisément le système pileux (cheveux, cils et sourcils)¹⁶, le visage, la bouche et la voix, puis les mains, les aisselles¹⁷, la poitrine et enfin les parties intimes féminines. Outre son ancienneté, le texte présente l'intérêt majeur de montrer que l'Occident islamique s'inscrivait pleinement dans les dynamiques médicales et scientifiques de l'Islam médiéval. Il souligne également le rôle de la filiation livresque, car al Zahrāwī s'appuie sur des auteurs gréco-hellénistiques – Dioscoride (I^{er} siècle) et Paul d'Égine de l'École d'Alexandrie (VII^e siècle.) –, des savants arabo-musulmans d'Orient– Ibn Māsawayh (m. 243/857) et al-Rāzī (m. v. 313/925) – et aussi du Maghreb, plus précisément de Kairouan, en Ifrīqiya – Ishāq ibn 'Imrān (X^e siècle) et Ibn al-Jazzār (m. 369/979)¹⁸. La référence à ces derniers témoigne d'une diffusion précoce des savoirs dans le *Dār al-Islām*, mais aussi de leur assimilation et de leur approfondissement tels qu'ils donnent lieu à une spécialité médicale dont il convient de cerner les finalités.

Les finalités de la médecine esthétique

La *zīna* comme discipline médicale apparaît étroitement liée à l'action d'embellir le corps et, en particulier, les parties qui modèlent l'apparence d'une personne (cheveux, mains, visage et peau). Elle associe donc des préoccupations qui aujourd'hui relèveraient de spécialités différentes, telles que la dermatologie, l'odontologie, l'ophtalmologie, voire la gynécologie¹⁹. Dans l'Islam médiéval, les conceptions médicales se fondaient sur la théorie humorale établie par Hippocrate (V^e siècle avant notre ère), développée par Galien (II^e siècle) puis adoptée et approfondie par les savants arabo musulmans. Sur le plan théorique, la santé était pensée comme un équilibre interne à l'individu, qui dépendait de trois ensembles d'éléments : les « choses naturelles » (*umūr ṭabī'īya*) relevant de l'anatomie et de la physiologie et déterminant sa complexion ou tempérament (*mizāj*) ; les « choses non naturelles » (*ghayr ṭabī'īya*) ou « choses nécessaires » (*umūr ḍarūrīya*) désignant les activités de l'être humain – telles que l'alimentation, l'exercice physique ou le sommeil – ; et enfin les « choses antinaturelles » (*umūr khārijat al-ṭabī'īya*) à savoir les maladies et leurs remèdes qui constituaient le cœur de la pathologie et de la thérapeutique²⁰. Dans cette division tripartite, la

15. Il s'agit du 17^e traité (*maqāla*) des 30 que rassemble l'ouvrage. Selon les manuscrits, le titre mentionne les termes *zīna* ou *ḡīb* ou les deux, complétés par les « confections (*ṣinā'āt*) de *ghawālī* et autres semblables » : Llaverro Ruiz 2012 ; Arvide Cambra 2001. N'a pu être consulté Arvide Cambra 2010.

16. Arvide Cambra 2017.

17. Arvide Cambra 2001.

18. *Ibidem*, p. 77.

19. Kuhne Brabant 1999.

20. Ibn Khalṣūn 1996, p. 15-16.

zīna semble pouvoir s’inscrire dans chacun des trois domaines, selon les ouvrages et les auteurs²¹. C’est ainsi que le *Kitāb al-‘amal man ṭabba li-man ḥabba* (*Art de celui qui emploie son talent médical en faveur de la personne qu’il aime*) d’Ibn al Khaṭīb (m. 776/1374) évoque des « maladies esthétiques » (*amrād al-zīna*)²². Al Zahrāwī considère quant à lui la dimension prophylactique destinée à des personnes saines, distincte de la thérapeutique dédiée aux malades. Les soins de beauté jouaient également un rôle la conservation de la santé (*hiḏḏ al-ṣiḥḥa*) et trouvaient dès lors une place dans les régimes de vie (*tadbīr*) et les traités d’hygiène, tels que le *Kitāb al aghdhiya* (*Traité des aliments*) d’Abū Marwān Ibn Zuhr (m. 557/1162)²³.

Ce médecin sévillan est l’un des rares à donner une définition de la cosmétique dans le *Kitāb al-iqtisād fi islāḥ al-anfus wa l-ajsād* (*Livre du juste moyen à propos du règlement des âmes et des corps*). Daté de 515/1121-2, l’ouvrage est dédié au prince almoravide Ibrāhīm b. Yūsuf. Tashfin, alors gouverneur de Séville, qui aurait incité le médecin à « rédiger un compendium comprenant les deux voies (*ṭarīqayn*) et s’occupant des deux fractions (*ṭarāfiyn*) : la médecine (*tibb*) et la cosmétique (*zīna*) »²⁴. Pour Ibn Zuhr, la médecine esthétique vise à conserver la forme idéale des organes de manière à leur permettre d’accomplir leur fonction²⁵. Par exemple, elle permet d’éviter la chute des cils et des sourcils et, puisqu’ils protègent les yeux de corps étrangers, à préserver la fonction naturelle de la vue dans sa condition la plus parfaite. La cosmétique est également pensée comme un moyen de se conformer à la volonté de Dieu, d’une part en servant son idéal de beauté et, d’autre part, en augmentant l’attraction entre les hommes et les femmes, ce qui favorise la procréation, le peuplement de la Terre et l’accomplissement de la volonté divine²⁶. Ces propos révèlent combien la notion médiévale de *zīna* était bien plus complexe que l’actuelle définition de la cosmétique dans la mesure où elle distinguait, en mobilisant les cinq sens, la perfection de l’imperfection ou de la malformation, la beauté de la laideur, ce qui plaisait de ce qui déplaisait. Par exemple, le soin des dents s’inscrit dans un cadre à la fois visuel, olfactif et auditif, puisque leurs atteintes – telles que le tartre, la plaque, les caries ou les dents tordues – enlaidissent, provoquent

21. Il conviendrait d’approfondir l’analyse des traités de pharmacologie, tels que les *agrābādīnāt* (Dagorn 1974) et les *mujarrabāt*. Pour exemple, le *Kitāb al-Muḡarrabāt* (*Livre des expériences médicales*) d’Abū l-‘Alā’ Zuhr (m. 525/1130), père d’Ibn Zuhr, donne des préparations de teinture (*ṣibāgh*) pour les cheveux, de masque pour le visage, des prescriptions pour les gencives ou contre la mauvaise odeur de la bouche et des soins pour la peau : Abū l-‘Alā’ Zuhr 1994, éd. p. 22-25, 37-39, 98, 113, tr. p. 102-105, 115-116, 169, 182.

22. Sont évoquées des infections de la tête (cheveux, cils, barbe, cuir chevelu, nez, bouche et visage), la peau et les organes sexuels externes. Dans le *Qānūn* d’Ibn Sīnā (m. 428/1037) – Avicenne –, ces « maladies esthétiques » concernent les cheveux, les ongles et la peau : Ibn al-Khaṭīb 1982, chap. II, 8, p. 227-250 et Vázquez de Benito 1982 (non consultés) cités par Kuhne Brabant 1999 ; Jacquart Micheau 1996, p. 81-85.

23. Selon E. García Sánchez, l’ouvrage recueille des fragments de plusieurs ouvrages d’Ibn Zuhr – dont un traité de diététique (*kitāb al-aghḏhiya*) et un traité d’hygiène (*kitāb al-ṣiḥḥa*) – qui ont été réunis en un seul livre après la mort de l’auteur : Ibn Zuhr 1992, tr. p. 14, 32-33.

24. Kuhne Brabant 1974, p. 433. Selon R. Kuhne Brabant, le *Kitāb al-iqtisād* serait le *Kitāb al-zīna* qu’Ibn Zuhr mentionne dans le prologue de son *Kitāb al-taysīr fi l-mudāwāt wa l-tadbīr* (*Livre de la simplification de la thérapeutique et de la diète*), en indiquant l’avoir rédigé alors qu’il était « encore jeune » : Ibn Zuhr 2010, p. 83, p. 387-389. Le *Kitāb al-iqtisād*, encore inédit à ce jour, a fait l’objet de la thèse de doctorat de cette historienne, soutenue en 1970 à l’Universidad Complutense de Madrid et publiée partiellement dans *El Kitāb al-iqtisād de Avenzoar según el MS. n° 834 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Madrid, 1971).

25. Kuhne Brabant 1996, p. 290 ; *Idem* 1999, p. 197.

26. *Idem* 1974, p. 436.

une mauvaise haleine et entraînent une mauvaise prononciation des mots (comme une confusion entre *sîn* et *shîn*)²⁷. La pluralité des infections et la diversité des parties du corps atteintes justifient dès lors la multiplicité des formes de soins cosmétiques.

Beauté et santé : une multiplicité de soin

La médecine esthétique a recours à des préparations très diversifiées de différentes textures, rassemblant des onguents (*zafara*, *lutúkha*, *marham*, *shahm*), des poudres (*‘abîr*, *dhurîra*), des huiles (*duhn*), ou encore des fumigations qui, pour Ibn Zuhr, offrent l'« avantage particulier que nombreux de ces produits ne tâchent pas les vêtements »²⁸. Dans son *Kitâb al-aghdiya*, il expose la manière de conserver les dents blanches en donnant une formule issue de son expérience de praticien, le soin des ongles grâce à l'utilisation de beurre (*zud*) et de henné (*hinnâ*), ou encore celui des cheveux avec notamment de l'indigo, du henné et de l'huile douce d'olive (*duhn al-zaytûn al-‘adhb*)²⁹. Pour parfumer l'haleine, le médecin sévillan fournit plusieurs recommandations, à commencer par celle d'éviter l'ail et les oignons. Il convient également de se rincer la bouche avec un mélange de coriandre et de vinaigre, d'employer assidûment des pâtes dentifrices (*sunûn*) et de prendre des pastilles (*habb*, pl. *hubûb*) à base d'épices et d'agrumes³⁰. Transparaît ainsi une gradation dans les modalités pratiques, allant d'un conseil presque empirique – que tout un chacun pourrait déduire par lui-même – jusqu'à la confection plus technique, incluant un dosage et un certain nombre d'ingrédients. On peut de plus souligner que ces produits sont, pour la plupart, d'un usage relativement courant, puisqu'on les trouve notamment dans les livres de cuisine ainsi que dans les manuels de *hisba* qui réglementent les ventes sur les marchés urbains. Une partie de ces substances devait donc être relativement diffusée, voire accessible pour les communautés urbaines.

La relation entre les soins de beauté et la conservation de la santé explique l'inclusion de prescriptions esthétiques dans les régimes de vie. En accord avec les théories humorales, elles pouvaient varier en fonction des caractéristiques de l'individu (âge, sexe, complexion) et aussi des saisons. Dans le *Kitâb al-aghdiya wa-ḥifẓ al-ṣiḥḥa* (*Livre des aliments et de la conservation de la santé*) d'Ibn Khalṣûn (m. v. 665/1266-1267), la partie dédiée à l'hygiène des parties du corps énonce des procédés généraux pour blanchir et polir les dents, fortifier et embellir (*ḥassana*) les

27. *Ibidem*, p. 435-436.

28. Kuhne Brabant 1974, p. 436.

29. Sont également évoqués le soin de la peau affectée de vitiligo (*babaq*) et la manière de garder un corps élancé : Ibn Zuhr 1992, éd. p. 124-128, tr. p. 138-140. Sur le henné : Ibn al Bayṭār 1877, vol. 1, p. 469-472, §719.

30. La préparation est un mélange de clou de girofle (*qaranful*), noix muscade (*ḡawz*), de mastic (*muṣṭakâ*), d'écorce d'oranger (*‘urûq al nâranj*) et de coriandre (*kuzbara*), à part égale. Le tout est broyé, tamisé, mélangé, puis pétri dans du sirop d'écorce de cédrat (*ṣarâb qasbr al-utruj*) et cuit jusqu'à épaississement avant d'en façonner des pastilles de la taille d'un pois chiche : Ibn Zuhr 1992, éd. p. 127-128, tr. p. 140.

ongles et le teint et éclaircir la peau en l'affinant et en lui donnant de l'éclat³¹. De plus, il formule à nouveau des recommandations dans la quatrième partie dédiée au régime à adopter pendant les saisons de l'année (*tadbîr fuṣūl al-sana*). Si la saisonnalité était déjà présente dans l'ouvrage d'Ibn Zuhr à propos des parfums (*tîb*) et des vêtements (*libâs*)³², Ibn Khaṣṣûn développe davantage ses prescriptions, puisqu'il indique, pour chaque saison, ce qu'il convient de porter, de contempler et de sentir et qu'il donne de brèves recettes (*ṣifa*) de savon (*ghasûl*), de poudre à priser (*ṣumûm*) et d'inhalation (*sa'ût*)³³. La dimension saisonnière et individuelle se complexifie encore dans le *Kitâb al-wuṣûl li-hifẓ al-ṣihha fî l-fuṣûl* (*Livre du soin de la santé durant les saisons*) d'Ibn al-Khaṭîb (m. 776/1374). À la suite d'une première partie sur la théorie (*ta'rîf*), une seconde dédiée à la pratique (*taṣrîf*) décline, saison par saison et complexion par complexion, des recommandations ayant trait aux parfums (*tîb*) et aux senteurs (*mashmûm*), aux tissus et aux bijoux à porter, aux couleurs et aux objets à contempler. À titre d'exemple, pour les personnes de complexion équilibrée (*mizâj mu'tadîl*), en automne, sont recommandés le narcisse (*narjis*) et la fleur de jasmin (*zahr al-yâsamîn*), l'eau de rose et de fleur de myrte (*mâ' al-zahr al-ward wa-zahr al-âs*), le port de bagues d'hyacinthe (*yâqût*) et de cornaline (*'aqîq*) et la contemplation (*manâzîr*) des couleurs rouges, de l'or (*dhabab*) et de beaux visages (*wujûh ḥasân*)³⁴. La complexité du propos reflète sans doute une volonté d'érudition de la part d'Ibn al-Khaṭîb qui évoluait dans le milieu palatial. Néanmoins, les prescriptions cosmétiques des médecins semblent s'être diffusées au sein de la population – ou du moins au sein des élites urbaines – comme tendent à l'indiquer d'autres sources textuelles parmi lesquelles les traités culinaires.

Diffusion et mise en application des principes médicaux

La diffusion des discours médicaux devait probablement dépasser le cercle restreint des professionnels dans la mesure où le livre de cuisine d'Ibn Razîn al-Tujîbî (m. 692/1293), intitulé *Fudhâlat al-khiwân fî ṭayyibât al-ṭâm wa-l-alwân* (*Les reliefs de tables, à propos des délices de la nourriture et des plats*) dédie sa dernière section aux savons (*ghâsûlât*)³⁵. Les huit recettes rassemblées concernent toutes des poudres de savon (*ushnân*) et soulignent comment une même préparation pouvait avoir une pluralité de finalités. La première recette est ainsi destinée à « se nettoyer les mains et parfumer l'haleine, réparer la bouche et les gencives et annuler les odeurs des nourritures

31. Hormis la mention d'Hippocrate pour les soins de la langue, Ibn Khaṣṣûn se réfère à Galien et à son *Nasâ'ih al-burhân* (intitulé *De demonstracione* en latin) pour la composition d'un savon (*ṣâbûn*) approprié au cuir chevelu (*jildat al-ra's*) et d'un produit à inhaler (*sa'ût* – traduit par « sternutatoire » – par S. Gigandet) recommandé en été : Ibn Khaṣṣûn 1996, éd. p. 28, 35, 72-73, trad. p. 52, 59, 97-98.

32. Ibn Zuhr 1992, éd. p. 121-122, tr. p. 136.

33. Ibn Khaṣṣûn 1996, éd. p. 68, 71-72, 74, 76, tr. p. 94-95, 97-98, 99-101.

34. Ibn al-Khaṭîb 1984, éd. p. 98, tr. p. 201 ; Ibn al-Bayṭâr 1877-1883, vol. 2, p. 457-458, §1565-1566 (*'aqîq*) ; vol. 3, p. 417-419, §2299 (*yâqût* traduit par « corindon »), p. 427-428, §2313 (la notice sur le jaspé [*yashf*] évoque l'hyacinthe (*yâqût*) d'Abysinie).

35. Ibn Razîn 2012, p. 277-279 ; Ibn Razîn 2007, p. 308-310. Voir également Ibn Razîn 2023

grasses »³⁶. Une autre caractéristique de ces recettes concerne la variété des ingrédients requis, car la cinquième préparation destinée à enlever les grains de beauté (*kalaf*) et les taches de rousseur (*namash*) emploie des denrées relevant davantage de la pharmacopée, comme la marjolaine (*marzanjūsh*), le santal (*ṣandal*) et le costus (*qust*)³⁷, et d'autres denrées alimentaires beaucoup plus courantes telles que des farines d'orge, de lentille, de fève et de pois chiches. Bien que peu nombreuses, ces confectons révèlent une gradation d'ordre matériel et socio économique, qui transparait nettement à travers les trois dernières recettes servant à se laver les mains. La première, utilisée aussi pour l'haleine, la barbe et les dents, est composée de produits relativement rares et onéreux – la cannelle de Chine (*dār ṣīnī*), le camphre (*kāfūr*) ou le santal –, l'auteur indiquant son usage par « les rois et les grands » (*al-mulūk wa-l-‘azmā'*) après le repas. Une deuxième recette ne comporte que trois ingrédients qui sont la fève, le clou de girofle et le borax (*naṭrūn*)³⁸ tandis que la dernière, très simple, n'emploie que des pois chiches et se trouve utilisée par « les gens » (*al-nās*)³⁹. Bien que distincte du reste de l'ouvrage, cette section trouve une certaine cohérence puisqu'elle s'intègre dans le cadre du repas considéré au sens large⁴⁰. La tonalité pharmacologique conforte l'idée que l'auteur avait des connaissances ou accès à des traités médicaux, et en particulier ceux d'Ibn Zuhr, comme le suggèrent d'autres passages du réceptaire⁴¹. La cosmétique témoigne ainsi des relations, bien connues dans l'historiographie, qui existaient entre la médecine et la cuisine et aussi d'une autre connexion, moins étudiée dans l'Occident islamique, qui liait les milieux médical et commercial.

Le domaine de l'esthétique occupe une place non négligeable dans le *Kitāb fi ādāb al-ḥisba* (*Livre de la bonne gouvernance du marché*) d'al Saqaṭī, daté du début du XIII^e siècle par P. Chalmeta. Ce genre d'ouvrage porte sur la réglementation des mœurs et des pratiques (ou *ḥisba*) et particulièrement sur celle du marché (*sūq*) placée sous la surveillance d'un responsable dénommé *muḥtasib*⁴². Al-Saqaṭī, juriste de Malaga mal identifié, a vraisemblablement occupé ces fonctions en raison du caractère technique et pratique de son traité destiné à déceler les fraudes commises par des artisans et des commerçants⁴³. La cosmétique apparaît surtout à deux

36. Ibn Razīn 2012, p. 277 ; Ibn Razīn 2007, p. 308.

37. Ibn al-Bayṭār 1877-1883, vol. 2, p. 383-384, §1418 (*ṣandal*), vol. 3, p. 85-86, §1785 (*qust*), p. 298-299, §2100 (*marzanjūsh*).

38. Dans l'édition de la *Fudhāla*, le terme « *naṭrūdan* » doit peut être corrigé par « *naṭrūn* » ou nitre, qu'Ibn al-Bayṭār donne comme synonyme de *būraq/bawraq*, que L. Leclerc traduit par nitre, et Kazimirski (vol. 1, p. 119) par nitre et borax, M. Marín ayant opté pour « *bórax* » dans sa traduction en castillan : Ibn Razīn 2012, p. 277-279 ; Ibn Razīn 2007, p. 309-310 ; Ibn al-Bayṭār 1877-1883, vol. 1, p. 288-290, §381, vol. 3, p. 372, §2226.

39. Ibn Razīn 2012, p. 279 ; Ibn Razīn 2007, p. 310.

40. Dans l'Orient islamique, le *Kitāb al-ṭabīkh* (*Livre de cuisine*) d'Ibn Sayyār al-Warrāq (x^e siècle) comporte des recettes d'hygiène : Ibn Sayyār 1987, p. 324-331 ; Ibn Sayyār 2007, p. 491-502.

41. La dimension plus pharmaceutique qu'alimentaire transparait dans la précision des quantités requises, exprimées en *dirham* ou en *mitqal*, et par l'usage d'un « mortier à parfums (*ṣalāya*) », distinct du mortier de cuisine (*mibrās*). Ibn Razīn s'est vraisemblablement appuyé sur le *Kitāb al-aghḍhiya* d'Ibn Zuhr pour les considérations sur les récipients d'or et d'argent, reprises aussi par Ibn al-Khaṭīb : Ibn Zuhr 1992, éd. p. 136, tr. p. 147 ; Ibn Razīn 2012, p. 31 ; Ibn Razīn 2007, p. 73 ; Ibn al-Khaṭīb 1984, éd. p. 61, tr. p. 137.

42. Chalmeta 1970.

43. Al-Saqaṭī 2014, tr. p. 17-27.

occasions, à commencer par le sixième chapitre dédié aux parfumeurs droguistes et apothicaires (*‘aṭṭār et saydalī*)⁴⁴. L’auteur évoque les techniques pour frelater certaines denrées, telles que le henné, le musc (*misk*) et le bois d’agalloche vert (*‘ūd raṭb*)⁴⁵, et la difficulté de contrôler les préparations pharmaceutiques (*murakkabāt*), les électuaires (*ma‘ājīn*) ou encore les collyres (*kuhl, siyāf*). En outre, le chapitre suivant est consacré à la vente des esclaves hommes et femmes (*‘abīd et khadam*) et aux pratiques de leurs marchands (*jallāb* ou *nakhkhās*)⁴⁶. Sont ainsi rapportées des sortes de « recettes de beauté » destinées à maquiller les esclaves femmes, en mettant en valeur leur apparence physique et – ce qui est répréhensible – en dissimulant leur défaut. Pour parfumer les aisselles fétides, les vendeurs utilisent notamment de la litharge blanche (*murdāsanj mubayyaḍ*) pétrie dans de l’eau de rose, de la tutie (*tūtīyā’*) mélangée à de l’eau de rose et du camphre, ou encore des pastilles (*aqrās*) composées de roses rouges, de musc, de nard (*sunbul*), de souchet odorant (*su‘d*) et d’alun (*shabb*)⁴⁷. D’autres procédés consistent à noircir les cheveux, à éclaircir les peaux blanches ou rendre cuivrée les peaux brunes, ou encore à dissimuler les taches de rousseur, les grains de beauté, les tatouages (*washam*) ou les traces de lèpre (*baras*). L’ensemble du propos dresse un portrait en négatif du physique idéal de l’esclave et souligne, en parallèle, les processus de circulations des savoirs entre l’Orient et l’Occident islamiques.

Pour son chapitre cosmétique, al Saqaṭī a en effet vraisemblablement copié un traité, à savoir la *Risāla fī shirā’ al-raḡīq wa-taqlīb al-‘abīd* (*Épître sur l’achat et le commerce des esclaves*) du médecin oriental Ibn Buṭlān (m. 458/1066)⁴⁸. Bien qu’on ne puisse exactement déterminer les modalités de transmission, il a pu avoir accès à l’ouvrage lors de son pèlerinage, au cours duquel il a poursuivi sa formation, avant d’occuper des fonctions de responsable du marché (*muḥtasib*) dans sa ville d’origine⁴⁹. La *Risāla* se réfère, quant à elle, à diverses autorités de la médecine, parmi lesquelles Hippocrate, Galien et son contemporain Ibn Sīnā (m. 428/1037). Elle a également puisé dans l’ouvrage pseudo aristotélicien *Sirr al-asrār* (*Le secret des secrets*) traduit en arabe par Hunayn ibn Ishāq (m. v. 263-264/877). Ce traité est à l’origine de la physiognomonie ou *firāsa*, science qui vise à déceler les penchants, le caractère, les mœurs de chaque individu à partir de sa physionomie. Ibn Buṭlān mentionne de plus explicitement le traité antique de Criton à propos des procédés pour atténuer la blondeur des cheveux⁵⁰. Toutefois, sa principale source semble avoir été al-Rāzī (m. 313/925), en particulier deux de ses ouvrages : le *Kitāb jumal aḥkām al-firāsa* (*Livre sur l’ensemble des règles de la physiognomonie*) – qu’il aurait presque intégralement reproduit – et le *Kitāb al-manṣūrī fī al-ṭibb* (*Livre de médecine dédié à Manṣūr*) dont un chapitre concerne l’examen

44. Al-Saqaṭī 2014, p. 61-71, tr. p. 123-135.

45. Ibn al-Bayṭār 1877-1883, vol. 3, p. 316-319, §2127 (*misk*) ; vol. 2, p. 484-485, §1603 (*‘ūd* traduit par agalloche).

46. Al-Saqaṭī 2014, éd. p. 70-85, tr. p. 135-155 ; Rosenberger 2001.

47. Al-Saqaṭī 2014, éd. p. 75-76, tr. p. 144 ; Ibn al-Bayṭār 1877-1883, vol. 1, p. 322-325, §437 (*tūtīya*) ; vol. 2, p. 253, §1186 (*su‘d*), p. 321, §1279 (*shabb*). On peut noter que les mêmes substances peuvent avoir des usages cosmétiques et prophylactiques sous forme de fumigations servant à purifier l’air : Ducène 2015 ; sur les parfums dans le *Dār al-Islām*, voir aussi Bolens 1990 ; Le Maguer 2015.

48. Ibn Buṭlān 2010, p. 238-240.

49. Al-Saqaṭī 2014, tr. p. 17-24.

50. Selon F. Sanagustin, l’assombrissement des cheveux est évoqué par Ibn Sīnā dans son *Qānūn fī l-ṭibb* (t. 3, p. 263-274) de l’édition du Caire de 1877 : Ibn Buṭlān 2010, p. 239, n. 560.

médical à mener lors de l'achat des esclaves⁵¹. Le manuel de *ḥisba* d'al Saqaṭī s'inscrit alors dans une chaîne de transmission des savoirs et des pratiques au sein du *Dār al-Islām*. Il témoigne également des relations ou circulations de normes qui, entre différents domaines, trouvent une application concrète dans la réglementation des marchés.

Conclusion

L'embellissement du corps repose fondamentalement sur une relation étroite entre les représentations et les pratiques dans la mesure où il vise à modeler les apparences pour les conformer à un idéal. Les traités médicaux de l'Occident islamique révèlent combien le domaine de l'esthétique imbriquait étroitement la beauté et la santé, et recouvrait des dimensions à la fois culturelles et matérielles, individuelles et collectives. Ils témoignent également de l'importance de la filiation livresque et de l'approfondissement des savoirs de l'Islam médiéval. Les soins du corps pouvaient prendre des modalités diverses en termes de technicité et de complexité et ils révèlent une gradation qui ne restreignait pas les préparations aux seules élites aisées. La cosmétique met ainsi en évidence la circulation des savoirs et des savoir faire au sein du *Dār al-Islām* et la relative porosité des discours et des pratiques entre les couches de la population, ainsi qu'entre les genres littéraires médicaux, culinaires et juridiques. Le domaine de la cosmétique contribue ainsi à mieux appréhender les transferts culturels dans la Méditerranée médiévale, entre l'Orient et l'Occident islamiques et aussi, à partir du XI^e siècle, vers la Chrétienté latine⁵².

Bibliographie

Sources

ABÛ L-'ALĀ' ZUHR : ÁLVAREZ MILLÁN C. (éd., tr.), *Kitāb al-Mujarrabāt (Libro de las experiencias médicas)*, Madrid, 1994.

AL-RĀZĪ : AL-BAKRĪ AL-SIDDĪKĪ H. (éd.), *Al-Manṣūri fī al-ṭibb*, Koweit, 1987.

51. L'ouvrage est dédié à Abū Ṣāliḥ Manṣūr b. Ishāq alors qu'il était gouverneur sāmānide de Rayy de 289/902 à 298/910-911. Le livre 5 est consacré à la cosmétique (*Fī l-zīna*) : Al-Rāzī 1987, p. 237-280 ; Sanagustin 2010, p. 17-19 ; Gherstti 2001, p. 85.

52. Selon L. Moulinier, l'émergence de la cosmétique dans la littérature médicale de l'Occident latin est à situer à Salerne à la fin du XII^e siècle, sous l'influence « de nouvelles sources, de nouvelles autorités en la matière », tout particulièrement Rhazès (al-Rāzī) et Avicenne (Ibn Sīnā). Toutefois, elle souligne « des manques, liés à des différences dans l'esthétique propre aux cultures orientale et occidentale : rien ne semble avoir ainsi été retenu en Occident, par exemple, sur l'art de se teindre les cheveux au henné ou de souligner le regard avec du noir » : Moulinier 2004. Voir aussi : Criado Vega 2011 ; Dumas 2014. Pour les traductions de traités arabes en latin : Jacquart Micheau 1996 ; Nicoud 2015 ; Bosc 2016.

- AL-SAQATÎ AL-MÂLAQÎ : CHALMETA P., CHALMETA P. (éd., tr.), *El buen gobierno del zoco*, Almeria, 2014.
- IBN AL-BAYṬÂR : LECLERC L. (tr.), *Traité des simples*, Paris, 1877-1883.
- IBN AL-KHAṬĪB : VÁZQUEZ DE BENITO M^a. C. (éd., tr.), *Kitâb al-wuṣūl li-hifẓ al-ṣiḥḥa fi l-fuṣūl* (*Libro del cuidado de la salud durante las estaciones del año o « Libro de higiene »*), Salamanca, 1984.
- : VÁZQUEZ DE BENITO M^a. C. (éd.), *Kitâb al-‘amal man ṭabba li-man ḥabba*, Salamanca, 1982.
- IBN BUṬLÂN : SANAGUSTIN, F., « Traduction de l’Épître d’Ibn Buṭlân sur l’achat et le commerce des esclaves », 2010, p. 205-249.
- IBN ḤAYYÂN : MAKKÎ M. ‘A., CORRIENTE F., (tr.), *Crónicas de los emires Albakan Iy Abdarrahman II entre los años 796 y 847 (Almuqtabis II, 1)*, Saragoza, 2001.
- IBN ḤAYYÂN : MAKKÎ M. ‘A., *Al-sifr al-thânî min kitâb al-muqtabis*, Riyad, 2003.
- IBN JULJUL : SAYYIF F. (éd.), *Tabaqât al-aṭibbâ’ wa-l-ḥukamâ’*, 2^e éd. Beyrouth, 1985.
- IBN KHALṢŪN : GIGANDET S. (éd., tr.), *Kitâb al-aghḏhiya. Le livre des aliments : santé et diététique chez les arabes au XIII^e siècle*, Damas, 1996.
- IBN RAZÎN AL-TUJĪBÎ : IBN ṢAQRŪN (éd.), *Fudhâlat al-khiwân fi ṭayyibât al-ṭa‘âm wa-l-alwân*, Tunis, [1981] (2012).
- : MARÍN M. (trad.), *Relieves de las mesas, acerca de las delicias de la comida y los diferentes platos*, Somonte-Cenero, 2007.
- : NEWMAN D. (trad.), *The Exile’s Cookbook. Medieval Gastronomic Treasures from al-Andalus and North Africa*, Londres, 2023.
- IBN SAYYÂR AL-WARRÂQ : ÖHRNBERG K., MURŪWAH S. (éd.), *Kitâb al-ṭabikh*, Helsinki, 1987.
- : NASRALLAH N. (tr.), *Annals of the Caliphs’ Kitchens. Ibn Sayyâr al-Warrâq’s Tenth-Century Baghdadî Cookbook*, Leiden/Boston, 2007.
- IBN ZUHR : GARCÍA SÁNCHEZ E. (éd., tr.), *Kitâb al-aghḏhiya (Tratado de los Alimentos)*, Madrid, 1992.
- : BOUAMRANE F. (tr.), *Le traité médical (Kitâb al-taysîr) précédé de La médecine arabe dans l’Espagne musulmane*, Paris, 2010.
- MASĪḤ IBN ḤAKAM AL-DIMASHQÎ : GIGANDET S. (éd., tr.), *La Risâla al-hârûniyya*, Damas, 2001.

Études

- ARVIDE CAMBRA L. M. (2001) : « Un ejemplo de medicina práctica en al-Andalus: el tratado XIX del *Kitâb al-Taṣrîf* de Abû l-Qâsim al-Zahrâwî (c. 936-1013) », *Dynamis* 21, p. 73-92.
- (2010) : *Un tratado de estética y cosmética en Abulcasis*, Grenade.
- (2017) : « Medieval recipes for treatment of hait contained in the *Kitâb al-Taṣrîf* (Book of medical arrangement) of Abulcasis al-Zahrawi (c.936-c.1013) », *Saudi Journal of Medical and Pharmaceutical Sciences* 3, 5, p. 380-382.
- AUBAILE-SALLENAVE F. (1982) : « Les voyages du henné », *Journal d’agriculture traditionnelle et de botanique appliquée* 29/2, p. 123-178.

- AUBAILE-SALLENAVE F. (1987) : « Les soins de la chevelure chez les musulmans au Moyen Âge (Thérapeutique, fonction sociale et symbolique) », dans MENJOT D. (dir.), 1987, p. 347-365.
- BALARD M. (1987) : « Importation des épices et fonctions cosmétiques des drogues », in : MENJOT D. (dir.), 1987, p. 125-134.
- BOLENS L. (1987) : « Henné et khôl, le corps peint du rituel nuptial chez les Hispano-Arabs du Moyen Âge », *Razo* 7, p. 63-79.
- . [1987] (1990) : « Les parfums et la beauté en Andalousie médiévale (XI^e-XIII^e siècles) », dans MENJOT D. (dir.), 1987, p. 145-170 ; rééd. dans BOLENS L., *L'Andalousie du quotidien au sacré, XI^e-XIII^e siècles*, Londres, chap. XII.
- BOSC J.-L. (2016) : *Montpellier et la médecine andalouse au Moyen Âge. Transfert des textes et des savoirs*, Montpellier.
- CABO GONZÁLEZ A. M. (2015) : « Tratado sobre el pelo. Edición y traducción de un texto anónimo incluido en el manuscrito misceláneo nº 888 de la Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial », *Miscelanea de Estudios Arabes y Hebraicos* 64, p. 31-44.
- CHALMETA GENDRÓN P. (1970) : « La hisba en Ifrīqiya et al-Andalus : étude comparative », *Cahiers de Tunisie* 18, p. 69-70, 87-106.
- COLIN G. S. (1911) : *Avenzoar, sa vie et ses œuvres*, Paris.
- CRIADO VEGA T. (2011) : « Las artes de la paz. Técnicas de perfumería y cosmética en recetas castellanas de los siglos XV y XVI », *Anuario de estudios medievales* 41, 1, p. 864-897.
- DAGORN R. (1974) : « Un traité de coquetterie féminine du Haut Moyen Âge », *Revue des études islamiques* 42, p. 161-181.
- DUCÈNE J.-Ch. (2015) : « Des parfums et des fumées : les parfums à brûler en Islam médiéval », *Bulletin d'études orientales* 64, p. 159-178.
- DUMAS G. (2014) : « Le soin des cheveux et des poils : quelques pratiques cosmétiques (XIII^e-XVI^e siècles) », dans CONNOCHIE BOURGNE Ch. (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, p. 129-141.
- FLANDRIN J.-L. (1987) : « Soins de beauté et recueils de secrets », dans MENJOT D. (dir.), 1987, p. 13-24.
- GHERSETTI A. (2001) : « De l'achat des esclaves : entre examen médical et physiognomonie. Le Chapitre 46 du *Kitâb ad-dalâ'il* d'Ibn Bahlûl (X^e s.) », dans DÉVÉNYU K., IVANYI T., *Essays in Honour of Alexander Fodor on his Sixtieth Birthday*, Budapest, p. 83-94.
- JACQUART D., MICHEAU F. [1990] (1996) : *La médecine arabe et l'Occident médiéval*, Paris.
- KUHNE BRABANT R. (1974) : « Avenzoar y la cosmética », dans *Orientalia hispanica : Arabica-islamica. Pars prior: sive studia F. M. Pareja octogenario dicata*, Leiden, p. 428-437.
- (1996) : « *Zîna e islâh*. Reflexiones para entender la medicina estética del joven Abû Marwân b. Zuhr (ob. 1161/2) », *Al-Andalus Magreb* 4, p. 281-298.
- (1999) : « La medicina estética, una hermana menor de la medicina científica » dans ÁLVAREZ DE MORALES C., MOLINA LÓPEZ E. (dir.), *La medicina en al-Andalus*, p. 197-207.
- LE MAGUER S. (2015) : « Une archéologie des odeurs : identifier les encens et leurs usages au Proche et Moyen Orient (VIII^e-XII^e siècles) », *Bulletin d'études orientales* 64, p. 135-158.

- LÉVI-PROVENÇAL É. [1950] (1999) : *Histoire de l'Espagne musulmane. Tome 1 : La conquête et l'émirat hispano-umayyade : 710-912*, Paris.
- LLAVERO RUIZ E. (2012) : « al-Zahrâwî, Abû l-Qâsim », dans LIROLA DELGADO J. (dir.), *Biblioteca de al-Andalus*, Almeria, vol. VII, p. 664-708.
- JACQUART D., MICHEAU F. [1990] (1996) : *La médecine arabe et l'Occident médiéval*, Paris.
- MENJOT D. (dir.) (1987) : *Les soins de beauté au Moyen Âge et aux débuts des Temps modernes*, Nice.
- MOULINIER-BROGI M. (2004) : « Esthétique et soins du corps dans les traités médicaux latins à la fin du Moyen Âge », *Médiévales* 46, p. 55-72.
- NICOUD M. (2015) : « L'héritage diététique arabe dans la littérature latine médiévale », dans RICHARTÉ C., GAYRAUD R.-L., POISSON J.-M. (dir.), *Héritages arabo-islamiques dans l'Europe méditerranéenne*, Paris, p. 335-345.
- PITCHON V. (2018) : *La gastronomie arabe médiévale. Entre diététique et plaisir*, Paris.
- ROSENBERGER B. [1987] (2001) : « Maquiller l'esclave. XII^e-XIII^e siècle », dans MENJOT D. (dir.), 1987, p. 139-146 ; rééd. dans ROSENBERGER R., *Société, pouvoir et alimentation. Nourriture et précarité au Maroc précolonial*, Rabat-Ryad, p. 251-272.
- SANAGUSTIN F. (2010) : *Médecine et société en Islam médiéval. Ibn Buṭlân ou la connaissance médicale au service de la communauté. Le cas de l'esclavage*, Paris.
- VALÉRIAN D. (dir.) (2011) : *Islamisation et arabisation de l'Occident musulman médiéval (VII^e-XII^e siècle)*, Paris.
- VERNET J. (1968) : « Los médicos andaluces en el “ Libro de las generaciones de médicos ” de Ibn Ŷulŷul », *Anuario de Estudios Medievales* 5, p. 455-456.
- VÁZQUEZ DE BENITO M^a. C. (1982) : « Sobre la cosmética (zîna) en el siglo XIV en al- Andalus », *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia* 33, 129, p. 925.

LE PARFUM : ORNEMENT PARADOXAL DU NÉANT PROTÉIFORME

ÉMILIE BONNARD*

En 1908, Adolf Loos publie le manifeste *Ornement et crime*. Dans ce texte, l'architecte affirme que l'évolution de la culture européenne est synonyme d'une disparition de l'ornement sur les objets d'usage¹. Il prône la simplicité par la suppression de l'ajout décoratif superflu en temps, énergie et argent. Il annonce : « Le dessin de détails naturels ornementaux, totalement superflu et gaspilleur de travail va disparaître »². Ce point de vue économique a fortement influencé les artistes du xx^e siècle, dont le designer industriel Raymond Loewy. Dans son livre *La laideur se vend mal*, il recommande lui aussi la simplicité, la suppression de toutes les moulures, les courbures, les motifs inutiles qui augmentent le nombre d'étapes de fabrication, donc le temps et le prix de production, ainsi que le prix de vente³. Ces créateurs comme la plupart de leurs contemporains vont donc s'acharner à simplifier, dénuder, les villes, les architectures, les objets, les corps... En effectuant ce travail, ils se rendent compte qu'ils modifient la société, mais ils ne sont peut-être pas conscients que leurs productions deviennent à leur tour un décor, une parure du monde. Percevoir cela implique une mise à distance, un éloignement, un changement d'échelle et de point de vue. Ce regard offre ainsi une perception différente du monde qui peut modifier, étourdir, perturber, nos sensations. Nous nous intéressons au parfum, parure et appareil omniprésent, mais « enlevé, ôté, retranché »⁴

1. Loos 2003, p. 73.

2. *Ibidem*, p. 46.

3. Loewy 1990, p. 88-89.

4. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), définition du mot « parure » [en ligne], consulté le 12 avril 2020, <http://www.cnrtl.fr/definition/parure>

* Artiste plasticienne, designer, enseignante et chercheuse en design olfactif. Docteure en design : *Design olfactif : essence d'une voie de communication logographique*, sous la direction de E. Vandecasteele (Université de Toulouse), LARA- SEPIA.

à la vue en raison de son état gazeux qui le rend invisible. Le parfum orne pourtant la ville, le corps, l'animal ou la lettre. Ainsi, nous vous proposons un autre regard, par le prisme de l'odorat. Les notions de « parure » et « apparat » relèvent habituellement de la « monstration » visuelle, et paradoxalement elles semblent aussi s'appliquer au non visible.

Parer le corps d'un parfum-aura

Le rituel consistant à parfumer le corps permet d'orne ou parer la surface de la peau, ou du vêtement qui la recouvre. Dans le catalogue de l'exposition *Corps paré, corps transformé : la peau comme support d'expression*, Olivier Quiquempois, conservateur du patrimoine et directeur des musées de Grasse, annonce :

Expression immatérielle de la personnalité, le parfum, par son sillage, participe à l'identité propre de l'individu. Chez l'être humain, le désir de se parer, s'embellir, se sublimer est universel dans le temps comme dans l'espace.⁵

Il qualifie le parfum, invisible à l'œil « nu », d'« expression immatérielle ». Le parfum ne s'adresse pas à la vue, sens habituel de la connaissance, mais à l'odorat, le sens chimique de la mémoire, et de la re(-)connaissance⁶. La reconnaissance se situe avant et après la connaissance. En effet, avant elle renvoie à l'exploration, la découverte, alors qu'après elle renvoie à l'identification de l'objet d'une représentation actuelle, à un objet antérieurement perçu, déjà connu, comme le parfum du mythique N°5 de *Chanel*. Gabrielle Chanel désirait un parfum inimitable, très luxueux⁷, différent de ce qui se faisait à l'époque, pour marquer les esprits. Il fut créé par l'artisan parfumeur Ernest Beaux en 1921, à partir d'une base d'aldéhydes⁸ : des corps chimiques de synthèse, récemment inventés à l'époque, qu'il équilibre avec des essences nobles de jasmin de Grasse et de rose de mai (rose *Centifolia*). Ces deux ingrédients onéreux, typiques de la culture des fleurs à parfum à Grasse, constituent des motifs olfactifs reconnaissables que les aldéhydes modifient, stylisent, distordent pour les rendre moins typiques, moins identifiables, plus abstraits. Ce parfum fut révolutionnaire par sa senteur qui reprenait les codes esthétiques

5. Quiquempois 2015.

6. Psychologie : forme, fonction de la mémoire par laquelle le sujet pensant identifie l'objet d'une représentation actuelle à un objet antérieurement perçu. Fait de reconnaître, d'identifier (quelqu'un ou quelque chose).

Défense : opération militaire consistant à explorer un lieu à l'avance, pour en déterminer la situation géographique, topographique, et repérer la position, les mouvements de l'ennemi. Fait de déclarer comme vrai, de reconnaître comme incontestable, comme tel., admettre pour vrai après avoir nié, méconnu ou mis en doute.

Reconnaissance : avant de connaître (cf définition militaire) et après une première connaissance (cf définition psychologie). CNRTL, définition du mot « reconnaissance » [en ligne], consulté le 12 avril 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/reconnaissance>

7. Feydeau (de) 2011, p. 339.

8. *Ibidem*, p. 761-762, p. 1141.

de la Maison Chanel : sobriété et luxe⁹. La couturière et le parfumeur s'évertuèrent à supprimer l'ornemental superflu dans la composition du jus, tout en créant un parfum : un accessoire de mode lui-même superflu, et en même temps l'ultime détail du *total look*. En 1953, Marilyn Monroe avouait ne porter que quelques gouttes du N°5 la nuit¹⁰. Ainsi, le parfum, cet appareil séducteur habillait le corps nu de Marilyn Monroe, en l'enrobant d'un voile invisible sublimant, voilant-dévoilant sa peau, autrement dit, une sorte d'auréole, une aura¹¹. Est-ce un corps-écriin du parfum ou un parfum-écriin du corps ? Le voile de parfum sublime réciproquement, le corps et le N°5. Ce dernier contient des ingrédients qualifiés de « nobles » par leur prix élevé dû à leur rareté et leur qualité, c'est pourquoi il appartient à l'univers du luxe, et tend à constituer un marqueur social. En effet, en France, depuis que Catherine de Médicis a su imposer le port des gants parfumés¹², le parfum fait partie de la panoplie marquant une distinction sociale. À la Renaissance, la célèbre reine a attisé le désir de reproduire cette pratique singulière, mais imitable, qui tente de saisir un insaisissable raffinement, le luxe extrême, discret, « divin » qui discerne subtilement le bon goût, par un jeu oscillant entre cacher et révéler, une retenue ou réserve liée à son rang social supérieur. Marilyn Monroe et Catherine de Médicis, deux femmes très différentes, se paraient de parfums pour séduire, manipuler, imposer discrètement leur pouvoir par la douceur, se valoriser, se distinguer, briller d'un éclat singulier suscitant une admiration qui tend à les mythifier et les sacraliser, longtemps après leur disparition, dans un parfum d'éternité qui continue à faire couler beaucoup d'encre.

La correspondance épistolaire parfumée : présence d'une absence

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, dans sa définition du mot « parure »¹³, évoque ses liens à l'écriture. Et en effet, le parfum peut aussi s'utiliser pour orner une lettre. On peut parfumer le texte avec de l'encre aromatisée par exemple, ou embaumer le courrier avec du papier imprégné de parfum ou des herbes séchées déposées dans l'enveloppe. Une autre pratique consiste à parfumer le message avec des métaphores odorantes. La lettre « aspergée de parfum »¹⁴ ou le *parfumage* du papier s'inscrit dans le rituel intime de l'épistolaire amoureux. Il permet de laisser une trace de soi à l'être aimé, physiquement éloigné. Ainsi, le parfum permet de réduire la distance. Sentir une lettre parfumée permet de combler l'absence d'une personne aimée par une trace de sa présence. Le parfum devient parfois envahissant lorsqu'il est fort ou

9. Texte de E. Beaux, « Souvenirs d'un parfumeur », écrit en 1946 (*Ibid*, p. 580).

10. En 2012, la Maison Chanel a retrouvé l'enregistrement datant de 1953, où l'on entend Marilyn Monroe avouer qu'elle ne portait que quelques gouttes de N°5 la nuit, dans Boisserie 2015, p. 34-35.

11. Feydeau (de) 2011, p. 998.

12. Le Guérier 2005, p. 102.

13. Le site du CNRTL évoque avec la « lettre » que l'on mettait au commencement des chapitres dans les manuscrits, un petit « dictionnaire » pour commençants, le « relevé des variantes textuelles et des conjectures » figurant en bas de page dans une édition critique. CNRTL, définition du mot « lettre » [en ligne], consulté le 12 avril 2020, <http://www.cnrtl.fr/definition/parure>.

14. Citation extraite de la chanson de Renan Luce, *La lettre*, 2007.

« violent », il devient alors un appareil ostentatoire ou tapageur, manifestant peut-être la force de l'amour ou l'emprise sur une personne et son territoire.

[...] elle parfumait ses lettres d'un parfum si violent qu'il était obligé de leur faire passer la nuit dehors, suspendues à des pinces à linge, et encore cela ne suffisait-il pas : durant huit jours elles empestaient le tiroir de son bureau¹⁵.

Dans cet exemple, le parfum, ornement épistolaire, semble osciller entre rémanence¹⁶ et réminiscence¹⁷. La rémanence correspond au point de vue de la rédactrice du courrier, par la persistance d'un état amoureux, passionné après la disparition de sa cause, c'est-à-dire le départ de l'homme aimé. La réminiscence correspond au point de vue du lecteur du courrier, par le retour à la conscience claire de souvenirs non accompagnés de reconnaissance, souvenir vague, flou, incomplet, voire refoulé.

Le parfum, cet appareil-fragment d'un corps lorsqu'on le dépose sur la surface-peau du papier, grâce à l'imaginaire, fait apparaître la totalité du corps, il devient alors une synecdoque : la partie pour le tout. Sentir le parfum : le signe ou motif ornemental olfactif global, lui-même constitué de molécules-signes ou motifs, atténue l'éloignement. Ces motifs olfactifs, le plus souvent floraux, renvoient à la femme-fleur comme la rose. Lorsqu'ils sont herbacés ou végétaux, ils évoquent le mythe de l'homme-plante. Ils peuvent aussi fleurir l'animal pour exacerber l'érotisme. Le musc, à l'origine une sécrétion des glandes sexuelles des chevrotins porte-musc d'Asie¹⁸, désigne la note animale érotique par excellence¹⁹. Robert Muchembled, nous apprend que cette note enrobait les gants en cuir parfumés aux xv^e et xvii^e siècles²⁰. Ainsi, la note animale recouvrait la senteur cadavérique qui enveloppait le corps bestialisé. Alors qu'aujourd'hui, cette note de musc synthétique, recrée par la chimie, synonyme d'hygiène, de propreté, imprègne le linge²¹. Le parfum s'est donc répandu du blanc de la feuille au « blanc » synonyme de linge, en dissimulant son caractère érotique sous une apparente virginité. Ainsi, le parfum ajoute du sens (sensation, orientation, signification) au texte, et confère sa préciosité au courrier. Une préciosité non monétaire, mais sentimentale mêlant la projection d'images et de mots, de souvenirs partagés qui ravivent, par la mémoire, l'éclat particulier de la personne absente, pour maintenir une trace idéalisée.

15. Texte de H. de Montherlant, « Les jeunes filles », écrit en 1936 (Walter 2003, p. 119).

16. CNRTL, définition du mot « rémanence » [en ligne], consulté le 12 avril 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/remanence>

17. CNRTL, définition du mot « réminiscence » [en ligne], consulté le 12 avril 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/reminiscence>

18. Feydeau (de) 2011, p. 1003.

19. *Ibidem*, p. 282-287.

20. Muchembled 2017, p. 197-198.

21. Boisserie 2015, p. 60-61.

Le parfum : une parure culturelle

Ce phénomène d'idéalisation par le parfum se retrouve dans l'occidentalisation de la Chine. Lorsque nous avons visité la Cité interdite en 2009, des flacons de parfums²² étaient exposés et présentés comme des cadeaux diplomatiques à l'attention des derniers empereurs chinois de la dynastie Qing (1644-1911). Ces empereurs, comme le peuple chinois actuel, se parfumaient pour s'occidentaliser : se parer de ces signes pour s'appropriier, intégrer, assimiler, une culture autre (fantasmée), enrichir et transformer leur culture initiale. Pour une jeune femme chinoise, par exemple, d'après des entretiens menés en 2009 à Wuhan²³, déposer quelques gouttes de parfum sur son corps équivaldrait à atteindre un rêve convoité, tout en supprimant la distance géographique, culturelle... entre la France et la Chine. Il permettrait d'accéder au luxe, au prestige de la mode, et de la culture française.

Cette pratique profane marque un déplacement « horizontal », entre les cultures, qui rappelle l'origine sacrée du parfum²⁴ et son déplacement « vertical », entre la terre et le ciel. En effet, le parfum était chargé de transporter les mots et maux, des mortels aux immortels, en défiant les lois de la gravité (par son déplacement du bas vers le haut), et de l'entendement en transformant, désincarnant²⁵, toute matérialité visible et tactile, en gaz odorant invisible et immatériel²⁶, par une dispersion des molécules dans l'atmosphère.

Parer la ville de parfum : imaginer, théâtraliser

Le parfum participe aussi à l'écologie chimique²⁷ de l'environnement qui tisse sa toile à travers l'air gazeux, l'eau liquide, et la terre solide. Lors des fêtes, les habitants prennent particulièrement soin du corps urbain. Ils commencent par nettoyer les rues, et supprimer les miasmes²⁸. Ils parent la ville de parfums, pour parader : montrer, exhiber, faire valoir avec vanité, attirer volontairement l'attention²⁹. Lors des fêtes, la ville devient le théâtre d'un « spectacle total », s'adressant à tous les sens³⁰. Eugène Rimmel, parfumeur du XIX^e siècle,

22. Provenant d'Autriche (Essence White Rose), d'Allemagne (F. Schwarlose Söhr), de France (*Santal* de Roger & Gallet), et des États-Unis (coffret 5 miniatures de Colgate).

23. Entretiens menés lors d'un séjour de quinze mois (02/2009 – 08/2010) à l'Université de Technologie de Wuhan, en Chine, dans le cadre de ma thèse *Le design olfactif : essence d'une voie de communication logographique* (soutenue en 2014).

24. La France et la Chine partageraient une même origine eurasiennne du parfum, issue du Moyen Orient, cf Rieusset-Lemarié 2011.

25. Le Guérier 2005, p. 177.

26. Munier 2003, p. 56-57.

27. Hossaert-Mckey, Bagnères-Urbany 2012.

28. Corbin 1982.

29. CNRTL, définition du mot « réminiscence » [en ligne], consulté le 12 avril 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/parader>

30. Voir par exemple la description d'une fête royale à Arles en 1701, dans Mathis, Pépy 2017, p. 160-161.

dans le *Livre des parfums*, évoque la coutume de parfumer les eaux pendant les fêtes publiques. Il cite l'exemple de la ville de Paris qui, en 1548, déboursa six écus d'or pour des herbes et plantes de senteurs afin d'embaumer l'eau des fontaines³¹. Cette pratique devait permettre d'atténuer le parfum nauséabond habituel. Le parfum d'une ville peut apparaître comme un détail superflu car coûteux, cependant, il participe à impressionner, à subjuguier, envoûter les habitants et les visiteurs. En 1616, on doit à Marie de Médicis la création du Cours-la-Reine, lieu de promenade, qui devient un modèle urbanistique³². Ensuite, les grandes villes se dotent à leur tour de cours ombragés, où la haute société parade entre les arbres qui parfument l'air d'un léger effluve fleuri au printemps, vert en été, et d'humus en automne. Le parfum de la végétation marquait les saisons. Nous avons tendance à l'oublier dans nos villes de pierre, de béton, d'asphalte, et de signalétiques visuelles métalliques, mais jusqu'au XX^e siècle, le parfum de la végétation rythmait la vie de nos ancêtres, en créant des repères spatio-temporels.

Conclusion

Ainsi, comme l'indique le titre de cet article : *Le parfum : ornement paradoxal du néant protéiforme*, le parfum sous sa forme gazeuse, invisible, semble inexistant, pourtant l'odorat indique son omniprésence. Le parfum enrobe, recouvre, toutes les surfaces, il pare les personnes et les choses d'une pelure, une sur-peau. Il investit le vide : le néant, et accroît la visibilité de son référent en le doublant, le sur-jouant, le distinguant. La malléabilité du parfum lui permet d'endosser tous les costumes, toutes les formes. Il semblerait qu'on ne peut pas le connaître, mais seulement le reconnaître grâce au flair qui permet de le révéler par son sillage. Le parfum utilisé comme appareil marque un raffinement ultime, luxueux, intemporel, et paradoxalement, fugace, il se fond avec le corps ou le décor. Le parfum valorise, sublime. Au-delà d'embellir par une fragrance, le parfum transforme l'absence physique en présence indiciaire : il fait apparaître. Il devient un pur artefact-langage, un « objet », une substance communicante, un vecteur d'idées. Aujourd'hui, la technologie (cyber-parfum³³, ophone³⁴) poursuit cette quête d'une société qui se pare constamment de parfum moins pour communiquer avec les dieux que pour communiquer entre les humains, pour distinguer des cultures ou cultiver des pratiques culturelles liées à une jouissance et un embellissement profanes, qui tend pourtant à rendre le mortel immortel, inoubliable, intemporel, tel un dieu

31. Rimmel 1990, p. 206-207.

32. Mathis, Pépy 2017, p. 24, 142-144.

33. Munier 2003, p. 162.

34. Raymond G., « oPhone: on a testé le téléphone qui envoie des odeurs par SMS », dans *Le HuffPost*, 18/06/2014, https://www.huffingtonpost.fr/2014/06/18/ophone-test-odeurs-sms-osnap-ochips_n_5506723.html, Edwards 2011.

Bibliographie

- BOISSERIE B. (2015) : *100 questions sur le parfum*, Paris.
- CORBIN A. (1982) : *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris.
- EDWARDS D. (2011) : *Le manifeste du laboratoire*, Paris.
- FEYDEAU (de) É. (2011) : *Les parfums : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris.
- HOSSAERT-MCKEY M. et BAGNÈRES-URBANY A.-G. (dir.) (2012) : *Écologie chimique : le langage de la nature*, Paris.
- LE GUÉRER A. (2005) : *Le parfum : des origines à nos jours*, Paris.
- LOEWY R. (1990) : *La laideur se vend mal*, Paris.
- LOOS A. (2003) : *Ornement et crime et autres textes*, traduit de l'allemand et présenté par Cornille S. et Ivernel P, Paris.
- LOOS A. (2015) : *Corps paré, corps transformé : la peau comme support d'expression*, Milan.
- MATHIS C.-F. et PÉPY É.-A. (2017) : *La ville végétale*, Ceyzérieu.
- MUCHEMBLED R. (2017) : *La civilisation des odeurs*, Les Belles Lettres, Paris.
- MUNIER B. (2003) : *Le parfum à travers les siècles : des dieux de l'Olympe au Cyberparfum*, Paris.
- RIEUSSET-LEMARIÉ I. (2011) : *Déeses du parfum et de la métamorphose*, Paris.
- RIMMEL E. [1870] (1990) : *Le livre des parfums*, Paris.
- WALTER F. (2003) : *Extraits de parfums : une anthologie de Platon à Colette*, Paris.
- QUIQUEMPOIS O. (2015) : « Avant-propos », dans *Corps paré, corps transformé : la peau comme support d'expression*, Milan.

LES BIJOUX KABYLES DURANT LA PÉRIODE COLONIALE

CÉLIA BELLACHE*

Lorsque les Français prennent Alger en 1830, la Kabylie n'entretient que peu de relations avec la précédente régence ottomane. Cette région située à une trentaine de kilomètres à l'est de la capitale, montagneuse, reculée des centres urbains, est majoritairement habitée par les Kabyles, un groupe sociolinguistique apparenté aux Berbères.

À partir des années 1870, la Kabylie est intégrée au reste du territoire français. L'échec de l'insurrection kabyle de 1871 amène à une séparation en deux régions distinctes : la grande et la petite Kabylie¹. La pacification de la zone, jusqu'alors sillonnée uniquement par des militaires, permet à de nombreux Français de la découvrir. Ils en rapportent des descriptions, des photographies et des produits de son artisanat dont le plus renommé est la bijouterie. Comme la majorité des bijoux algériens produits en contexte rural, le bijou kabyle est en argent à bas titre. Il comporte néanmoins quelques éléments récurrents qui diffèrent du reste de cette production : un décor de corail rouge, acheté en ville, et surtout l'usage de l'émail filigrané que les bijoutiers kabyles sont les seuls à maîtriser en Algérie. De confession musulmane², et non juive comme la majorité des artisans des centres urbains, les bijoutiers kabyles sont réunis dans des villages spécialisés à l'instar de la tribu des Ath Yenni située en grande Kabylie.

Le métier se transmet généralement de père en fils³, et seules les femmes portent des parures. Fibules, colliers, diadèmes, chevillères et bracelets accompagnent aussi bien les mariages et

1. Alliouï 2006, p. 153.

2. Camps-Fabrer 1970, p. 9-10.

3. *Ibidem*, p. 10.

* Masterante en histoire de l'art : *Le bijou en Kabylie : historiographie, typologie et aspects sociaux*, sous la direction de J.-P. Van Staëvel, Sorbonne Université. Actuellement doctorante en histoire de l'art : *Bijoux et costumes en Algérie coloniale*, sous la direction de R. Froissart et J.-P. Van Staëvel (EPHE et Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et chargée de cours en histoire de l'art du XIX^e siècle à Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

les naissances, que le quotidien des travaux aux champs⁴.

La période coloniale voit l'importation de nouvelles matières, qui modifient profondément le travail des bijoutiers en Kabylie. Le développement du tourisme amène également une nouvelle clientèle qui entraîne la création et l'abandon de certains types de parures. Quelles modifications majeures connaît la bijouterie kabyle durant la période coloniale ? Quels en sont les types et comment évoluent-ils ? Dans cet article, nous verrons l'évolution des matériaux et des techniques de la bijouterie kabyle, nous donnerons un aperçu des modèles existants entre 1870 et 1962 puis nous présenterons brièvement les modalités de vente et de diffusion de ces parures en Algérie ainsi qu'en France.

Matériaux et techniques de la bijouterie kabyle

L'usage de l'argent, du corail rouge et d'émaux filigranés constituent les trois principales caractéristiques de la bijouterie kabyle. En effet, à la différence des centres urbains comme Alger ou Béjaïa, l'or n'est pas travaillé par les Kabyles. Considéré comme onéreux, on lui préfère l'argent qui est obtenu par divers moyens. Peu de mines d'argent se trouvent en Kabylie, et leur rendement ne permet pas d'assurer une production suffisante pour la bijouterie et l'armement. Les bijoutiers kabyles se tournent donc vers d'autres sources pour leur matière première.

Les pièces de monnaie constituent la principale source d'argent pour les bijoutiers kabyles⁵. Elles sont fondues dans des creusets⁶ avec d'autres débris métalliques pour obtenir un argent à bas titre. L'ajout de cuivre permet également d'expliquer pourquoi certains bijoux semblent dorés⁷. Ces pièces sont principalement obtenues lors d'échanges commerciaux avec les Européens. Les francs et les Napoléon III apparaissent avec la colonisation française, et les douros espagnols auraient été amenés par l'intermédiaire de la Compagnie d'Afrique⁸. Dans une dimension moindre, la monnaie d'argent ottomane, dite *budju* ou *real budju*, est également utilisée⁹. Bien qu'il ne soit plus officiellement en circulation depuis le 11 août 1850¹⁰, le *budju* continue de s'échanger dans les territoires ruraux comme la Kabylie où l'administration financière française est moins présente.

Afin de pallier le manque de matières premières et de répondre aux exigences de leur clientèle, les bijoutiers peuvent également refondre d'anciens bijoux¹¹. Difficilement quantifiable, cette pratique est également la moins bien renseignée. Elle concerne les bijoux cassés, abîmés ou

4. Laoust-Chantréaux 1990, p. 65 ; Pichault 2007, p. 102.

5. Camps-Fabrer 1970, p. 13-14.

6. Les creusets étaient auparavant en argile mêlée à des cheveux ou des poils de chèvre. Comme le précise Tatiana Benfoughal, ils sont aujourd'hui achetés dans le commerce. Benfoughal 1990, p. 17.

7. Hanoteau 1867, p. 271.

8. *Ibidem*, p. 271.

9. Picard 1930, p. 42, p. 45-46, p. 63.

10. *Ibidem*, p. 68.

11. Camps-Fabrer 1970, p. 17.

démodés¹², dont on retire les émaux et le corail avant de les placer dans des creusets. Là, ils sont fondus comme les pièces de monnaies. Les lingots obtenus sont ensuite martelés ou moulés, selon leur région de production. En effet, la majorité de la production de petite Kabylie est obtenue par moulage quand les bijoutiers des Ath Yenni (grande Kabylie) travaillent fréquemment l'argent plané. Un bijou peut être issu des deux procédés : seul l'ardillon d'une fibule en argent plané des Ath Yenni est moulé¹³. La technique du plané consiste à marteler le lingot pour obtenir une fine plaque d'argent en combinant cette action à la chaleur¹⁴. La plaque est ensuite découpée grâce à des ciseaux de différentes tailles¹⁵. Pour le moulage, les bijoutiers font se superposer deux moules en forme d'étrier¹⁶, préalablement remplis d'un mélange de sable¹⁷, d'argile, d'huile d'olive et parfois de blanc d'œuf¹⁸. Il est chauffé et tassé dans les moules. La pièce à reproduire est ensuite insérée sur la face interne, et les moules sont emboîtés pour être refermés. La face externe reçoit plusieurs coups de marteau pour que le modèle laisse son empreinte dans le mélange de sable et d'argile¹⁹. Lorsque l'opération est terminée, les deux moules sont ouverts et le modèle retiré. De l'argent liquide est alors coulé dans le vide intermédiaire²⁰. Le moulage se retrouve également dans la région berbérophone des Aurès²¹, voisine de la Kabylie. On peut supposer que les Kabyles et Chaouis²² partagent ce même procédé²³.

La colonisation française marque cependant un profond changement des techniques du plané et du moulage, ainsi que dans l'approvisionnement en matières premières. Les différentes lois sur le crédit, dont celle de 1848, mettent en place des comptoirs d'escompte. Ces derniers ont vocation à vendre de la grenaille d'argent qui, une fois fondue, permet d'obtenir un argent de bien meilleure qualité. Ainsi les Ath Yenni, qui constituent la plus importante tribu productrice de bijoux, se fournissent en grenaille d'argent à Alger²⁴ et ce dès les années 1900. Henriette Camps-Fabrer, auteur de l'unique monographie sur le bijou kabyle²⁵, précise également que tous les bijoutiers de grande Kabylie finissent par s'approvisionner en plané et en fils d'argent auprès du Comptoir des métaux précieux²⁶.

12. Benfoughal 1990, p. 16.

13. Camps-Fabrer 1970, p. 50.

14. *Ibidem*, p. 52.

15. Benfoughal 1990, p. 21.

16. *Ibidem*, p. 19.

17. D'après une information donnée par Vachon, H. Camps-Fabrer propose l'hypothèse que le sable utilisé est originaire de Tizi Rached, Camps-Fabrer 1970, p. 50. Pour autant, T. Benfoughal considère que l'appellation « sable » est erronée et désigne plutôt le grès broyé appelé « sable jaune », Benfoughal 1990, p. 19.

18. *Ibidem* ; Camps-Fabrer 1970, p. 50.

19. Benfoughal 1990, p. 19.

20. Camps-Fabrer 1970, p. 50.

21. *Idem* 1977, p. 89.

22. Chaouis ou Chaouias est le nom donné à la population berbérophone des Aurès.

23. Henriette Camps-Fabrer a consacré un article sur ce sujet : Camps-Fabrer 1977, p. 87-109.

24. Eudel 1902, p. 396.

25. Camps-Fabrer 1970.

26. *Ibidem*, p. 52.

Le bijou obtenu est ensuite complété par plusieurs décors, dont ceux de corail ou de celluloïd. En Kabylie, le corail est utilisé sous forme de branches ou de cabochons (fig. 6, 7, 8). Pêché sur les côtes méditerranéennes jusqu'au début du xx^e siècle, il s'agit uniquement de corail rouge appelé *corallium rubrum*. En raison de sa surface lisse, sans piqûres d'annélides donc sans irrégularités, le corail algérien de La Calle fait partie des plus recherchés²⁷. Le golfe de Syrte, entre la Tunisie et la Libye, apparaît également comme un haut lieu de la pêche de corail²⁸. À l'inverse, certains coraux comme ceux d'Oran sont moins appréciés²⁹. Bien qu'ils ne le pêchent pas, ce sont les Kabyles qui préparent le corail avant toute utilisation en bijouterie. Ils le liment et le polissent à l'aide d'une pierre dure³⁰. Certains coraux sertis peuvent également être renforcés avec de la cire³¹. À la fin du xix^e siècle, la raréfaction des récifs coralliens entraîne une hausse des coûts. Le corail devient trop onéreux, et les bijoutiers kabyles se tournent vers des imitations plus ou moins fidèles.

Dès 1902, le celluloïd est mentionné par Paul Eudel dans son *Orfèvrerie algérienne*. Depuis les années 1890, les Kabyles utiliseraient cette matière plastique teinte en rouge qui se présente sous forme de plaques à ramollir dans l'eau chaude³². Le celluloïd est produit à Paris et Mannheim³³ (Allemagne), puis acheté chez les commerçants algérois des rues Médée ou de la Lyre³⁴. Selon P. Eudel, les plaques s'y vendent 75 centimes le kilo, soit 10 à 15 centimes par feuille³⁵. Un prix peu élevé, qui le rend particulièrement attractif auprès des bijoutiers kabyles ; ces derniers finissant par l'utiliser même sur les types de parures les plus prestigieux comme les diadèmes ou les fibules-agraves *tibzimin*. D'autres imitations du corail rouge s'ajoutent au celluloïd : papier mâché³⁶, cire³⁷, mélange de sables, cuir³⁸, voire des poudres de marbre coloré agglomérées avec de la colle de poisson³⁹. Ces dernières sont bien moins fréquentes, et le celluloïd reste l'imitation la plus couramment utilisée dans la bijouterie kabyle.

Le corail, ou ses imitations, sont complétés par des décors métalliques très présents en Kabylie. Ce sont généralement de la grenaille, de la ciselure, du repoussé (fig. 9) et du filigrane d'argent. Le filigrane est commun à toute la Kabylie et se retrouve aussi bien sur les bijoux planés que moulés⁴⁰.

27. Lacaze-Duthiers 1864, p. 333.

28. Laoust-Chantréaux 1990, p. 66.

29. Lacaze-Duthiers 1864, p. 333.

30. Eudel 1902, p. 391.

31. Laoust-Chantréaux 1990, p. 66 ; Eudel 1902, p. 391.

32. Eudel 1902, p. 392.

33. *Ibidem*, p. 392.

34. *Ibid*, p. 391. La rue de la Lyre à Alger comportait un important marché couvert. C'est aussi l'un des centres névralgiques de la production de bijoux dans la capitale à la période coloniale.

35. *Ibid*, p. 169.

36. *Ibid*, p. 20.

37. Laoust-Chantréaux 1990, p. 66 ; Eudel 1902, p. 391.

38. Du cuir teint en rouge a été observé sur des *tibzimin* d'un bijoutier d'Ath Larbaa, en grande Kabylie.

39. Benouniche 1977, p. 76.

40. Camps-Fabrer 1970, p. 53.



6. Avers d'une *tabzimt*, fin du XIX^e siècle, argent, émaux filigranés et coraux rouges, collections privée de bijoutiers kabyle d'Ath Larbaa (C. Bellache).



7. Détail d'un collier avec des branches de coraux rouges et un pendentif *afus* (main), argent, corail, musée du Bardo, Alger (C. Bellache).



8. Un bracelet et une chevillère autour de 1900, argent, celluloïd, musée du Bardo, Alger (C. Bellache).



9. Vue de l'intérieur d'un bracelet en argent décoré au repoussé, fin du XIX^e siècle, argent, musée du Bardo, Alger (C. Bellache).

Il se présente comme une mince bande d'argent soudée au corps du bijou qui forme des motifs géométriques ou curvilignes. Afin d'obtenir cette bande, le bijoutier pose une plaque de plané d'argent dans une filière appelée *lemezerra* dont les trous possèdent différents diamètres.

À la main, ou grâce à un banc à tirer⁴¹, le bijoutier fait passer le fil d'argent chauffé et graissé dans les orifices jusqu'à obtenir l'épaisseur voulue. S'il désire des filigranes torsadés, l'artisan plie le fil d'argent en deux, attache les extrémités à l'établi ou sur une enclume et le tourne à l'aide d'une pince ou d'un crochet en forme de « S ». Les fils ainsi torsadés sont coupés puis courbés pour obtenir des formes différentes⁴². La technique du filigrane se modifie profondément à partir des années 1960. Le banc à tirer disparaît au profit des rouleaux de fils d'argent achetés déjà calibrés, et les filières mécaniques assurent désormais la torsion du filigrane grâce à une chignole⁴³. Comme le filigrane, la grenaille ou granule⁴⁴ est soudée au corps du bijou (fig. 6, 8, 10). Elle est constituée de petites boules d'argent dont le diamètre est varié. Les plus grandes ont la taille de perles, et sont appelées *iriden*. En Kabylie comme dans les Aurès, elle pouvait être obtenue grâce à un bouquet de branches sèches jouant le rôle d'un tamis. Le bijoutier verse de l'argent liquide sur ces branches, et les gouttes de métal tombent sur un support saupoudré de charbon pour former des boules de différentes tailles⁴⁵.

À la fin de la colonisation française, on remplace cette technique aléatoire par des morceaux d'argent chauffés sur de l'argile cuite pour les faire entrer en fusion. Refroidis, ils forment une boule parfaitement calibrée⁴⁶. Pour autant, le décor le plus emblématique de la bijouterie kabyle des

41. Camps-Fabrer 1970, p. 20.

42. Benfoughal 1990, p. 23.

43. Camps-Fabrer 1970, p. 29.

44. *Ibidem*, p. 53.

45. Benfoughal 1990, p. 25.

46. Camps-Fabrer 1970, p. 37.

XIX^e et XX^e siècles reste l'émail filigrané. Contrairement aux autres décors métalliques comme le filigrane, seuls quelques villages connaissent la technique de l'émail. Tous situés en grande Kabylie, il s'agit des Ouadhias, de Taguemount Oukerrouche et des villages de la tribu des Ath Yenni comme Larbaa Naït Irathen⁴⁷. Dans une moindre mesure, la commune de Taka semble également avoir eu une production de bijoux émaillés, comme en témoigne une paire de grandes fibules réalisée par un bijoutier de la tribu des Ath Yahia pour le mariage de sa fille Zaïna Toudert vers 1900⁴⁸.

Si la technique des émaux maghrébins a longtemps été rapprochée de celle des émaux cloisonnés, on lui préfère désormais le terme d'émail filigrané⁴⁹. En effet, ce ne sont pas de petites cloisons d'argent qui forment les motifs, mais des filigranes de métal. Les arabesques, les palmettes et les cœurs (fig. 10) constituent ainsi les motifs les plus fréquents en Kabylie. L'émail est une matière vitreuse composée d'une masse incolore appelée fondant et de plusieurs colorants issus



10. Revers émaillé d'une *tabzimt*, fin du XIX^e siècle, argent, émaux filigranés, collection privée de bijoutiers kabyles d'Ath Larbaa (C. Bellache).

47. Camps-Fabrer 1970, p. 145. La majeure partie des villages des Ath Yenni étaient regroupés dans la commune mixte de Fort Napoléon puis Fort National durant la colonisation française.

48. Ces deux fibules *ibzimen* sont hautes de presque 23 centimètres avec leur ardillon et possèdent un étonnant décor de chatons émaillés. La paire a été créée vers 1900 pour Zaïna Toudert, fille d'un bijoutier de la famille Toudert du village de Taka, appartenant à la tribu des Ath Yahia. Elle est actuellement conservée au MuCEM sous le numéro d'inventaire 2010.10.1.1.

49. Sugier 1968, p. 151. Clémence Sugier, spécialiste de la bijouterie tunisienne, est la première à définir les émaux maghrébins comme des émaux filigranés.

d'oxydes métalliques⁵⁰. Le fondant est constitué de sable, de minium, de potasse, de soude⁵¹ et d'oxydes métalliques permettant de le colorer. Les émaux se présentent sous forme de poudres⁵². P. Eudel indique que l'émail bleu provient de tablettes rondes tunisoises ou algéroises, quand les émaux jaunes et verts sont issus de perles pilées venant de Murano ou de Bohême⁵³. Les poudres sont ensuite délayées dans de l'eau afin de les rendre plus ou moins claires, selon le goût du bijoutier⁵⁴. Avec l'aide d'une curette, les poudres sont déposées dans les formes dessinées par les filigranes d'argent. Les émaux sont laissés à sécher quelques minutes avant d'être mis dans le four à charbon. Le foyer est alors activé par un soufflet ou un éventail, et le bijoutier teste sa température en y mettant une pendeloque. La cuisson est une opération très délicate puisque les températures de fusion de l'argent et des émaux sont particulièrement proches, autour de 961 degrés⁵⁵. Lorsqu'ils sont sortis du four et ont refroidi, les émaux obtiennent une couleur uniforme, brillante et inaltérable. L'émail kabyle a la spécificité d'être uniquement bleu, jaune et vert. Ces trois couleurs sont toujours associées, à la différence du Maroc où il est fréquent de juxtaposer le jaune et le vert, notamment dans la région de Tiznit. L'émail bleu occupe une place particulière en Kabylie et sa surface est généralement plus importante que celles des deux autres couleurs (fig. 10).

Éléments de typologie

Après avoir vu les différents matériaux et techniques mis en œuvre dans la bijouterie kabyle, il faut désormais s'intéresser aux formes des bijoux durant la période coloniale. Suivant les travaux de Germaine Laoust-Chantréaux⁵⁶, Henriette Camps-Fabrer⁵⁷ et Tatiana Benfoughal⁵⁸, nous adopterons la typologie suivante : fibules ; parures de tête ; parures de corps ; parures de membres et pendeloques, ces dernières n'étant pas attachées à un type de bijou en particulier.

Reliées au corps du bijou par des anneaux et des bélières, les pendeloques sont de petits éléments en métal qui peuvent recevoir un décor de corail et d'émail (fig. 6). H. Camps-Fabrer définit neuf types de pendeloques dans la bijouterie kabyle⁵⁹. Suivant cette classification, le type n°1 *tikeffist* est une sorte de boule d'argent plus ou moins allongée, recouverte de filigranes d'argent. S'il est le plus courant aux XIX^e et XX^e siècles, d'autres types n'apparaissent pas avant les

50. Arminjon, Bilimoff 1998, p. 182.

51. Benfoughal 1990, p. 29.

52. Aujourd'hui, les bijoutiers d'Ath Yenni utilisent des poudres déjà prêtes à l'emploi. Un des bijoutiers d'Ath Larbaa se fournit encore en France, à Limoges.

53. Eudel 1902, p. 394.

54. Camps-Fabrer 1970, p. 55.

55. *Ibidem*, p. 50.

56. Laoust-Chantréaux 1990.

57. Camps-Fabrer 1970.

58. Benfoughal 1997.

59. Camps-Fabrer 1970, p. 59-63.

années 1950-1960 comme le n°8. Les pendeloques sont présentes sur tous les types de la bijouterie kabyle, exceptées les parures de membre.

Les bracelets de bras (*ameclub*, *ddbeb*) et de jambes (anneaux et chevillères *ikbelkhalen*) constituent les parures de membre en Kabylie (fig. 8). Toujours portés en paire, les bracelets et chevillères obéissent au même modèle : un tube d'argent dont la fermeture est généralement assurée par une goupille ou un crochet. À l'instar du reste des parures kabyles, les parures de membre reçoivent un décor de filigrane, de ciselure, de grenaille et parfois d'émaux filigranés. Chez les Ath Yenni, les bracelets peuvent être entièrement recouverts de champs d'émaux scandés de grenaille d'argent. En petite Kabylie, ils sont moulés sur le modèle des Aurès voisins. Concernant les parures de jambe, on peut observer une dichotomie entre les productions des grande et petite Kabylie. Les anneaux de cheville sont principalement portés dans la région de Béjaïa, quand les chevillères en argent plané sont produites par les bijoutiers de grande Kabylie. Ces dernières peuvent s'apparenter à des jambières, avec des dimensions pouvant aller jusqu'à 18 centimètres de longueur⁶⁰. Cette différence s'applique également aux fibules. À la fin des années 1950, la *tabzimt* ronde des Ath Yenni peut peser jusqu'à 1500 grammes⁶¹, alors que les agrafes de petite Kabylie sont généralement circonscrites dans un diamètre de cinq centimètres. En Kabylie, il existe ainsi deux sortes de fibules : les agrafes rondes et celles à boucles en oméga. Les fibules complètent généralement les autres parures de corps comme des boîtes-amulettes et des colliers variés (fig. 7). La fibule la plus emblématique de la bijouterie kabyle est sans conteste la fibule-agrafe ronde, à ardillon central, appelée *tabzimt* ou *tibzimin* au pluriel (fig. 6 et 10). Portée individuellement, la *tabzimt* n'a le plus souvent qu'une fonction décorative⁶². Elle ne retient pas le vêtement contrairement aux fibules à boucle en oméga *ibzimen* et elle a la particularité d'être à la fois une parure de corps et une parure de tête. On la place au centre de la poitrine ou plus exceptionnellement accrochée au foulard, sur le front⁶³. La *tabzimt* à pendeloques, produite en grande Kabylie, est le plus souvent émaillée sur l'avert et le revers (fig. 6). Ce décor d'émaux bleus, jaunes et verts comporte des motifs récurrents comme des palmettes, des arabesques ou des cœurs (fig. 10). Sur l'avert, le décor est généralement rayonnant autour du cabochon de corail rouge (fig. 6), caractéristique de la production des Ath Yenni. Plus rarement, on observe des sortes de cercles ovoïdes émaillés de bleu surmontés d'une boule d'argent. H. Camps-Fabrer émet l'hypothèse qu'il s'agit d'une production spécifique du village de Taguemount Oukerrouche, alors que les étoiles seraient propres aux Ouadhias⁶⁴. Ces motifs circulaires se retrouvent également dans le travail du bois (fig. 11), comme sur les portes des anciennes maisons kabyles *akham*⁶⁵, des coffres,

60. Benfoughal 1990, p. 33.

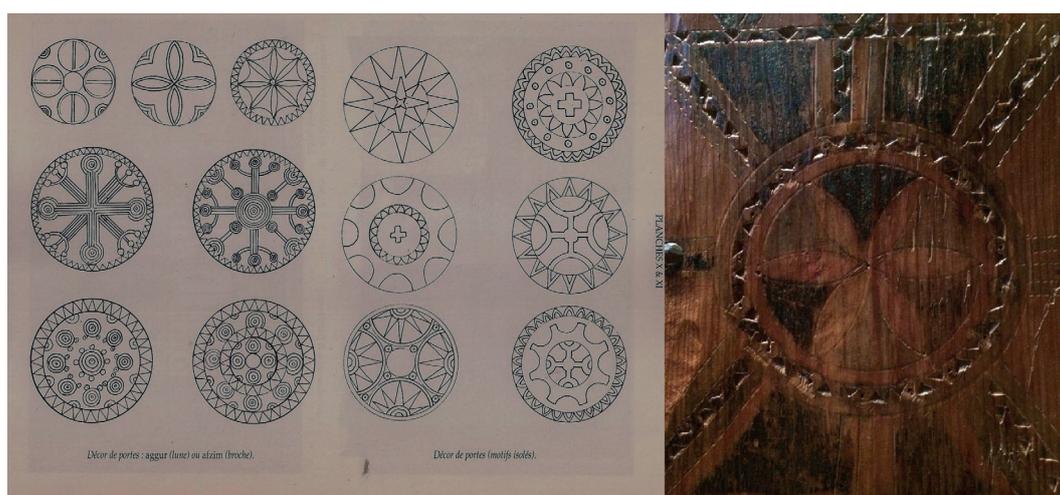
61. Aixela-Cabre 2005, p. 143.

62. Rabaté 2013, p. 70.

63. Le port de la *tabzimt* sur le front apparaît dans les tableaux d'Isidore Pils et dans de nombreux recueils photographiques comme chez Laoust-Chantréaux, 1994, p. 74.

64. Camps-Fabrer 1970, p. 89-90.

65. Laoust-Chantréaux 1994, p. 35-37.



11. Motifs circulaires sur les portes des maisons *akham* (Laoust-Chantréaux 1990) et détail d'un coffre en bois de petite Kabylie conservé au musée du quai-Branly – Jacques Chirac (C. Bellache).

des berceaux⁶⁶, voire des poires à poudre⁶⁷. Aux agrafes *tibzimin* s'ajoutent les fibules à boucles en oméga. Il en existe deux types, un petit, à plaque ronde, dit *adwir* (pl. *idwiren*), et un plus fréquent appelé *abzim* (pl. *ibzimen*) où la plaque est triangulaire. Si le petit *adwir* peut être porté aussi bien en parure de tête que de corps, comme l'agrafe ronde *tabzimt*, la fibule triangulaire *abzim* est quant à elle uniquement une parure de buste. Elles se portent en paire et comportent généralement un décor de corail voire d'émaux filigranés. Avant l'apparition des robes en cotonnade cousues au début du xx^e siècle, les fibules triangulaires assurent la fonction de retenir la robe des femmes, l'*akhellal*⁶⁸. Ces dernières se drapent en effet d'un unique pan de laine qui s'accroche et se ferme grâce à une fibule sur chaque épaule⁶⁹. Lorsque l'*akhellal* est définitivement supplantée par les robes manufacturées dès les années 1930, les *ibzimen* serviront à retenir un châle⁷⁰.

Afin de créer de véritables parures pectorales, les deux fibules peuvent être reliées entre elles par une chaîne où s'accrochent généralement des pendeloques et une boîte quadrangulaire dite boîte-amulette ou *herz* de 300 à 600 grammes⁷¹. Lors du mariage, les fibules rondes et triangulaires peuvent également accompagner des colliers variés à base de matières organiques odoriférantes⁷². Unique apanage des femmes mariées, ces colliers sont composés de produits odoriférants comme les clous de girofle ou le *ssxab*. Les clous de girofle sont cueillis et préparés par les femmes. Ils sont montés sur des fils de laine en ayant été préalablement mis à tremper pendant deux ou trois jours

66. Carayon 1940, p. 18.

67. Marçais 1949, p. 73.

68. Laoust-Chantréaux 1990, p. 67.

69. Pichault 2007, p. 102.

70. Camps-Fabrer 1970, p. 162.

71. Rabaté 2013, p. 70.

72. À titre d'exemple, G. Laoust-Chantréaux avait photographié une jeune mariée portant une *tabzimt* avec un grand collier de clous de girofle et de *ssxab*, entre 1937 et 1939. Laoust-Chantréaux 1994, p. 82.

avant d'être percés avec une aiguille⁷³. Il s'agit d'un travail réalisé par les femmes, où le bijoutier n'intervient pas. Il en est de même pour le *ssxab*, parfois appelé incorrectement ambre⁷⁴. Le *ssxab* est une matière odoriférante dont les éléments diffèrent selon les régions. Les graines d'acacia⁷⁵, les noix de muscade ou les clous de girofle sont écrasés puis pétris en petites boules avec un ajout de semoule ou de musc de civette⁷⁶. La préparation est ensuite séchée et enfilée sur des fils de laine pour en faire des colliers qui seront offerts à la fiancée comme d'autres parures à l'instar d'un diadème.

Les parures de tête sont peu nombreuses en Kabylie à la différence de la région voisine des Aurès. Les plus prestigieuses d'entre elles sont les diadèmes. Le diadème que Germaine Laoust-Chantréaux considère comme « le plus beau bijou mais aussi le plus rare⁷⁷ » se porte sur le front, comme un bandeau, en s'attachant à un petit foulard avec des crochets. Le diadème kabyle est composé de plaques d'argent, émaillées, avec une prédominance du champ bleu, et reliées entre-elles par des anneaux. À ces plaques sont accrochées des pendeloques, qui arrivent au niveau des sourcils de la femme. Si H. Camps-Fabrer évoque la disparition des diadèmes dès les années 1940⁷⁸, ils se retrouvent encore aujourd'hui dans la parure de la mariée. Davantage que le diadème, les boucles d'oreille vont connaître une rapide évolution durant la période coloniale. Les anciens types, appelés *letrak*, se voient remplacés dès les années 1900 par de petits anneaux inspirés des modèles européens⁷⁹. Si les *letrak* s'enroulaient autour du lobe⁸⁰, les *tigouedmatin* sont des crochets qui se placent dans l'oreille désormais percée. Leur port différerait selon les tribus. Ainsi, quand les Ath Yenni portent un *tigouedmatin* à chaque lobe, les Ath Iraten en auraient jusqu'à trois par oreille⁸¹.

Dès les premières décennies de la colonisation, les bracelets, chevillères, fibules, diadèmes et boucles d'oreille doivent recevoir un poinçon de la part de l'administration afin de pouvoir être vendus. En effet, l'Algérie est la seule colonie française à se doter d'un service de Garantie sur le modèle métropolitain dès 1857-1859⁸². Les bijoutiers doivent se rendre dans les bureaux de la Garantie, toujours situés en ville, pour se voir apposer un poinçon sur leurs bijoux sans lequel ils ne pourraient pas les vendre. Les bureaux de Garantie les plus proches de la Kabylie sont ceux d'Alger, Sétif, Constantine et Batna⁸³. Les trois derniers fonctionnant de manière restreinte, c'est

73. *Idem* 1990, p. 68.

74. Cette confusion pourrait venir du fait que l'ambre est également le nom des sécrétions des cachalots que l'on retrouve sur les plages, dont l'odeur musquée peut rappeler celle du *ssxab*.

75. Laoust-Chantréaux 1990, p. 68.

76. Gélard 2007, p. 188.

77. Laoust-Chantréaux 1990, p. 68.

78. Camps-Fabrer 1970, p. 70.

79. Eudel 1906, p. 120.

80. Camps-Fabrer 1970, p. 75.

81. *Idem* 1990, p. 69.

82. Le décret est formulé le 24 juillet 1857 mais la garantie des titres n'est assurée qu'à partir du 1^{er} juin 1859, Cazeneuve 1898, p. 247 et p. 250.

83. Selon la carte des centres de contrôle de la Garantie en 1898, Cazeneuve 1898, p. 271.

surtout celui d'Alger qui délivre et poinçonne les bijoux⁸⁴. Il existe des poinçons spécifiques aux bijoux kabyles. Si dans un premier temps ils sont de forme losangée, ils deviennent circulaires après le 1^{er} janvier 1894. Plusieurs planches de ces poinçons apparaissent dans l'*Orfèvrerie* de Paul Eudel et la *Garantie* de Paul de Cazeneuve. En 1898-1900, ce dernier est Contrôleur en chef de la Garantie d'Alger et se retrouve en charge d'un répertoire de tous les types de la bijouterie dite indigène. La Garantie devait permettre de mieux encadrer une production qui échappe au cadre de l'administration et donc à l'impôt. Cette volonté se solde toutefois par un échec car peu de bijoutiers font le voyage pour se rendre dans les bureaux de Garantie citadins⁸⁵ et la pratique du colportage permet d'échapper à la surveillance de l'administration. L'État français reconnaîtra par ailleurs les difficultés qu'il rencontre pour la faire appliquer⁸⁶.

Diffusion de ces bijoux à la période coloniale

Les bijoux kabyles ainsi créés et décorés vont être désormais vendus, il convient donc de se demander quelles sont leurs modalités de diffusion en Algérie et en France ? La grande majorité de ces bijoux est vendue aux Kabyles eux-mêmes, au travers de commandes passées dans les boutiques. Tous les villages ne possédant pas d'ateliers d'orfèvrerie, il faut parfois se rendre dans des tribus spécialisées comme les Ath Yenni, sur les hauteurs du Djurdjura. Le client peut apporter des pièces de monnaie, dont une partie servira comme matière première et l'autre sera utilisée pour l'achat de décor comme le corail ou des poudres d'émaux⁸⁷ et pour le salaire du bijoutier⁸⁸. Parfois, on peut amener un bijou ancien ou abîmé que l'on souhaite transformer. Ce sera alors au bijoutier de fournir les émaux et les coraux pour le décor. La somme payée sera égale à la moitié de la valeur du bijou⁸⁹. Le fait que le bijou soit payé avant d'être réalisé pourrait expliquer en partie l'échec de la Garantie en Kabylie, puisqu'il fallait que le bijou soit poinçonné avant d'être vendu.

Certains bijoux sont également transmis par le biais du colportage. Après s'être fournis en ville, les marchands itinérants se rendent de village en village, où se réunissent les clients. Le colporteur ne propose généralement que des bijoux dits de pacotille : des bracelets de celluloid⁹⁰, des perles de plastique ou de bois... tout un ensemble de petits éléments que les femmes peuvent ajouter à leurs colliers déjà existants⁹¹ (fig. 7). Après une forte activité entre 1860 et 1890⁹², ce

84. *Ibidem*, p. 255.

85. Benfoughal 2003, p. 45.

86. Cazeneuve 1898, p. 251.

87. Eudel 1902, p. 396.

88. Hanoteau, Letourneux 1893, p. 552.

89. Eudel 1902, p. 396.

90. Les colporteurs kabyles et leurs bijoux manufacturés achetés en ville apparaissent notamment sur deux photographies prises par Thérèse Rivière en juin 1935, conservées au musée du quai-Branly – Jacques Chirac, n° inventaire PP0099616 et PP0156934.

91. Sainte-Marie 1976, p. 106 et 111 ; Camps-Fabrer 1970, p. 58.

92. Sainte-Marie 1976, p. 106.

commerce aurait commencé à décliner dès la fin du XIX^e siècle, à la suite de l'installation d'artisans juifs et mozabites dans les centres urbains que sont les communes mixtes⁹³. L'ethnologue G. Laoust-Chantréaux rapporte également qu'à Ath Hichem en grande Kabylie, les mères ou les femmes de l'entourage des bijoutiers pouvaient transporter des bijoux dans leur *ichiwi* – la poche obtenue en faisant bouffer la robe par-dessus la ceinture⁹⁴. Elles les portent chez des proches, et le bruit de leur présence se répand dans le village. Les potentielles clientes se présentent alors pour admirer les bijoux, et parfois les acheter en plusieurs fois⁹⁵.

Il est important de préciser ici que selon le droit coutumier kabyle, la femme n'hérite de rien hormis de ses bijoux⁹⁶. Il s'agit donc de son unique propriété, et la grande valeur monétaire de ces objets leur confère une importance toute particulière dans la vie féminine. Les femmes reçoivent la majorité de leurs parures lors de leur mariage. Ils sont offerts par la famille du fiancé, selon la tradition kabyle qui veut que la dot soit apportée par le futur marié⁹⁷. C'est lors du mariage que la femme revêtira toutes ses parures, dont des colliers odoriférants qui marqueront son nouveau statut.

La commande auprès des bijoutiers et le colportage concernent donc principalement la population kabyle, or durant la période coloniale apparaît une nouvelle clientèle : celle des touristes étrangers. Selon les chiffres rapportés par Camille Lacoste-Dujardin, seule une minorité d'Européens vivent en Kabylie⁹⁸, et l'on considère la colonisation rurale comme un échec dès 1900⁹⁹. La majorité des Européens circulant en Kabylie sont des touristes, venus dans le cadre de tour-opérateurs avec des compagnies de bus qui partent depuis les villes comme Alger ou Béjaïa¹⁰⁰. Ces touristes se rendent dans des hôtels des communes mixtes comme celle de Fort National – anciennement Fort Napoléon – où se situent les villages des Ath Yenni et des boutiques leur permettant d'acheter des souvenirs. Le goût de la clientèle française et étrangère pour cette production que l'on juge artisanale et rustique amène les bijoutiers kabyles à s'adapter à la demande. Paul Eudel et Adolphe Hanoteau décrivent plusieurs bijoux qui sont uniquement à destination des Européens. Chez P. Eudel, ce sont les « *amequiâs/amiqae* » sorte de bracelet fait de fils d'argent autrefois « inconnus des Kabyles¹⁰¹ » ou une *tabzimt* qui devient tour à tour boucle de ceinture ou broche pour la clientèle européenne¹⁰². Le musée national de Compiègne possède ainsi une singulière broche qui reprend toutes les caractéristiques d'une *tabzimt* en

93. Rémond 1933, p. 89.

94. Pichault 2007, p. 106.

95. Laoust-Chantréaux 1990, p. 67.

96. Garraton Mateu 2007, p. 60.

97. Benouniche 1977, p. 57 ; Eudel 1902, p. 388. Camps-Fabrer précise que les bijoux peuvent être offerts avec l'argent de la dot, 1990, p. 57.

98. 1,8% de la population totale en Kabylie aurait été européenne selon Lacoste-Dujardin 2006, p. 96.

99. Mahé 2001, p. 205.

100. Martial Rémond, administrateur de la commune mixte de Fort-National dans les années 1930, le décrit dans son ouvrage *Au cœur du pays kabyle* (Rémond 1933, p. 121).

101. Eudel 1906, p. 13.

102. *Ibidem*, p. 215-216.

l'adaptant à la mode européenne¹⁰³. Parfaite synthèse du goût français de la fin du XIX^e siècle et d'un type emblématique de la bijouterie kabyle, la fibule-agrafe devient une petite broche dont les dimensions n'excèdent pas 7 centimètres, les pierres fines remplacent le corail et les pièces de monnaie se parent d'inscriptions pseudo-coufiques. Les expositions constituent le dernier lieu où les Français peuvent découvrir les bijoux kabyles. Dans son *Orfèvrerie* de 1902, Paul Eudel donne ainsi plusieurs noms d'artisans présents aux Expositions universelles de 1896 à Lyon ou celles de 1889 et 1900 à Paris¹⁰⁴. Certains reçoivent par ailleurs des prix pour leur production¹⁰⁵. Enfin, en plus des achats sur place et de ces occasions éphémères, la clientèle française peut également admirer des bijoux kabyles dans plusieurs expositions permanentes, en France ou à Alger dès 1858¹⁰⁶.

Conclusion

La période coloniale amène de nombreux changements dans la production de bijoux en Kabylie. Les matières premières évoluent, passant notamment du corail à l'imitation plastique qu'est le celluloïd. L'administration française tente de mieux la contrôler, sans succès, et les touristes européens représentent une nouvelle clientèle. De nouveaux types sont créés et d'autres abandonnés comme les *letrak* qui disparaissent peu après les années 1900 et ne se retrouvent plus sur les photographies des années 1930 comme celles de Germaine Laoust-Chantréaux ou de Martial Rémond.

Ce brusque changement dans les modalités de création et de diffusion amènera plusieurs auteurs à alerter le gouvernement français sur les risques de disparition de cet artisanat. Albert Camus, alors jeune journaliste¹⁰⁷, en appellera ainsi à l'administration coloniale pour protéger et encourager les bijoutiers kabyles. Après une embellie dans les années 1960 qui voient apparaître des *tibzimin* aux dimensions impressionnantes, force est de constater que la bijouterie kabyle connaît depuis un lent déclin.

Aujourd'hui, si elle continue d'exister malgré les prédictions d'Henriette Camps-Fabrer qui annonçait sa disparition dès la fin des années 1970, les bijoutiers kabyles rencontrent de nombreuses difficultés. La préférence désormais accordée à l'or par les clients, les coûts d'importation des matières premières, la concurrence des marchés étrangers pour des bijoux de moindre valeur et l'uniformisation progressive des modèles, amènent plusieurs ateliers à fermer. Pour autant, les

103. Broche en argent produite en Afrique du Nord et munie d'un poinçon, émail et pierres fines, 7 x 4 cm, conservée au musée national de Rueil-Malmaison et déposée au musée national de Compiègne, M.M.51.2.210

104. Eudel 1902, p. 402.

105. Picard 1891, p. 525. Certains sont également reçus Meilleur Ouvrier de France dans la catégorie bijoutier comme Abdellah Abed né en 1917 à Taourirt Mimoun (Ath Yenni) à l'issue de la 7^e exposition nationale du travail à Paris en 1952.

106. Eudel 1902, p. 397 et p. 402. Caron, Noirot 1860, p. 5-6.

107. Camus 2005, p. 83-84.

fêtes du bijou organisées en Algérie, les expositions dans plusieurs musées européens et les succès des ventes aux enchères sont les témoins d'un nouveau regain d'intérêt pour cette production.

Bibliographie

- ALLIOUI Y. (2006) : *Les tribus berbères de Kabylie*, Paris.
- AIXELA CABRE Y., BENFOUGHAL T. (2005) : *Amazics, joies berebers, catalogue d'exposition (Barcelone, Museu Diocesà)*, Barcelone.
- ARMINJON C., BILIMOFF M. (1998) : *Métal : vocabulaire technique*, Paris.
- BENFOUGHAL T. (1990) : *Bijoux algériens. El Holay El-Djazairia, catalogue d'exposition (Alger, Palais de la Culture)*, Alger.
- (2003) : *Bijoux et parures d'Algérie*, Alger.
- BENOUNICHE F. (1977) : *Bijoux et parures d'Algérie*, Alger.
- CAMPS-FABRER H. (1970) : *Les bijoux de Grande Kabylie : collections du Musée du Bardo et du Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques*, Paris.
- (1977) : « Orfèvrerie kabyle et orfèvrerie aurasiennne », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* 24, 1, p. 87-109.
- (1990) : *Bijoux berbères d'Algérie : Grande Kabylie, Aurès*, Aix-en-Provence.
- CAMUS A. (2005) : *Misère de Kabylie*, Alger.
- CARAYON G. [1940] : *Le travail du bois en Algérie*, Alger.
- CARON E., NOIROT A. (1860) : *Guide du visiteur de l'exposition permanente de l'Algérie et des colonies*, Paris.
- CHAMPAULT D., VERBRUGGE A.-R. (1965) : *La main. Ses figurations au Maghreb et au Levant*, Paris.
- CAZENEUVE P. (1898) : *La garantie et ses poinçons de 1260 à nos jours*, Alger.
- EUDEL P. (1902) : *L'orfèvrerie algérienne et tunisienne*, Alger.
- (1906) : *Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord*, Paris.
- GARRATON MATEU C. (2017) : « Le rôle des femmes dans la société berbère traditionnelle : le cas des femmes kabyles », dans *La culture amazighe réalité et perceptions*, p. 191- 206.
- GÉLARD M.-L. (2007) : « Les colliers odoriférants (*ssxab*) en Afrique du Nord aujourd'hui », dans GRASSE M.-C., *Une histoire mondiale du parfum*, Paris, p. 188-189.
- HANOTEAU A. (1867) : *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, Paris.
- HANOTEAU A., LETOURNEUX A.-H. (1893) : *La Kabylie et les coutumes kabyles*, Paris.
- LACAZE-DUTHIERS H. (1864) : *Histoire naturelle du corail*, Paris.
- LACOSTE-DUJARDIN C. (2006) : « Un effet du postcolonial : le renouveau de la culture kabyle. De la mise à profit de contradictions coloniales », dans *Hérodote* 1/2006, n° 120, p. 96-117.
- LAOUST-CHANTRÉAUX G. (1990) : *Kabylie côté femmes. La vie féminine à Ait Hichem, 1937-1939*, Aix-en-Provence.
- (1994) : *Mémoires de Kabylie*, Aix-en-Provence.

LES BIJOUX KABYLES

- MAHÉ A. (2001) : *Histoire de la Grande Kabylie XIX^e-XX^e siècles. Anthropologie historique du lien social dans les communautés villageoises*, Saint-Denis.
- MARÇAIS G. (1949) : *Art chrétien d'Afrique et art berbère*, Rome.
- PICARD E. (1930) : *La monnaie et le crédit en Algérie depuis 1830*, Paris/Alger.
- PICHAULT P. (2007) : *Le costume traditionnel algérien*, Paris.
- RABATÉ M.-R. (2013) : *Les fibules. Deux mille ans en Afrique du Nord*, Paris/La Défense.
- RÉMOND M. (1933) : *Au cœur du pays kabyle*, Alger.
- SAINTE-MARIE A. (1976) : « Aspects du colportage à partir de la Kabylie du Djurdjura à l'époque contemporaine », dans *Cahiers de la Méditerranée*, hors-série, n°1, p. 103-119.
- SUGIER C. (1968) : « Les bijoux de la mariée à Moknine », dans *Cahiers des arts et traditions populaires* 1, p. 139-156.

PARURES DE SCÈNE : ORNER L'ACTEUR. LE BIJOU DE SCÈNE ORIENTALISTE AU XIX^e SIÈCLE

ANAËLLE GOBINET-CHOUKROUN*

Parure et appareil de scène

S'il est un lieu au XIX^e siècle où parure et appareil se mêlent avec le plus d'éclat, il s'agit certainement des scènes de théâtre et d'opéra. À Paris, le genre du grand opéra historique en costume s'affirme dans la seconde moitié du Siècle avec un déploiement de faste où le bijou occupe une place centrale. Ce bijou de scène revêt différentes formes selon les livrets des spectacles, empruntant tour à tour les codes du style médiéval, Renaissance ou encore oriental. C'est précisément ce dernier qui va orienter notre réflexion.

Il convient de définir en premier lieu les termes de « parure » et d'« appareil ». Selon un usage ancien, la « parure » désigne l'habillement d'une personne comprenant ses vêtements, ornements et bijoux. Les ornements – souvent associés à la toilette féminine – composent un tout cohérent, un ensemble assorti bien que souvent jugés superflus. Par ailleurs, le terme « appareil » renvoie à un « déploiement de pompe et de faste » grandiloquent et ostentatoire¹, que l'on peut aisément rapprocher du terme « spectaculaire », fil rouge de notre étude. Le genre du grand opéra à la française, qui connaît son heure de gloire sous le Second Empire avec des créations comme *La Reine de Saba* de Gounod (1862) ou *Aïda* de Verdi (1871), est caractérisé par un décorum à grands effets et un nombre conséquent d'artistes sur scène. Confectionnés avec soin par les ateliers de couture du théâtre, le costume et ses

1. Définitions tirées du *Dictionnaire du Trésor de la Langue Française informatisé (TLFI)*, version en ligne.

* Doctorante en histoire de l'art : *La bijouterie de scène et l'Orient au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, sous la direction de C. Peltre (Université de Strasbourg). EA 3400, ARCHE, Perspectives Européennes.

Note de l'auteure : l'article a été rédigé au mois d'octobre 2019.

ornements y jouent un rôle essentiel ; beaucoup sont réutilisés et modifiés pour les spectacles de la saison suivante². Ainsi, on dénombre à cette époque entre 200 et 300 costumes pour les productions lyriques, contre 150 à 250 pour les productions chorégraphiques³. Le public du Second Empire, célèbre pour son goût du faste et du luxe, encourage ce genre de productions exhibant un nombre étourdissant de costumes. Par la suite, les progrès de l'industrialisation vont pousser les décorateurs et costumiers à davantage d'audace et de perfectionnement, valeurs prônées par les jurys des diverses Expositions universelles qui rythment la fin du siècle et la Belle Époque.

Afin de comprendre ce qu'est un bijou de scène orientaliste au XIX^e siècle, il convient de l'inclure dans le contexte plus global des productions scéniques orientalistes françaises, avant d'en définir les paramètres et caractéristiques propres. Une comparaison avec la bijouterie en doré et d'imitation contemporaines permettra également d'inscrire le bijou de scène dans l'histoire de la bijouterie-joaillerie parisienne.

L'Orient sur les planches

La représentation de l'Orient⁴ sur les scènes de France remonterait au XVI^e siècle avec la tragédie *La Soltane* (1561), empruntant son sujet à un épisode contemporain turc⁵. Près d'un siècle plus tard, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière popularise largement le thème d'un Orient opulent et amusant, tandis que les tragédies de Racine *Athalie*, *Bérénice* ou *Bajazet* dépeignent des héroïnes passionnées évoluant dans des décors orientaux et antiquisants. Le siècle suivant est marqué par la traduction des *Mille et une Nuits* par Antoine Galland en 1704. Ce recueil de contes d'origine persane rencontre un vif succès en France et en Europe. Implantés dans un espace mythique entre la Perse et l'Arabie, il offre un concentré de fantasmes et de splendeurs au sein desquels les costumes et les parures jouent un rôle majeur ; un monde de paraître où les personnages peuplant les récits successifs sont indissociables de leur physique, leur beauté passant par le vêtement et les bijoux. Ces récits vont constituer l'une des sources d'inspiration principales exploitées par les artistes, parmi lesquels les librettistes de théâtre et d'opéra⁶. Les deux récits

2. D'où les difficultés rencontrées dès lors que l'on travaille sur les archives du matériel de scène ancien. Néanmoins, certains documents, tels des photographies des artistes en costumes ou les illustrations véhiculées par la presse, nous permettent de nous faire une idée précise de l'état originel du costume.

3. Citons trois spectacles ayant largement dépassé cette moyenne dans la première moitié du Siècle, par ordre croissant : *Gustave III ou Le bal masqué*, opéra d'Auber de 1833 avec 584 costumes, déployés en particulier dans la scène du bal masqué ; *La Juive*, opéra d'Halévy de 1835 avec 600 costumes (beaucoup d'entre eux ont été créés pour la grande procession finale de l'acte I) ; *La Tentation*, opéra-ballet de 1832 avec 640 costumes dessinés par le peintre romantique Louis Boulanger (dont plusieurs de monstres réalisés pour la danse macabre des sorcières à l'acte II).

4. Dans son article « Ce que nous entendons par l'Orient » paru dans la *Revue de l'Orient. Bulletin de la société orientale* en 1843, Victor Hugo donne une définition de la nébuleuse « Orient ». Elle nous permet de poser les bornes géographiques de notre étude, englobant les territoires compris entre l'Andalousie espagnole – « porte de l'Orient » pour Théophile Gautier – et les confins de l'Inde.

5. Kahane 2008, p. 29.

6. Frizot 2012.

Aladin ou La Lampe Merveilleuse et *Ali Baba ou Les Quarante voleurs* sont très populaires à l'époque, et donnent lieu à des spectacles caractérisés par un univers viril et dangereux, où les personnages mettent en péril leur vie dans des situations extrêmes. Les intrépides Aladin, Ali Baba, Sindbad et Mârouf peuplent alors les scènes européennes de la première moitié du XIX^e siècle, reléguant les figures féminines à des rôles mineurs et bien souvent décoratifs⁷. Ainsi, Schéhérazade, Judith et Cléopâtre doivent attendre un certain temps avant de pouvoir s'affirmer comme de véritables protagonistes au sein des opéras et drames parisiens.

Cet Orient fantasmé se mue progressivement en un Orient d'actualité et d'érudition avec l'expédition d'Égypte de Napoléon Bonaparte en 1798. Celui-ci souhaite y étendre son emprise, passant par une conquête aussi bien militaire qu'intellectuelle. Par la suite, de nombreux autres événements clés vont influencer la création scénique orientaliste du XIX^e siècle comme la guerre d'indépendance grecque et la colonisation de l'Algérie amorcée en 1830. L'Orient se mue ainsi à l'époque romantique en un Orient « couleur-locale » et « pittoresque », plus moderne et ancré dans une réalité coloniale comme en atteste le drame anecdotique de Théophile Gautier, *La Juive de Constantine* (1846), l'intrigue mêlant colons français et autochtones algériens dans les premières années de l'occupation française⁸. Les périodes qui suivent confirment cette évolution avec des opéras coloniaux sur des idylles plus ou moins heureuses entre un colon occidental et une indigène orientale, genre popularisé dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Citons à ce propos l'emblématique opéra *L'Africaine* de Meyerbeer (1865)⁹, dont l'histoire se déroule au XV^e siècle successivement à Lisbonne et dans le royaume de la reine indienne Sélika – réduite en esclavage – dont l'officier de marine portugais Vasco de Gama s'éprend. Ou encore l'opéra indianisant *Lakmé*¹⁰ (1883), qui dénonce à travers son livret la colonisation anglaise en Inde, par le biais des amours de Lakmé, fille du brahmane Nilakhanta, et du jeune officier anglais Gérald. On y lit en filigrane la fascination de l'Occident européen pour l'Orient des lointains

Malgré l'engagement politique évident de certains livrets, l'Orient continue de faire rêver les foules. Ainsi, on va au théâtre comme on voyage. Néanmoins, on observe en parallèle des spectacles bien moins engagés, avec une visée toute autre. Le Second Empire, en particulier, abreuve le public de représentations d'un Orient grandiose et décoratif, mettant en scène des figures emblématiques de la tradition orientale, comme dans *La Reine de Saba* de Gounod (1862), narrant les amours du roi Salomon et de Balkis. De plus, les fouilles archéologiques qui jalonnent la seconde moitié du XIX^e siècle influent de façon capitale sur les costumes et accessoires de scène, leur conférant une dimension pédagogique, érudition attendue et appréciée des spectateurs : exposition des parures étrusques de la collection Campana et de celles de la Tombe François au Louvre (1862), découverte du « Trésor de Priam » par Heinrich Schliemann sur

7. Mernissi 2001.

8. *La Juive de Constantine*, drame anecdotique en cinq actes et six tableaux, livret de Théophile Gautier et Noël Parfait, musique de Pilati, création au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 12 novembre 1846.

9. *L'Africaine*, opéra d'Eugène Scribe, sur une musique de G. Meyerbeer (posthume), créé à l'Opéra Le Peletier le 28 avril 1865.

10. *Lakmé*, opéra en trois actes de Léo Delibes sur un livret de Gondinet et Gille, d'après le roman de Pierre Loti *Rarahu ou le Mariage de Loti*, création à l'Opéra-Comique de Paris le 14 avril 1883.

le - supposé - site de Troie (1873), fouilles des tumulus de Russie du Sud et de Crimée... L'opéra *Aïda* de Verdi (1871), dont la date de création coïncide avec l'inauguration du Canal de Suez, temps fort des relations entre l'Orient et l'Occident, et *Salammô* de Reyer (1892), dont l'adaptation opératique est largement inspirée du roman éponyme de Flaubert, lui-même renvoyant à certaines découvertes archéologiques de son temps, naissent dans ce contexte d'attrait pour les Antiquités orientales¹¹. Les Expositions universelles régulières, la vogue du mouvement artistique de l'Orientalisme, ainsi que la redécouverte des « Arts musulmans » sont également des facteurs essentiels dans l'évolution de la production théâtrale et lyrique orientaliste, « Orient d'exportation » qui ne cesse d'inspirer les costumiers de spectacle¹².

Ajoutons que le renouveau de l'iconographie biblique est également fondamental pour le répertoire scénique orientaliste du second XIX^e siècle. L'ouvrage d'Ernest Renan *La Vie de Jésus* paru en 1863¹³, est central dans ce processus d'*orientalisation* de la Bible, et propose une nouvelle lecture des récits bibliques sous une optique ethnico-géographique et historique. Ces travaux vont être déterminants par la suite autant dans les Salons artistiques que sur les scènes occidentales. Nombreux sont les spectacles d'opéra et de théâtre à mettre en scène des épisodes issus des Ancien et Nouveau Testaments : *Hérodiade* de Millet et Grémont (1884), *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (1892), *La Samaritaine* de Rostand (1897), *Salomé* de Strauss (1907)...

Selon leurs formes et contextes de mise à la scène, les spectacles orientalistes du XIX^e siècle sont donc la vitrine des dernières actualités en matière de connaissance de l'Orient, et diffusent pour certains un message politique et critique du colonialisme ambiant. Le costume occupe ainsi une place de premier ordre, où le bijou est essentiel. Il convient à présent de le présenter en détail.

Généralités sur le bijou de scène

À la fois ornement, complément et accessoire, le bijou de scène est en dialogue permanent avec les autres composantes du costume qu'il sublime : vêtement, coiffure, maquillage, masque, etc. Il est également indissociable du corps pour lequel il est conçu ; celui d'un acteur, d'un danseur ou bien d'un chanteur, en fonction de ses caractéristiques propres et du tempérament du personnage ou de l'artiste. Ce bijou peut être purement esthétique – en simple ornement décoratif – ou bien un véritable accessoire employé par l'acteur sur scène. Les spécificités d'un bijou de spectacle sont assez éloignées de celles d'une parure traditionnelle. Son objectif est d'être visible de loin et rapidement compréhensible de tous les spectateurs, appuyant la narration. Il s'inscrit dans un système global où les costumes, les décors, le nombre d'interprètes, le poème,

11. *Aïda*, opéra en cinq actes et sept tableaux, livret de Camille du Locle et Antonio Ghislanzoni, musique de Verdi, création au Théâtre du Caire en 1871 ; *Salammô*, opéra en cinq actes et sept tableaux, Camille du Locle, d'après le roman éponyme de Gustave Flaubert (1862), musique de Reyer, création au Théâtre National de la Monnaie à Bruxelles en 1890.

12. Peltre 2006.

13. Renan, *La Vie de Jésus*, Michel Lévy frères, 3 vol., 1863.

la musique, la lumière, jouent chacun un rôle essentiel et subliment le bijou. Au XIX^e siècle, chaque bijou est réalisé sur mesure par un bijoutier indépendant collaborant avec le Service de la Couture et de l'Habillement du théâtre qui le mandate. Il est ajusté au cours de trois séances d'essayage, l'ensemble costume-bijou devant être le plus seyant possible.

Le bijou de scène est tout d'abord imaginé par un dessinateur de costumes, qui réalise une maquette du costume dans son ensemble. Celle-ci est annotée de diverses informations relatives aux couleurs et matériaux à employer, afin de donner le plus d'indications possible aux Ateliers de Couture du théâtre chargés de le confectionner. Bien qu'il s'agisse d'un document de travail, le style de ces maquettes varie d'un dessinateur à l'autre, certaines possédant une dimension artistique indéniable. Les maquettes des costumiers Paul Lormier (1813-1895), Eugène Lacoste (1818-1907), Charles Bianchini (1859-1905) ou encore Théophile Thomas (1846-1916) font partie des plus remarquables pour la seconde moitié du XIX^e siècle. On peut également mentionner celles d'Attilio Comelli (1858-1925), costumier d'origine italienne qui a collaboré avec les plus grands théâtres de Londres à la fin du siècle (Royal Opera House of Covent Garden, Royal Theater of Drury Lane). Parmi ces dessinateurs de costumes, certains accordent une attention toute particulière au bijou. Cet intérêt se traduit par un croquis en marge de la silhouette costumée ou par une maquette indépendante rappelant les traditionnels gouachés des bijoutiers-joailliers. C'est le cas notamment pour la maquette dessinée par Lacoste en 1879 - dans le cadre de la présentation d'*Aïda* au Palais Garnier - destinée au costume d'Amnérís. On distingue en effet, en marge de la silhouette, le détail appliqué d'un des colliers de la princesse égyptienne, précisant l'agencement des perles colorées entre elles et du maillage général du plastron (fig. 12). La maquette achevée est ensuite transmise au bijoutier de théâtre mandaté par l'institution qui réalise à son tour des dessins techniques de l'objet à réaliser. Celui-ci façonne le bijou de scène à partir de matériaux non précieux (cuivre, laiton, argent, etc.) qu'il agrémente de divers éléments glanés chez des fournisseurs (estampes et apprêts pour bijouterie, perles soufflées, de verre ou de métal, fleurs artificielles, strass et pierres d'imitation, fourrures et cuirs, etc.). Ces bijoutiers de théâtre parisiens sont une dizaine au XIX^e siècle, et se concentrent dans les faubourgs du Temple et de la Porte-Saint-Martin, ainsi que dans le quartier du nouvel Opéra Garnier, au plus près des salles de spectacle. Citons quelques bijoutiers de théâtre collaborateurs des salles de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française : Granger, Leblanc, Gutperle et Églésia.

Paramètres et caractéristiques du bijou de scène

Le nom de l'interprète est ensuite inscrit sur une étiquette cousue à même le bijou, ou bien noté à l'encre sur la doublure intérieure. Ce détail permet de faciliter le travail des habilleuses chargées de transporter l'ensemble des costumes et de leurs accessoires des loges au



12. Eugène Lacoste, maquette de costume, pour le rôle d'Amnéris dans *Aïda*, et détail d'un collier de perles, aquarelle et encre sur papier (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l'Opéra, maquettes de costumes).

« Central Costume » avant et après chaque représentation, et d'en assurer l'entretien régulier. Ces mentions nominatives permettent aussi aux régisseurs de constater les éventuels pertes ou vols, et d'appliquer des amendes ou sanctions en fonction de l'importance du préjudice. Ce détail est valable surtout pour les petits bijoux, en particulier pour les bagues et boucles d'oreilles, dont on ne conserve aujourd'hui que très peu d'exemplaires anciens dans les collections. L'étiquetage des bijoux de scène est donc utile et efficace ; cette pratique est encore d'actualité dans les théâtres contemporains. Une autre caractéristique importante du bijou de scène est la doublure textile. Afin de préserver le corps des artistes, les bijoux sont généralement doublés avec de la soie ou du coton plus ou moins épais, souvent de couleur chair ou jaune clair. Dans le cas

des bustier-bijoux, le tissu est très mince afin d'accentuer l'effet de semi-nudité¹⁴. Il est toujours assorti au XIX^e siècle d'un maillot de corps, qui disparaît peu à peu au début du XX^e siècle¹⁵. Les coiffes disposent également de rembourrage, dans un souci de préservation des perruques et voilages disposés sur la tête. Au *music-hall* et cabaret, on en retrouve sur les armatures des soutien-gorge. Également dans la bijouterie-joaillerie précieuse, surtout pour l'intérieur des tiaras et des diadèmes.

Jusqu'à la Première Guerre Mondiale, chaque bijou est créé pour un artiste précis. Il doit s'accorder avec le corps et la personnalité de celui ou celle qui le revêt, sans limiter l'amplitude de ses mouvements ni l'empêcher dans son jeu. Néanmoins, ce qu'on appelle aujourd'hui « mise en scène » ou « jeu d'acteur » va progressivement évoluer tout au long de la Troisième République. Auparavant, les artistes sont relativement statiques sous leurs somptueux atours, le poids des bijoux de scène varie donc en fonction de leur attribution à un personnage donné. Les cantatrices, en particulier, entrent en scène couvertes de lourds bijoux, qui conditionnent leur corps en un nombre limité de mouvements, donnant une allure imposante. Les larges plastrons ou encore les épaulettes massives en cuir et métal sont plutôt conçues pour des interprètes lyriques. Ils sont certes lourds mais silencieux : ils comportent peu de piécettes ou de pendeloques susceptibles de déranger le chant de l'artiste en mouvement. On peut citer, par exemple, l'imposante parure dessinée par le costumier Paul Lormier puis retravaillée par Eugène Lacoste, portée successivement par Marie-Constance Sax puis Gabrielle Krauss dans le rôle de Sélika pour l'*Africaine* (1865 et 1877). Celle-ci est composée d'un plastron et d'une ceinture égyptisants en cuir rouge cloisonné, d'où pendent des pendeloques de perles de verre coloré, chacune achevée par des motifs de fleurs de lotus en laiton estampé et émaillé (fig. 13).

Au contraire, la parure créée pour un danseur est sensiblement plus légère que celle d'un choriste : on privilégie souvent pour les danseuses des « ballets en blanc » – inaugurés à l'époque romantique avec le ballet *Giselle* de Théophile Gautier – un type de diadème composé d'une simple armature métallique sertie de strass et de verroteries. Si le bijou de scène est certes épuré, il produit grand effet : le port de tête haut et gracieux de la ballerine est sublimé et scintille à chaque mouvement sans alourdir la silhouette. Gardons tout de même à l'esprit que cette apparente légèreté de la parure des danseuses s'accompagne systématiquement à l'époque d'un corset baleiné très ajusté, qui emprisonne la cage thoracique et le bassin¹⁶. Cette raideur du buste, impliquant une plus grande mobilité des bras et jambes – que l'on n'hésite pas à couvrir de bracelets aux poignets, bras et chevilles – est jugée d'une grande élégance. Le caractère unique ou multiple du bijou de scène est également un paramètre essentiel à considérer dans l'étude des bijoux de scène. Les collections anciennes des théâtres et opéras, comme celles

14. Witkowski, Nass 1909.

15. Kahane 2008, p. 89.

16. On peut observer ce détail sur les nombreuses photographies de danseuses en costume de scène, réalisées sur demande de l'administration de l'Opéra de Paris à partir du Second Empire par le photographe Eugène Disdéri. cf. M. Auclair, « Le ballet et la photographie », in Auclair et Ghristi, *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel / ONP / BNF, 2013, p. 146-151.



13. Collier-plastron pour le rôle de Sélika dans *l'Africaine* (1877), d'après une maquette d'Eugène Lacoste, cuir, métal émaillé, perles de verre, soie (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds de bijoux de scène anciens, BIJOUX-3).

de l'Opéra de Paris, de l'Opéra-Comique ou encore de la Comédie-Française, regorgent de bijoux identiques autrefois destinés aux figurants, choristes et danseurs du corps de ballet. Dans certaines productions, il peut s'agir de dizaines de bijoux similaires, c'est particulièrement le cas pour les ceintures, tours de tête, bracelets de bras et de poignet en laiton. Ces bijoux réglables se démocratisent au point de devenir typiques des parures de figurants. Dans certains cas, le bijou comporte des encoches au niveau des fermoirs pour l'ajuster à différentes morphologies. Ceci prouve bien que certains bijoux ne sont pas réalisés exclusivement pour un artiste, mais réemployés et réattribués selon les productions.

Bijoux d'imitation et bijoux en doré

Afin d'inscrire pleinement le bijou de scène dans l'histoire de la bijouterie-joaillerie française, il convient de la rapprocher de la bijouterie en doré et d'imitation. En pleine expansion à la fin du XIX^e siècle, celle-ci est officiellement consacrée lors des Expositions Universelles de 1878, 1889 et 1900, comme le rappelle Jacqueline Viruega dans son ouvrage sur la bijouterie parisienne

de cette époque¹⁷. La Bijouterie-Joaillerie occupe une place de choix dans ces manifestations internationales, vitrines des dernières innovations en matière d'industrie et d'artisanat. Le succès remporté par ce type de bijouterie moderne s'explique par une consommation de plus en plus massive de bijoux amorcée sous le Second Empire, et le ballet incessant des modes successives. Le prix accessible des parures en doré et d'imitation rencontre un vif succès auprès de la classe moyenne, le port du bijou dernier cri compensant une quête de reconnaissance sociale permanente. L'avènement de cette couche sociale est ainsi un facteur clé pour comprendre ce développement. En considérant l'ensemble de ces paramètres, on note que la bijouterie en doré et la bijouterie de scène ont plusieurs points communs. D'une part, la consommation à outrance du bijou en doré fait écho à celle pratiquée par les ateliers de couture des théâtres de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, les grandes salles comme l'Opéra Garnier ou la Comédie-Française renouvellent constamment leurs stocks de bijouterie pour chaque nouvelle production. Une quantité impressionnante de parures pour les rôles de solistes, danseurs ou figurants a été produite à cette période, qui culmine avec des spectacles comme l'*Africaine* de Meyerbeer (1865) ou la *Salammbo* de Reyer (1892). Mais les œuvres se succédant, ces parures passent vite de mode ; elles sont rapidement remplacées par d'autres plus nouvelles et répondant mieux aux attentes du moment, jusqu'à leur prochaine reprise. Les cartonnages et autres bijoux en carton-pierre – jusqu'alors privilégiés par de nombreuses salles de spectacle aux ressources moins importantes que celles des théâtres officiels – sont alors remplacés par ces parures en métal doré richement ornées. Les prix relativement bas de cette bijouterie rend ainsi possible son acquisition par de nombreux établissements de spectacles, théâtres comme *music-hall* : Théâtres des Variétés, de l'Athénée, de la Renaissance, Bouffes-Parisiens, Alhambra, Moulin-Rouge, et bien d'autres¹⁸.

Sur un plan plus technique, on observe de nombreuses similitudes entre le travail du bijoutier de théâtre et celui du bijoutier en doré. Ces bijoutiers de théâtre collaborent de façon exclusive ou partielle avec les salles de spectacle parisiennes. Comme le rappelle le rapport du jury de l'Exposition Universelle de 1889¹⁹, le bijoutier en doré ne serait rien sans son association avec l'estampeur et le fabricant d'apprêts dont l'outillage tend à se perfectionner avec le temps. Le bijoutier de théâtre, de la même manière, concilie ainsi mécanisation du travail et travail manuel :

[...] ils ont recours aux accessoires que créent les estampeurs et la variété en est infinie : galeries de toutes largeurs, broderies en métal, attributs de toutes sortes, fleurs, animaux, appliques, personnages, médailles. Dans tout cet arsenal, le bijoutier en doré choisit, taille et rogne comme dans une étoffe et fait avec ces éléments des coffrets, des jardinières et mille bijoux de fantaisie²⁰.

17. Viruega 2004.

18. Pour plus de détails sur les salles parisiennes de spectacles cf. Wild 2012.

19. Rapport de M. E. Marret (Marret 1891).

20. *Ibidem*.

D'autre part, les fournisseurs sollicités par les bijoutiers de théâtre pour agrémenter leurs créations sont identiques à ceux des bijoutiers en doré civils. L'inventaire des fournisseurs réguliers de l'Opéra Garnier entre 1887 et 1914 nous révèle des commandes fréquentes passées auprès de Topart et Ruteau, fabricants de « sequins, perles anglaises / ordinaires, masses de perles blanches et gris »²¹. Cette entreprise d'importance compte 200 employés à Paris et 1 500 en province, et est récompensée par le grand prix de l'Exposition de 1889, en particulier pour sa demi-perle d'imitation très prisée des maisons de mode comme des théâtres.

De plus, le perfectionnement de certaines garnitures du bijou comme les strass, que la lumière ne traverse plus simplement comme c'était le cas pour les verroteries, mais est réfléchi tel un miroir par un procédé d'argenture appliquée sur le culot, apporte beaucoup à ce type de bijouterie. Ainsi, le rapporteur E. Marret commente :

[La bijouterie d'imitation] emploie le strass et les pierres fausses qu'elle monte par les mêmes procédés que la joaillerie, en simplifiant les façons pour atteindre les plus bas prix. Dans les pièces les plus soignées, les montures sont en argent avec doublure en or, le choix des grosseurs de pierres guidé par la seule exigence du dessin est toujours riche et produit grand effet. Lorsqu'elle reproduit des bijoux historiques de costumes de théâtre, des parures de style où le cachet des époques est savamment conservé, la joaillerie d'imitation touche à l'art²².

Enfin, la bijouterie en doré rend possible le développement du bijou artistique en métal, adoptant des formes et styles très variés. De la même manière, la bijouterie théâtrale propose des formes étonnantes – empruntes de créativité – en particulier au niveau des coiffes. La collection de l'Opéra de Paris en comporte certains exemples plus étonnants les uns que les autres. La coiffe dessinée par Joseph Pinchon (1871-1953) pour le rôle de la Reine Amahelli dans le *Bacchus* indianisant de Massenet est en cela particulièrement intéressante²³. Une photographie de Paul Nadar datée de 1909 immortalise Lucy Arbell dans son costume de scène arborant fièrement ce surprenant bijou de tête. Il s'agit d'un casque en métal doré entièrement ciselé avec des traces de polychromie verte dans certains sillons, doté d'ailettes latérales garnies d'un papier translucide peint en bleu et indigo à la manière d'un vitrail. Sur le devant se trouvent trois motifs de feuille estampés en alternance avec des cabochons de verroterie imitant le jade ou la chrysoprase, le tout monté en aigrette. L'apparence générale évoquerait une sorte de poisson mythologique (**fig. 14**)²⁴. Ce type de bijou figuratif évoque sans conteste les créations de René Lalique (1860-1945), actif à la même période. Bijoutier emblématique de la Belle Époque, ce dernier a réalisé quelques parures d'actrices. Les plus célèbres sont certainement celles créées pour Sarah Bernhardt, comme le diadème aux

21. BMO, vol. *Fournisseurs bijouterie et accessoires armurerie, fournisseurs importants*, 1887-1914.

22. Rapport de M. E. Marret, 1891 (*op. cit.*).

23. *Bacchus*, opéra en quatre actes de Jules Massenet (musique) et Catulle Mendès (livret), création le 5 mai 1909 à l'Opéra Garnier, Paris. BMO BIJOUX-9 ; BMO GF Lucy Arbell 12 ; BMO maquette D216-70 (planche 1).

24. Des images en haute définition de ce bijou sont disponibles en libre accès. URL : <http://gallica.bnf.fr>.



14. Coiffe pour le rôle de la reine Amahelli dans *Bacchus* (1909), portée par Lucy Arbelle, d'après une maquette de Joseph Pinchon, métal estampé, verroteries, papier huilé, soie (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque musée de l'Opéra, fonds de bijoux de scène anciens, BIJOUX-9).

lys de *La Princesse lointaine* (1895)²⁵. Cette imposante coiffe en métal argenté et doré sertie de pierreries et de fausses perles – destinée à la souveraine de Tripoli – a fait couler beaucoup d'encre. Nombreux sont les auteurs à la commenter. La plume de Jules Lemaître s'attarde sur cette « Mélissinde, esthète irréprochable, [qui] rêve, coiffée de lis [*sic*], et des lis à la main »²⁶, tandis qu'un chroniqueur du *Gil Blas* décrit plus largement son costume de scène, donnant force détails sur la bijouterie :

Elle est coiffée d'une couronne d'or en forme de tiare, ornée de chaque côté de deux grosses touffes de marguerites en diamants ; ses doigts fuselés sont chargés de bagues ; les bras nus émergent d'une robe de damas de soie blanche brochée, enserrée par une ceinture d'or ornée de pierreries et recouverte d'une espèce de chasuble entièrement brodée d'or avec pendeloques de rubis, de turquoises et de saphirs²⁷.

25. *La Princesse lointaine*, drame en vers et en quatre actes d'Edmond Rostand, création au Théâtre de la Renaissance le 5 avril 1895. Pour plus de détails, voir : Auclair et Cailmail 2017, p. 27-29. Ajoutons que cette coiffe a fait partie de la collection de Sacha Guitry, qu'il a acquise lors d'une vente en 1977. Elle a ensuite intégré celle de Jean Darnel, metteur en scène et écrivain. Ce dernier l'a fait passer en vente chez Piasa en 2004, et a été expertisée par Thierry Bodin comme la couronne originale de l'actrice, adjugée à 18 651 €.

26. Lemaître 1896, p. 284.

27. O'Monroy 1895.

L'écrivain Jean Lorrain, admirateur intime et passionné de Sarah Bernhardt, donne quant à lui une description minutieuse et extasiée de l'atmosphère générale du spectacle :

Ces lys, c'est Madame Sarah Bernhardt qui nous les apporte et nous les fournit dans cette irréelle et hiératique princesse lointaine qui aura vécu quand elle aura cessé de la jouer, car quelle autre femme pourrait incarner la Mélissinde aux yeux couleur de vague et aux lèvres de miel de Monsieur Rostand ? Des béryls, des topazes et des chrysoptères, des tapis de Perse, des tissus de l'Inde, des coffrets de santal, des parfums d'Orient, des théorbes et des violes, des lys et des palmes, des galères aux cordages de soie, aux voiles de pourpre enguirlandées de roses, des cassolettes et des vapeurs d'encens, des visions de fresques auréolant l'agonie d'un rêve d'amour, tel est le décor dans lequel se meut, se dresse et s'alanguit, tour à tour passionnée et plaintive, cette idéale princesse Mélissinde qui demeure, au théâtre, la première metteuse en scène au théâtre que nous connaissons [...] ²⁸

On saisit bien à travers ce texte, typique du style de la Littérature « décadente » fin-de-siècle, dont Lorrain est l'un des représentants majeurs²⁹, la dimension d'œuvre totale du spectacle à cette époque où le bijou de scène occupe une place importante.

Bijoux orientalistes de scène

Parmi les bijoux de scène « fin-de-siècle » et « Belle Époque », on constate une prédominance du style orientaliste. En effet, près d'un tiers de la collection de l'Opéra Garnier³⁰ – une référence par sa taille et sa qualité – se rattache à ce style. On peut estimer qu'est orientaliste tout bijou de scène créé pour un personnage d'origine orientale, qu'importe le contexte du spectacle. Ainsi, il est possible d'en retrouver dans un décor germanique médiéval pour *La Juive* d'Halévy, ou bien dans *Dom Sébastien, roi du Portugal* de Donizetti à travers le costume de Zaïda, et de façon plus évidente dans toutes les pièces orientalistes, comme *Le Tribut de Zamora*, *La Montagne noire...*³¹. De la seconde moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, ils sont caractérisés par une profusion de détails et de couleurs, selon les rôles et les livrets.

Afin de réaliser un bijou de scène orientaliste, le bijoutier de théâtre choisit des motifs spécifiques qu'il incorpore à sa création, selon la maquette de costume qui détermine son style : Orient

28. Lorrain 1895.

29. Cf. Sicotte 2000.

30. La Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (BMO) conserve à ce jour un fonds de référence dans l'étude des bijoux de scène anciens. Riche de 4000 bijoux, comprenant 1500 sortes différentes, il est composé des parures créées au XIX^e siècle pour les opéras et ballets de l'Opéra de Paris et de l'Opéra-Comique.

31. *Le Tribut de Zamora* (1881) et *La Montagne noire* (1895) sont deux opéras montés au Palais Garnier : le premier s'inscrivant dans l'Espagne sous occupation maure, le second dans un contexte turc contemporain. Les maquettes de costumes, respectivement de Lacoste et de Bianchini, accordent une place de choix aux bijoux orientaux.

fantastique et fantasmé, Orient archéologique et antique, ou bien Orient moderne et ethnologique. Pour ce faire, il se fournit auprès de maisons d'estampage parisiennes, lesquelles diversifient leurs catalogues d'apprêts métalliques en proposant des éléments de bijouterie imitant l'artisanat de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient, selon les modes des spectacles orientalistes. Ce choix iconographique est déterminant dans l'effet et le rendu final de la parure. Les motifs employés sont souvent stéréotypés et attendus. Listons les plus récurrents : des motifs végétaux (lotus en éventail, papyrus, palmette, rosace, *rarnati*³²), des motifs d'animaux et d'insectes (serpent, cobra *uraeus*, vautour, scarabée, tête de fauve), bestiaire mythologique oriental (sphinx aptère et sphinge ailée³³, phénix), des effigies de divinités mythologiques égyptiennes et orientales (triade égyptienne – Osiris, Isis, Horus ; Anubis, Baal, Astarté), des imitations d'écritures calligraphiées et de monnaies arabes³⁴ (hiéroglyphe, pseudo-hiéroglyphe, arabe, pseudo-arabe, turc), des symboles ésotériques (double plume, sceau de Salomon – étoile de David), d'autres formes typiquement orientales (indienne – motif cachemire, croissant de lune *sha'iriya*³⁵, main de Fatima *h'amsa*³⁶). Selon leur agencement sur le bijou, ces motifs vont avoir un rendu différent. Les techniques privilégiées sont également importantes pour qualifier un bijou d'orientaliste : granulation, filigrane, gravure et repoussé, argent niellé, fermoir à ardillon, boules et billes de métal ajouré. Pour les matériaux évoquant l'Orient, on retrouve surtout : turquoise, lapis lazuli, opale, chrysoprase, malachite, corail, faux diamant, perle de bois, de verre ou soufflée.

Ainsi le catalogue publicitaire de la *Société Jean Prat & Robert Joseph* propose à sa clientèle de la fin du XIX^e siècle un ensemble de pièces estampées, moulées et gravées, réalisées en série dans les usines de l'entreprise, dont certaines sont inspirées du « style touareg » (fig. 15). Les vingt-sept bijoux présentés sur la planche n° 20 sont numérotés et annotés : « avec ou sans bélière » (n° 8674), « avec boules » (n° 8310), « bombé » (n° 8642), « plat » (n° 8644). Les pièces n°s 7893 et 7894 sont des *h'amsot*, mains de protection, imitant la technique traditionnelle marocaine du fil d'argent torsadé caractéristique de la ville d'Essaouira. Cette méthode vise à combler une structure rigide en or ou en argent par deux ou trois fils assez souples tournés manuellement pour former des rinceaux ou des arabesques, soudés sur les côtés à la pièce de base. Cette soudure est très délicate, à peine visible. Le bijoutier marocain s'attache à conserver toute la finesse du fil tourné, sans que les points d'attache ne viennent en altérer l'aspect. Dans le cas des

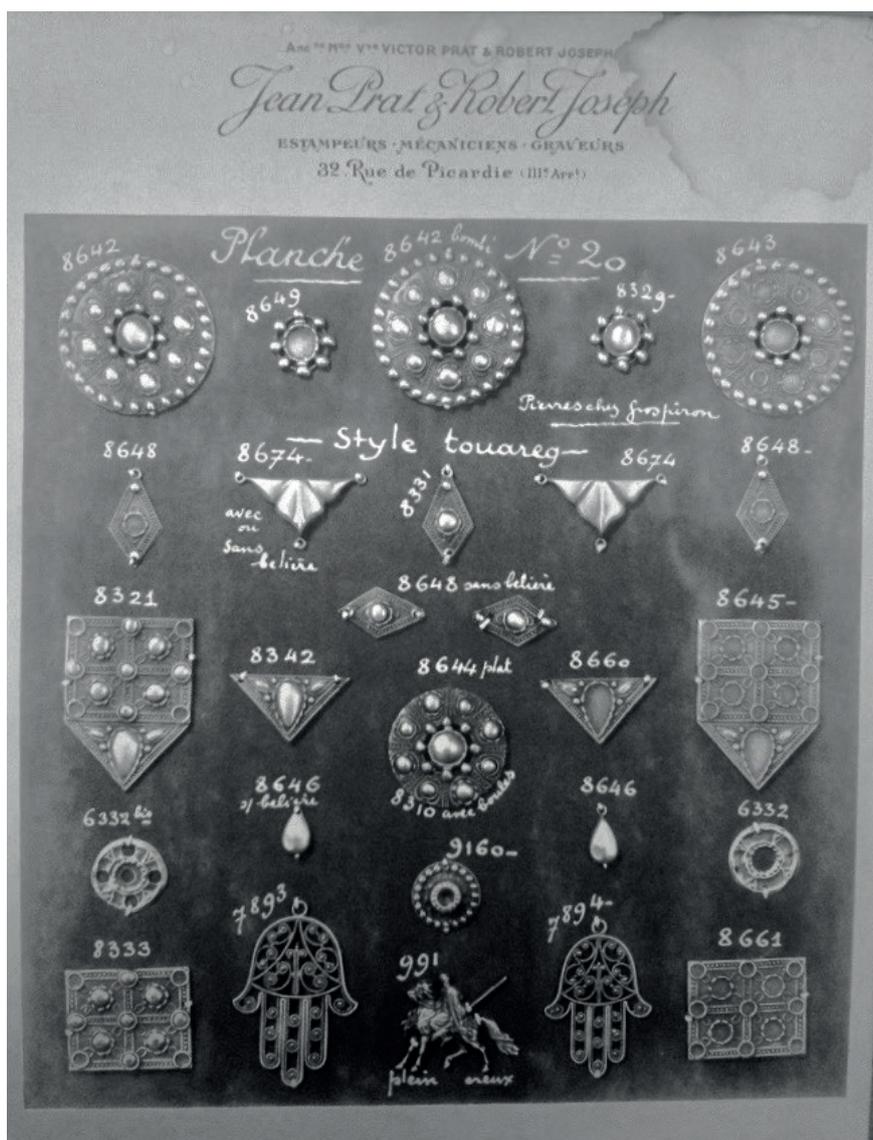
32. Le *rarnati* est un motif ornemental d'origine espagnole très utilisé dans la bijouterie et l'orfèvrerie d'Afrique du Nord. Il s'agit d'une représentation schématique de grenade épanouie, traditionnellement associée à la fertilité.

33. Selon Claude Aziza, la sphinge ailée est grecque alors que le sphinx mâle aptère (sans ailes) est égyptien. Cf. Aziza 1996.

34. Sur les pièces comportant des écritures arabes, on lit la plupart du temps une formulation stéréotypée comme « Sultan Muhammad d'Arabie ». Ces pièces sont employées jusqu'à outrance dans certaines productions orientalistes, constituant un moyen rapide, efficace et peu coûteux pour les costumiers de conférer une allure orientale plausible à leur bijou.

35. Le motif du *sha'iriya*, croissant de lune ornemental, est très utilisé dans la bijouterie orientaliste pour sa référence directe à l'Islam. À l'origine, ce motif est très répandu dans l'artisanat oriental, sous une forme ajourée ou pleine.

36. Déf. *h'amsa* (sing. héb.), *h'amsot* (plur. héb.), *h'amoussa* (plur. arb.) : littéralement « main », en référence à la main de Fatma, fille du prophète Mahomet. Ce symbole est particulièrement employé dans l'artisanat des pays d'Afrique du Nord (Maroc, Algérie, Tunisie).



15. Catalogue publicitaire de la Société Jean Prat & Robert Joseph, planche n° 20 [apprêts pour bijouterie de style « touareg »], fin du XIX^e siècle (Paris III^e arrondissement, archives anciennes de la Société).

pièces d'usine françaises, on constate un traitement nettement moins raffiné : les points de soudure sont très visibles et rythment la composition, alourdissant l'ensemble. Certains de ces ornements sont proches de l'artisanat du Sud marocain, en particulier de la région de Tiznit (Souss), ville emblématique du travail de l'argent émaillé vert, jaune et bleu. L'archive en noir et blanc dont nous disposons ne nous permet hélas pas de savoir si ces coloris typiques étaient imités également à Paris. Pour réaliser ce type de pièces orientalistes inspirées du savoir-faire d'Afrique du Nord - technique artisanale pratiquée par les bijoutiers juifs des médina jusqu'à leur départ à partir des années 1950 - l'artisan moule une plaque d'argent carrée ou circulaire et incruste une feuille

d'argent au recto en la martelant avec un bâton en plomb³⁷. À Paris, l'usage de la pièce est tout autre et les matériaux employés peuvent être du cuivre, du laiton ou de l'argent. Certaines pièces subissent une dorure ou une argenture par électrolyse, technique inventée au milieu du Siècle et rentable dans le cas de production à grande échelle comme les pièces estampées. Les bijoutiers de théâtre achètent donc ce type d'éléments métalliques produits industriellement et peuvent y appliquer un vernis ou une peinture afin de leur donner un aspect ancien et « couleur-locale »³⁸. Ils les soudent ensuite entre eux et y ajoutent des plateaux à griffes pour le sertissage de pierres. Dans le cas d'une imitation d'un bijou berbère ou touareg, par exemple, on privilégie surtout le corail, souvent remplacé par du celluloïd, matière plastique en usage autant au Maghreb qu'en France³⁹. La mention « pierres chez Grospron » sur la précédente planche n° 20 indique où s'en procurer et fait référence à un fournisseur de glyptique d'imitation avec lequel la *Société Jean Prat & Robert Joseph* collabore pour orner ses pièces estampées. Bien que ces bijoux soient fabriqués à partir d'éléments industriels, il est délicat de déceler à première vue une différence entre ce type de bijoux recomposés et ceux issus de l'artisanat traditionnel oriental tant l'imitation est rigoureuse. Une analyse détaillée permet néanmoins d'observer que les copies parisiennes présentent des finitions moins raffinées que leurs modèles originaux. L'Opéra de Paris conserve aujourd'hui dans sa collection de bijoux de scène anciens une coiffe « berbère », qui pose aujourd'hui encore question (fig. 16). Réalisée en argent de bas titre comme les bijoux contemporains d'Afrique du Nord et ornée de corail, elle n'est pas encore identifiée à ce jour⁴⁰. Après avoir considéré ces techniques, trois hypothèses sont possibles. Soit ce bijou a été acheté tel quel dans un bazar oriental parisien par le Service Couture de l'Opéra puis intégré aux costumes de la production en ajoutant une doublure intérieure⁴¹. Soit il a été rapporté de voyage par un costumier, supposition plausible quand on connaît le goût de Lormier et de Lacoste qui séjournent en Orient pour la préparation de leurs costumes. Soit il s'agit d'un pastiche créé de toutes pièces à partir d'apparets de bijouterie « touareg », achetés chez un estampeur de la capitale et assemblés par un bijoutier de théâtre. Le manque de documentation vis-à-vis de ce diadème ne nous permet pas à ce jour de trancher entre ces possibilités. Mais une chose est certaine : ce bijou est certainement la pièce la plus *orientale* des parures orientalistes de la BMO, d'un point de vue stylistique.

37. En l'Afrique du Nord, les bijoux sont traditionnellement fabriqués par des bijoutiers juifs. Pour les zones citadines du Maroc, on citera ceux installés dans la médina de Fès, l'ancienne capitale administrative du Maroc spécialisée dans le commerce des bijoux, soieries, tissus. On dénombre une cinquantaine de boutiques dans cet espace relativement restreint. Avec le départ des Juifs vers la France et Israël dans les années 1950, les métiers de la Bijouterie et du Textile sont en crise. Les Marocains musulmans intègrent ces pratiques qu'ils ne connaissaient pas, et reprennent les boutiques délaissées. Ils les déplacent de la médina au mellah, l'ancien *ghetto* juif alors déserté.

38. De la même manière, en Orient, certains fabricants de parures artisanales abusent de ce type de patine afin de vendre en tant que bijoux anciens leurs créations aux Occidentaux et d'en obtenir un meilleur prix (cf. Eudel 2014, p. 223).

39. L'invention du celluloïd par l'américain J. W. Hyatt en 1869 se popularise auprès des fabricants d'objets (boutons, stylos, manches de couteaux, etc.). C'est donc tout naturellement que les costumiers et bijoutiers de scène commencent à s'en procurer, encouragés par certains ateliers qui se lancent dans la modernisation de leurs procédés de fabrication.

40. BMO BIJOUX-1336, non identifié.

41. La prolifération des bazars orientaux et des antiquaires-voyageurs à Paris tout au long du XIX^e siècle est également un moyen pour les costumiers de se procurer des parures, accessoires et textiles directement importés de l'étranger.



16. Coiffe de style « berbère » pour un spectacle non identifié, argent, émail, corail ? (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds de bijoux de scène anciens, BIJOUX-1336).

Conclusion

La perception de l'Orient va évoluer à nouveau avec la venue à Paris des Ballets Russes dans les années 1910. Ceux-ci vont monter de nombreux spectacles orientalistes aux noms évocateurs : *Nuit d'Égypte* (1908), *Cléopâtre* (1909), *Schéhérazade* (1910), *Thamar* (1912), *La Tragédie de Salomé* (1913)... L'esthétique nouvelle des costumes et décorations, dont Léon Bakst reste l'illustre représentant, change radicalement par rapport à la période précédente. Bien vite le bijou devient accessoire, remplacé par des passementeries et broderies étincelantes. Seuls les costumes de solistes présentent encore des parures indépendantes, des rangs de perles surtout. Le bijou d'orfèvre en métal est alors jugé démodé et peu pratique pour les mises en scène et chorégraphies modernes. Faute de commande, les bijoutiers de théâtre et leur savoir-faire ancestral vont donc disparaître peu à peu.

Le bijou de scène orientaliste du XIX^e siècle est ainsi un objet d'art emblématique d'une époque révolue. Il est à considérer sous diverses coutures. Il se rattache autant au monde scénique qu'au monde artistique – à travers le courant de l'Orientalisme – mais également aux champs des Arts décoratifs et de la Bijouterie parisienne.

Bibliographie

- AZIZA C. (1996) : « Les romans de momies », dans *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Paris.
- AUCLAIR M. (2013) : « Le ballet et la photographie », dans AUCLAIR M. et GHRISTI C., *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, p. 146-151.
- AUCLAIR M., GHRISTI C. (dir.) (2011) : *Les Tragédiennes de l'Opéra. De Rose Caron à Fanny Heldy, le feu sacré des déesses du Palais Garnier, 1875-1939*, Paris.
- AUCLAIR M., CAILMAIL B. (2017) : *Artisans de la scène*, CNCS, p. 27-29.
- CERVAL De M. (1998) : *Dictionnaire international du bijou*, Paris.
- EUDEL P. [1906] (2014) : *Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord : Maroc, Algérie, Tunisie, Tripolitaine*, Casablanca.
- FONTENAY E. (1887) : *Les Bijoux anciens et modernes*, Paris.
- FRIZOT M. (2012) : *Les Mille et une Nuits*, (Paris, Institut du Monde Arabe, 27/11/2012 - 28/04/2013), Paris.
- KAHANE M. (dir.) (2008) : *Costumes des Mille et une Nuits* (Moulins, CNCS, 17/05/2008 - 11/11/2008), Paris.
- KAHANE M., PINASA D. (dir.) (2019) : *Habiller l'Opéra. Costumes et ateliers de l'Opéra de Paris*, CNCS, Paris.
- LEMAÎTRE J. (1896) : *Impressions de théâtre*, 9^e série.
- LORRAIN J. (1895) : *Poussières de Paris*, vol. I, 170, chronique du 9 avril 1895.
- MARRET E. (1891) : *Rapports du jury international à l'Exposition universelle de 1889*, Paris.
- MERNISSI F. (2001) : *Le Harem et l'Occident*, Paris.
- O'MONROY R. (1895) : *La Soirée parisienne*, «*La Princesse lointaine, 5 avril*», Gil Blas du 7 avril 1895.
- PELTRE C. (2006) : *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris.
- PINASA D., PERAULT S. (dir.) (2017) : *Artisans de la scène. La Fabrique du costume*, Paris.
- SICOTTE G. (2000) : « Le luxe et l'horreur. Sur quelques objets précieux de la littérature fin-de-siècle », *Nineteenth-Century French Studies* 29, n^{os} 1-2 (automne-hiver 2000-2001), p. 138-153.
- VEVER H. (1906-1908) : *La bijouterie française au XIX^e siècle*, 3 vol., Paris.
- VIRUEGA J. (2004) : *La Bijouterie parisienne, 1860-1914. Du Second Empire à la Première guerre mondiale*, Paris.
- WILD N. (1987) : *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome I*, Paris.
- (1993) : *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome II*, Théâtres et décorateurs : collection de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris.

PARURES DE SCÈNE

WILD N. (2012) : *Dictionnaire des théâtres parisiens. 1807-1914*, Lyon.

WITKOWSKI G.-J. et NASS L. (1909), *Le nu au théâtre depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris.

YON J.-C. (2010), : *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris.

Archives et objets de la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (BMO) consultés : volumes Fournisseurs bijouterie et accessoires armurerie, fournisseurs importants, 1887-1914; BIJOUX-9; GF Lucy Arbell 12 ; maquette D216-70 (planche 1).

BÂTIR ET EMBELLIR LA VILLE

**DÉCOR ET FONCTION DES ESPACES
DANS L'ARCHITECTURE PRIVÉE À PARTIR
D'EXEMPLES CAMPANIENS ET GALLO-ROMAINS :
RETOUR SUR L'HISTORIOGRAPHIE
DE LA THÉMATIQUE**

LÉA NARÈS* et NICOLAS DELFERRIÈRE**

La relation intrinsèque entre décor et espace a fait l'objet d'une abondante littérature scientifique depuis au moins une quarantaine d'années¹. Le dernier colloque en date, « Anthropologie de l'habitat romain », organisé en juin 2018 par A. Dardenay et N. Laubry à l'École Française de Rome², reprenait et actualisait les problématiques de typologie, dénomination et fonction des espaces qui avaient été abordées en 1992 lors du v^e colloque de l'AIPMA³ ou encore en 2013 lors du xii^e colloque de l'AIPMA⁴. À l'occasion de la journée d'étude « Parure

1. Scagliarini Corlàita 1974-1976 ; Allison 1992 ; Allison 1993 ; Barbet 1993 ; Allison 1994 ; Bergmann 1994 ; Gadza, Haeckl 1994 ; Wallace-Hadrill 1994 ; Darmon 1995 ; Zanker 1995 ; Dunbabin 1996 ; Laurence 1996 ; Laurence, Wallace-Hadrill 1997 ; Perrin 1997 ; Zanker 2002 ; Swift 2008 ; Barbet 2009 ; Jolivet 2009 ; Sauron 2009 ; Dubois 2010 ; Robert 2010 ; Darmon 2011a ; Darmon 2011b ; Heckenbenner *et al.* 2011 ; Jolivet 2011 ; Barbet 2012a ; Barbet 2012b ; Dardenay, Rosso 2013 ; Eristov 2013 ; Coutelas *et al.* 2014 ; Delferrière 2015 ; Carrive 2016a ; Carrive 2016b ; Suarez 2018 (liste non exhaustive).

2. Dardenay, Laubry 2020

3. Moormann 1993.

4. Mols, Moormann 2017.

* Doctorante en histoire et l'art et archéologie : *Les complexes monumentaux de Baïes (1^{er} s. av. J.-C. – III^e s. ap. J.-C.) : phases d'aménagement et identification des espaces à partir des décors*, sous la direction de E. Rosso (Sorbonne Université), EA 4081 Rome et ses renaissances. Actuellement docteure en histoire de l'art et archéologie, (thèse soutenue en 2023) et chercheuse associée à l'EA 4081 Rome et ses renaissances.

** Actuellement enseignant contractuel en archéologie et histoire de l'art antiques, Université Clermont Auvergne, département d'histoire de l'art et d'archéologie.

Note des auteurs : nous souhaitons remercier A. Dardenay pour sa relecture attentive et ses précieux conseils. Le présent article a été rendu en 2019. Nous avons procédé à une mise à jour, non exhaustive, de la bibliographie en 2024.

et apparat », il est nous est apparu opportun de réfléchir sur les liens entre la fonction des espaces et leurs décors et de proposer une synthèse historiographique des recherches sur le sujet, à partir d'exemples campaniens et gallo-romains. Dans ce cadre, nous avons choisi de restreindre notre propos à l'architecture privée, en écartant les structures funéraires⁵.

Interpréter les espaces

Dès les premières fouilles à Pompéi et Herculaneum, la question de l'usage et de la dénomination des espaces domestiques fut posée. Fondée tout d'abord sur les textes de Varron⁶, de Vitruve⁷ et de Pline le Jeune⁸, l'interprétation spatiale s'appuyait particulièrement sur la lecture, faite dès le XVI^e siècle⁹, du plan idéal de la *domus* tel qu'il fut conçu par Vitruve et dont P. Gros a démontré depuis qu'il s'agissait d'un « montage conceptuel¹⁰ ». Les fouilleurs des XVIII^e et XIX^e siècles ont constaté des convergences entre les plans des maisons antiques découvertes et le plan vitruvien. Ils ont donc calqué le vocabulaire antique sur les vestiges mis au jour¹¹. Cette nomenclature est encore employée aujourd'hui par facilité, même si cette pratique relève d'une certaine subjectivité¹². À partir des années 1970, se développent les premières études fondatrices, comme celles de D. Scagliarini Corlàita¹³ et d'A. Wallace-Hadrill¹⁴, sur les liens entre le décor et la fonction des espaces dans le monde romain. Cette approche, critiquée dès 1983 par N. Bryson pour sa subjectivité¹⁵, ne peut fonctionner, selon P. M. Allison, que si un schéma ou un thème caractéristique est employé de manière récurrente dans un espace ayant, soit une forme structurelle spécifique, soit une installation liée à sa fonction ou un contenu particulier¹⁶. De plus, il faut prendre en considération les différences régionales, culturelles, sociales et chronologiques¹⁷. R. A. Tybout nuance ces propos en rappelant que l'on ne devrait pas écarter trop vite les sources textuelles au profit des seuls objets retrouvés *in situ* : par exemple, un *atrium* peut avoir servi d'espace de stockage et de salle de réception pour la

5. Il n'a pas été possible de multiplier les exemples gallo-romains, nous avons donc préféré nous concentrer sur quelques cas précis et significatifs.

6. Varron, *De lingua latina*, V, 161-162.

7. Vitruve, *De l'architecture*, VI.

8. Pline le Jeune, *Lettres*, II, 17.

9. Voir le plan de la maison vitruvienne, A. Palladio (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1567/0236>).

10. Gros 2016, p. 66.

11. Jolivet 2011, p. 9-10. La construction du plan canonique de la maison pompéienne est une invention des érudits allemands du XIX^e siècle ; voir notamment Nissen 1877, p. 593-668.

12. Allison 1993, p. 2.

13. Scagliarini Corlàita 1974-1976.

14. Wallace-Hadrill 1988 ; *Idem* 1994 ; *Idem* 2008.

15. Bryson 1983, p. 39.

16. Allison 1993, p. 3.

17. *Ibidem*, p. 7.

clientèle¹⁸. Ainsi, il est possible qu'un espace ait plusieurs fonctions définies par le mobilier présent au moment de son utilisation et qu'il en change s'il est remanié. L'installation d'une niche, de deux bassins et la réalisation d'une nouvelle peinture murale à thèmes marin et dionysiaque à la fin du II^e siècle dans la pièce 10 du Portique du secteur de la Sosandre à Baïes transformèrent la pièce en latrine¹⁹.

Le décor : une organisation structurelle de l'espace

Diviser l'espace

Le décor permet d'organiser l'espace et contribue à définir différentes zones au sein d'une même pièce ou d'un même ensemble de pièces. À Bibracte (Mont Beuvray, Saône-et-Loire/Nièvre), ancienne capitale des Éduens, une mosaïque ornant le *triclinium* de la *domus* PC 1 fut découverte en 2003, puis en 2014²⁰. Constituée de tesselles de schiste bitumineux et de calcaire, elle présente un décor géométrique de dodécagones sécants pour le tapis principal et un damier composé de carrés inscrits sur la pointe dans d'autres carrés pour le tapis secondaire ; une bande de séparation composée d'un méandre de svastikas et de carrés pointés d'une tesselle se situe entre les deux tapis²¹ (fig. 17). La présence de deux tapis révèle



17. Vue zénithale de la mosaïque du *triclinium* B de la *domus* PC 1 de Bibracte. (A. Maillier, Bibracte).

18. Tybout 2001, p. 42-43.

19. Narès 2020 ; *Idem* 2023, vol. 1, p. 220-221

20. Delferrière 2014 ; *Idem* 2022

21. Delferrière 2014 ; Delferrière 2017, p. 359 ; Clément *et al.* 2021 ; Delferrière, Nouvel 2021 ; Delferrière 2022.

une organisation bipartite de l'espace qui correspond très probablement à une hiérarchisation au sein de la pièce. Le tapis secondaire est axé directement sur le portique de la *domus* et constitue une sorte d'antichambre, ou plutôt un vestibule, à la partie intérieure de la salle, le *triclinium* proprement dit. La bande de séparation des deux tapis matérialise donc la frontière entre l'avant-salle et la salle ; la présence de tentures ou d'une cloison en bois peut être envisagée afin de préserver une température acceptable au sein de l'espace à vivre. Le décor conservé *in situ* témoigne ici du potentiel des études sur les revêtements architecturaux pour comprendre l'architecture gallo-romaine, dont les élévations sont souvent réduites à quelques assises de moellons. Parfois, les sols ne sont plus visibles, les voûtes et plafonds sont alors les seuls éléments architecturaux encore visibles, comme dans les *Stanze di Venere* à Baïes dans lesquelles les zones supérieures et les plafonds de deux espaces conservent des peintures de Quatrième style délimitant deux alcôves²².

Définir l'activité au sein de l'espace

Espaces statiques et espaces dynamiques

D'après D. Scagliarini Corlàita, deux types d'espaces peuvent être identifiés : les statiques et les dynamiques²³. Les premiers correspondent aux pièces de « séjour » et de repos (*triclinium*, *cubiculum*, *oecus*) et les seconds, aux salles et espaces de déambulation (pièces de service, couloirs, péristyles)²⁴. À ces deux ensembles sont rattachés deux types de décors peints. Les espaces de « séjour » accueillent principalement des décors hypotactiques (fig. 17) dont la composition est subordonnée à une scène ou un panneau, tandis que les espaces dynamiques présentaient un décor paratactique²⁵ (fig. 18, 19) dont toutes les parties étaient égales et répétitives²⁶.

E. W. Leach indique d'ailleurs que le choix d'un schéma iconographique paratactique, répétitif avec une forte orientation verticale, dans les péristyles, permettait de renforcer l'effet rythmique que produisaient les colonnes sur un observateur en mouvement²⁷. Le jeu visuel produit par le redoublement des colonnes et des inter-panneaux à fond blanc auquel s'ajoutait l'alternance de panneaux à fond rouge et à fond jaune dans le péristyle 33 de la *villa* de Poppée à Oplontis (fig. 18) l'illustre parfaitement. Toutefois, R. A. Tybout rappelle que le choix entre un

22. Il s'agit des pièces SL-E0-R18 et SL-E0-R27 publiées dans Nieberle 2023, vol. 2, p. 627 et p. 639.

23. Scagliarini Corlàita 1974-1976.

24. *Ibidem*, p. 3.

25. Cette distinction est beaucoup plus limitée pour les pavements. De nombreux exemples de mosaïques avec un décor paratactique ont, en effet, été retrouvés dans des salles de réception, donc dans des espaces dits statiques. La mosaïque aux dodécagones sécants du *triclinium* de la *domus* PC 1 de Bibracte, déjà citée, en constitue un exemple (cf. *supra*).

26. Laken 2003, p. 172 : « Static rooms normally have hypotactic wall decoration in which one panel or one scene is the most important and the other parts of the wall painting are subordinate. In dynamic rooms we mostly find paratactic decoration, in which all (vertical) parts of the wall are equal ».

27. Leach 2004, p. 34 ; à la suite de Scagliarini Corlàita 1974-1976, p. 6, qui prend pour exemple les décors rythmés par des pilastres et demi-colonnes des deux péristyles de la maison du Faune à Pompéi.



18. Oplontis, villa de Poppée, péristyle 33. Exemple de décor paratactique (L. Narès).



19. Stabies, villa d'Ariane, corridor 26. Exemple de décor paratactique avec motif de zébra (L. Narès).

décor hypotactique ou paratactique dépendait aussi de la surface à recouvrir²⁸. Ainsi, les grands espaces requéraient un décor paratactique, plus facile à mettre en place et à lire²⁹. Quant au choix d'un décor hypotactique dans les pièces de « séjour », cela semble cohérent parce qu'il s'agit de l'apprécier principalement d'un point de vue unique³⁰. Sur ce point, Ph. Stinson a démontré que dans le deuxième style pompéien, les architectures fictives à la perspective convergente (« convergence perspective³¹ ») étaient réservées aux parois les plus importantes afin de créer un plus fort impact sur le spectateur³² (fig. 20, 21).

Fonction spatiale et motifs iconographiques

Outre l'organisation du décor dans la pièce, la compréhension du lien entre les motifs iconographiques représentés et l'espace où ils sont situés, constitue un point important à aborder. En effet, est-ce que des motifs spécifiques pouvaient être habituellement associés à des espaces particuliers et ainsi préciser ou souligner la fonction de ces derniers ? Les motifs iconographiques appartiennent à un répertoire qui est compris par les membres d'un même milieu culturel et leur interprétation dépend du contexte dans lequel ils se situent, comme le souligne E. Swift³³.

28. Tybout 2001, p. 53, n. 110.

29. Vitruve, *De l'Architecture*, VII, 5, 1-2.

30. Scagliarini Corlàita 1974-1976, p. 3.

31. Stinson 2011, p. 420.

32. *Ibidem*, p. 420.

33. Swift 2008, p. 3 et 39.



20. Oplontis, villa de Poppée, *triclinium* 14. Exemple de décor hypotactique et « ouvert » (L. Narès).



21. Stabies, villa d'Ariane, pièce 45. Exemple de décor « fermé » (L. Narès).

On considère donc que le décor doit être approprié à son emplacement³⁴. À Langres (France, Haute-Marne), les fouilles réalisées en 1986, préalablement à l'extension du musée, mirent au jour une *domus* dont l'une des pièces était ornée d'une vaste mosaïque polychrome et figurée³⁵. Composé d'un réseau d'octogones à décors multiples organisé autour d'une image centrale de Bacchus courant avec une panthère, ce pavement du II^e siècle invitait au banquet d'hospitalité grâce à plusieurs représentations de vases à boire, *cœnochoés* et cratères³⁶ (fig. 22).

D'après J.-P. Darmon, ce dispositif même permet d'identifier cette pièce comme un espace de réception et plus précisément, de banquet³⁷. Le dieu du vin serait représenté ici pour inviter les convives à s'associer, avec lui, « à la défense des valeurs de civilisation dont la *philoxenia* est une des principales³⁸ ». Ainsi, des thèmes iconographiques paraissent plus adaptés à certains espaces qu'à d'autres, même si ce n'est pas systématique, comme le rappelle justement Y. Perrin³⁹.

34. Perrin 1989, p. 340 ; Swift 2008, p. 71. Cette approche est particulièrement difficile pour les décors peints en Gaule. En effet, comme l'indique justement A. Dardenay, « ce type d'analyse est, par ailleurs, entravé par la fréquente difficulté à interpréter la destination des structures fouillées, sans compter que, bien souvent, les enduits peints sont découverts en remblai, nous privant ainsi de précieuses informations sur leur contexte architectural originel. » (Dardenay 2011, p. 356).

35. Darmon 1999.

36. *Idem* 2011a, p. 368 ; Delferrière 2016, p. 339-340.

37. Darmon 2011a, p. 366.

38. Damon 2011a, p. 368.

39. Perrin 1997, p. 356.



22. Mosaïque dite de Bacchus découverte à Langres et conservée au musée Guy Baillet (A. Vaillant).

C'est le cas des thèmes marins, caractéristiques des balnéaires et souvent présents dans les jardins⁴⁰, mais qui appartiennent également au répertoire funéraire. La différence de contexte apporte une différence dans la signification de ces motifs. En milieu funéraire, la fonction du décor marin est eschatologique, comme l'illustre celui d'un mausolée d'époque sévérienne découvert récemment à Cumès⁴¹, où sont représentées des néréides chevauchant des monstres marins hybrides⁴². Dans le cas des balnéaires et des jardins, il s'agit de célébrer les bienfaits de l'eau : en Gaule, à Langon (France, Ille-et-Vilaine), la chapelle Saint-Agathe conserve une partie du décor peint de l'abside d'un *frigidarium* où sont représentés Vénus anadyomène, Éros chevauchant un dauphin et différents poissons⁴³ ; la *villa* gallo-romaine de Champvert (France, Nièvre) a également livré des peintures et une mosaïque pariétale avec un décor composé de poissons, dauphins et coquillages⁴⁴. Si ces derniers ont été peints pour la plupart, de véritables coquillages ont également été incrustés dans la mosaïque pariétale dont ils forment les bordures. Les décors à incrustations de coquillages sont également des marqueurs caractéristiques des espaces en lien avec l'eau⁴⁵. Ils sont, en effet, associés principalement, en Italie et en Gaule, aux balnéaires, fontaines et bassins, mais existent également en contexte funéraire dans lequel ils servent à évoquer « l'antre infernal, le *locus terribilis* »⁴⁶. Il convient donc de rester prudent face à certaines évidences. Ainsi, si l'on peut s'attendre à ce

40. De Haan 1993.

41. Fouilles du Centre Jean Bérard, sous la direction de J.-P. Brun et P. Munzi.

42. Neyme *et al.* 2017.

43. Blanchet 1921 ; Barbet 2008, p. 311-312. Sur l'utilisation de l'image de Vénus dans les décors peints en Gaule, voir Boislève 2017.

44. Gauthier 1901 ; *Idem* 1902a ; *Idem* 1902b ; Stern, Blanchard-Lemée 1975, p. 124-126, n°329.

45. Sur le sujet des décors à incrustations, nous renvoyons aux travaux fondateurs de F. Sear (Sear 1977) et à ceux de S. Heidet (Heidet 1995 ; Barbet, Heidet 1999 ; Heidet 2003 ; *Idem* 2004) et de J. Boislève, F. Labaune-Jean et C. Dupont (Boislève *et al.* 2013 ; *Idem* 2014), en particulier pour la Gaule.

46. Eristov 1995, p. 20.

qu'un *triclinium* soit orné de motifs en rapport avec sa fonction de salle de réception, comme dans le *triclinium* (23) de la *villa* de Poppée à Oplontis dont les parois sont parsemées de fruits, de vaisselles et de masques comiques⁴⁷, R. Ling, a néanmoins démontré dans une étude statistique menée sur les peintures murales des *triclinia* de Pompéi, que les images dionysiaques, que l'on s'attendrait naturellement à trouver dans ces espaces, n'en sont pas caractéristiques⁴⁸. R. A. Tybout ajoute que les panneaux et tableaux figurés des décors de troisième et quatrième styles pompéiens ne sont généralement pas des marqueurs de fonctionnalité spatiale⁴⁹. De plus, dans le deuxième style pompéien, ce sont les motifs atypiques, qui selon lui, sont sélectionnés consciemment et peuvent indiquer la fonction d'une pièce⁵⁰. L'exemple de la pièce 18, située dans le Portique 21 de la maison VI, 14, 41 à Pompéi⁵¹, révèle l'installation d'une niche à casier⁵² qui, avec le décor peint, participe à la définition de la pièce. Les deux figures de poète et de philosophe⁵³ soulignent, en effet, l'utilisation de cet espace comme étude ou bibliothèque et induisent un accès réservé à la famille.

Le décor : une organisation sociale de l'espace

Entre privé et public

*Namque ex his quae propria sunt, in eanon est potestas omnibus introeundi nisi inuitatis, quemadmodum sunt cubicula, triclinia, balneae ceteraque quae easdem habent usus rationes. Communia autem sunt quibus etiam inuocati suo iure de populo possunt uenire, id est uestibula, caua aedium, peristylia quaeque eundem habere possunt usum*⁵⁴

S'agissant, en effet, des pièces privées, leur accès n'est réservé qu'aux seuls invités : ainsi en est-il des chambres, des salles à manger, des bains et de toutes les autres pièces qui ont une destination de ce genre. Sont au contraire ouvertes à tous, celles où chacun peut venir de plein droit, même sans invitation : à savoir les cours d'entrée, les cavaedium, les péristyles et les autres pièces qui ont une fonction analogue.

Comme l'indique ce passage du traité de Vitruve, toutes les pièces de la maison ne sont pas accessibles à tout le monde. La demeure romaine était distribuée entre les pièces de service (ex : cuisines, espaces de stockage, couloirs), la *pars publica* ou *loca communia* (ex : *fauces*,

47. Tybout 2001, p. 52.

48. Ling 1995, p. 245.

49. Tybout 2001, p. 52.

50. Tybout 2001, p. 53.

51. Strocka 1993, p. 323, fig. 1.

52. *Ibidem*, p. 342-343.

53. *Ibid*, pl. 74-75.

54. Vitruve, *De l'architecture*, VI, 5, 1.

atrium, péristyles⁵⁵), où l'on pouvait entrer sans invitation explicite⁵⁶, et la *pars privata* (ex : *triclinium*, *cubiculum*, *oecus*), où il n'était permis d'entrer qu'avec l'autorisation du *dominus*⁵⁷. Le décor participait sans nul doute à la différenciation des zones « publiques » et « privées ». R. A. Tybout a, par exemple, remarqué que, dans les demeures de deuxième style pompéien, la *pars publica* présentait des décors peints « fermés » tandis que la *pars privata* était ornée de décors « ouverts »⁵⁸. Le *triclinium* 14 de la *villa* de Poppée à Oplontis (fig. 20) constitue un bon exemple d'architectures fictives ouvrant vers l'extérieur. Ces décors, propices à la contemplation et à la discussion, étaient généralement réservés aux invités⁵⁹, à l'inverse des parois peintes « fermées » (« *geschlossene Wände*⁶⁰ »). Ces dernières n'étaient pas nécessairement moins complexes ou moins luxueuses que les autres, ainsi que le montre les imitations de marbres polychromes de la pièce 45 adjacente à l'*atrium* 24, de la *villa* d'Ariane à Stabies (fig. 21). Elles avaient la même fonction d'exclusion – mais mentale – des personnes non invitées ou de statut inférieur, que les portes, rideaux et panneaux amovibles⁶¹. L. Laken a également montré comment, dans les demeures vésuviennes, le motif de zébra, d'ordinaire employé en zone basse de paroi et dans les espaces dynamiques (péristyles, vestibules et couloirs), avait non seulement pour fonction de cacher les traces d'usure et la saleté et de se repérer dans le noir, grâce au contraste des rayures blanches et noires, mais aussi celle d'indiquer un espace partagé au sein d'un contexte privé⁶². Le corridor 26 de la *villa* d'Ariane à Stabies (fig. 19) présente encore des vestiges de ce motif de zébra sur les murs est et ouest, aux entrées des pièces 27 et 28, et sur la courbe extérieure du *laconicum*⁶³. Le décor offrait donc une « carte » permettant aux visiteurs de se repérer dans la demeure⁶⁴. Elle était facilement décelable ainsi que le montre E. Swift dans son étude des mosaïques de seuil qui pouvaient servir de frontière et de connexions entre différents espaces de la *domus*⁶⁵.

Hierarchie des espaces et hiérarchie sociale

Le décor permet aussi de distinguer des pièces particulières au sein des quartiers publics et privés, définissant et soulignant, de ce fait, une organisation hiérarchique des espaces. Cela est perceptible à travers les décors, notamment dans les deux premiers styles pompéiens⁶⁶,

55. Leach 2004, p. 34.

56. Gros 2016, p. 79.

57. Tybout 2001, p. 42.

58. *Idem* 1993, p. 46.

59. Tybout 1993, p. 47.

60. *Ibidem*, p. 46.

61. *Ibid*, p. 48.

62. Laken 2003.

63. *Ibidem*, p. 184.

64. Swift 2008, p. 39 et 54.

65. *Ibidem*, p. 33-43.

66. Tybout 2001, p. 43.

et semble être indiqué de manière plus subtile par la suite⁶⁷. Ainsi, les matériaux les plus luxueux (pigments rares et coûteux⁶⁸, marbres importés, incrustations précieuses), la qualité d'exécution du décor et la mise en place de schémas iconographiques complexes se retrouvent surtout dans les pièces les plus importantes de la demeure, en particulier celles dévolues à la réception⁶⁹. Les décors les plus notables avaient d'abord pour fonction d'exposer le statut, les goûts⁷⁰ et les idées politiques, philosophiques ou religieuses du *dominus*⁷¹ ; il faut cependant rester prudent quant à cette approche parce que le propriétaire de la maison n'est que rarement connu⁷².

Cette hiérarchie décorative au sein des différents espaces, publics et privés, permettait de répartir les invités selon leur rapport avec le *dominus* et leur rang social⁷³. Seuls les hôtes privilégiés (*amici et familiares*) pouvaient, par exemple, accéder aux *cubicula* richement ornés de la *pars privata*⁷⁴. L'étude de P. G. P. Meyboom et E. M. Moormann sur la *Domus Transitoria* à Rome montre précisément comment le décor est un indicateur du statut des invités. Considérant que cet édifice était un pavillon dédié à l'*otium* de l'empereur, les auteurs remarquent que l'usage plus ou moins important de marbre sur les parois indiquait le statut de la pièce⁷⁵. Ils distinguent ainsi plusieurs types de pièces. Celles du type I, dont les parois étaient entièrement recouvertes de marbre, correspondaient à des salles à manger ou de réception très prestigieuses, réservées à l'empereur et à ses invités les plus importants. Les salles à manger du type II, dont les parois ne sont recouvertes qu'aux trois quarts de marbre, accueillaient des invités de statut inférieur et la dernière catégorie, dont les murs étaient seulement peints, correspondait à des espaces de connexion pour les servants⁷⁶.

Conclusion

Au regard des différents exemples présentés, il apparaît que le rôle du décor dans l'interprétation dépend de différents facteurs. Il contribue néanmoins à l'organisation structurelle et sociale des *domus* et *villae*, en offrant la possibilité de définir des zones sans forcément recourir à des installations pérennes ou des fournitures (portes, rideaux, etc.), ainsi que les activités qui pouvaient

67. Bergmann 1994, p. 231-233, fig. 13. L'auteur met en lumière le jeu des champs colorés et le choix entre tableaux mythologiques et paysages dans les différentes pièces de la maison du Poète Tragique à Pompéi.

68. Moormann 2016, p. 150.

69. Tybout 1996, p. 368 et n. 51.

70. Ling 1995, p. 250.

71. Tybout 2001, p. 34 ; voir également Wyler 2004, p. 951 : l'auteur démontre que le choix de recourir à des motifs dionysiaques au sein de la *domus* peut relever de modes ou de « la revendication d'une culture, d'un mode de vie ou d'un intérêt personnel, religieux ou philosophique, de la part du propriétaire ». Voir aussi Robert 2010 sur le choix politique du motif de la *Pietas* dans les demeures pompéiennes.

72. Perrin 1997, p. 356 ; Tybout 2001, p. 53 ; Leach 2004, p. 1-10.

73. Tybout 2001, p. 34.

74. Riggsby 1996 ; Swift 2008, p. 31.

75. Meyboom, Moormann 2010, p. 78.

76. *Ibidem*, p. 79.

s'y dérouler. Les motifs iconographiques représentés peuvent contribuer à cette définition, mais pas systématiquement, ce qui nécessite une certaine prudence dans l'approche. Le décor permet également la mise en évidence de l'organisation sociale de la demeure, en participant à indiquer les espaces ouverts à tous et ceux réservés aux membres de la famille et à quelques privilégiés, invités par le *dominus*. Le décor non mobile, soit les revêtements architecturaux, fait partie intégrante de l'architecture qu'il recouvre en la caractérisant, chacun ne prenant pleinement sens que par rapport à l'autre.

Bibliographie

Sources

PLINE LE JEUNE : ZEHNACKER H. (éd., tr.), *Lettres, Livres I-III*, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 2009.

VARRON : COLLART J. (éd., tr.), *De lingua latina. Livre V*, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 1954.

VITRUVÉ : CAILLEBAT L. (éd., tr.), *De l'Architecture. Livre VI*, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 2004.

VITRUVÉ : LIOU B., ZUINGHEDEAU M. et CAM M.-Th. (éd., tr.), *De l'Architecture. Livre VII*, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 1995.

Études

ALLAG C. (dir.) (2003) : *Peinture antique en Bourgogne, Actes du XVI^e séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique, Auxerre (24-25 octobre 1997)*, Supplément à la Revue Archéologique de l'Est, 21, Dijon,

ALLISON P. M. (1992) : « The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses : a case study of the Casa della Caccia Antica », *JRA* 5, p. 235-249.

— (1993) : « How do we identify the use of space in Roman housing ? », dans MOORMANN E. M. (dir.), 1993, p. 1-8.

— (1994) : *The distribution of Pompeian House Contents and its Significance*, Phd Thesis, University of Sydney, Ann Arbor, 1994.

BALMELLE C., ERISTOV H., MONIER F. (dir.) (2011) : *Décor et architecture en Gaule, entre l'Antiquité et le Haut Moyen Âge : mosaïque, peinture, stuc, Actes du colloque international, (Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008)*, Aquitania, Suppl. 20, Bordeaux.

BARBET A. (1993) : « Peintures murales en relation avec la fonction des pièces en Gaule. Bâtiments religieux, publics ou commerciaux, habitat privé », dans MOORMANN E. M. (dir.), 1993, p. 9-17.

— (2008) : *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris.

— (2009) : *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris.

- BARBET A. (2012a) : « À la recherche de l'architecture et de son décor en Gaule romaine », *Revue Archéologique* 2012-2, p. 297-312.
- (2012b) : « Le décor peint des édifices religieux en Gaule, entre conservatisme et innovation », dans BOISLÈVE J., JARDEL K., TENDRON G. (dir.), 2012, p. 477-492.
- BARBET A. et HEIDET S. (1999) : « Stucs, peintures et *opus muvisum* du site de Chamiers », *Aquitania* 16, p. 245-249.
- BEDON R. et MARÉVAUD-TARDIVEAU H. (dir.) (2016) : *Présence des divinités et des cultes, dans les villes et les agglomérations secondaires de la Gaule romaine et des régions voisines, Actes du colloque de Limoges 2014*, Caesarodunum, XLVII-XLVIII, Limoges.
- BERGMANN B.-A. (1994) : « The Roman House as Memory Theater : The House of the Tragic Poet in Pompeii », *ABull* 76-2, p. 225-256.
- BLANC N. et BUISSON A. (dir.) (1999) : *Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain, Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris.
- BLANCHET A. (1921) : « L'édifice antique de Langon », *Bulletin Monumental* 80, p. 153-158.
- BOISLÈVE J. (2017) : « La représentation de Vénus dans les absides et exèdres en Gaule romaine », dans MOLS S. T. A. M. et MOORMANN E. M. (dir.), 2017, p. 455-463.
- BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (dir.) (2016) : *Peintures et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor, Actes du 27^e colloque de l'AFPMA*, Toulouse, 21-22 novembre 2014, Pictor 5, Bordeaux.
- (dir.) (2017) : *Peintures murales et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques, Actes du 28^e colloque de l'AFPMA*, Paris, 20-21 novembre 2015, Pictor 6, Bordeaux.
- BOISLÈVE J., JARDEL K., TENDRON G. (dir.) (2012) : *Décor des édifices publics civils et religieux en Gaule durant l'Antiquité, I^{er}-IV^e siècle : peinture, mosaïque, stuc et décor architectonique, Actes du colloque de Caen, conseil général du Calvados, 7-8 avril 2011*, Mémoire XLV, Caen.
- BOISLÈVE J., LABAUNE-JEAN F., DUPONT C. (2013) : « Décors peints à incrustations de coquillages en Armorique romaine », *Aremorica* 5, p. 1-24.
- (2014) : « Les enduits à incrustations de coquillage d'Armorique romaine, analyse d'un style régional du III^e s. ap. J.-C. (Bretagne, France) », dans ZIMMERMANN N. (dir.), 2014, vol. 1, p. 265-275, vol. 2, pl. XCV-XCVIII, fig. 1-10.
- BRAGANTINI I. (dir.) (2010) : *Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA (Naples, 17- 21 settembre 2007)*, Annali di Archeologia e Storia Antica, Quaderno 18/2, Naples.
- BRYSON N. (1983) : *Vision and Painting : The Logic of the Gaze*, Londres.
- CARRIVE M. (2016a) : « Rome et Ostie en regard : modes d'habiter de l'élite au II^e s. ap. J.-C. », *MEFRA* 128-1 [En ligne] (<http://mefra.revues.org/3353>, publié en ligne le 23 février 2016).
- CARRIVE M. (2016b) : « Peinture murale et architecture domestique en Italie centrale et septentrionale de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. p.C. », dans BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (dir.), 2016, p. 109-118.
- CHARDRON-PICAULT P., LORENZ J., RAT P., SAURON G. (dir.) (2004) : *Les roches décoratives dans l'architecture antique et du Haut Moyen Âge*, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Archéologie et Histoire de l'art 16, Paris.

- CLÉMENT B., DELFERRIÈRE N., NOUVEL P. et ZANELLA S. (2021) : « Le décor des maisons de Bibracte », dans ROURE R. et DUSSEAU D. (dir.), *Gaulois ? Gaulois ! Comment l'archéologie perçoit les identités celtiques, catalogue d'exposition conjointe entre le musée Henri Prades Lattara, du 20 novembre 2021 au 4 juillet 2022 et le musée de Bibracte en 2024*, Gand, p. 165-167.
- COUTELAS A., MONDY M., BOULANGER K. (2014) : « La relation entre les supports de peinture et la fonction des espaces dans le balnéaire de la villa de Damblain (Vosges, France) », dans ZIMMERMANN N. (dir.), 2014, vol. 1, p. 637-642, vol. 2, pl. CLXXXIV, fig. 1-4.
- DARDENAY A. (2011) : « Circulation des images : place, fonction et interprétation des thèmes iconographiques dans la peinture murale en Gaule romaine », dans BALMELLE C., ERISTOV H., MONIER F. (dir.), 2011, p. 345-357.
- DARDENAY A. et ROSSO E., (dir.) (2013) : *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations*, Scripta Antiqua 56, Bordeaux.
- (2013) : « Introduction », dans DARDENAY A. et ROSSO E. (dir.), 2013, p. 9-15.
- DARDENAY A. et LAUBRY N., (dir.) (2020) : *Anthropology of Roman Housing*, ASH 5, Turnhout.
- DARMON J.-P. (1995) : « Les représentations mythologiques dans le décor domestique en Narbonnaise à l'époque impériale », dans *Actes des séminaires de l'Association Française de Peintures Murales Antiques, 1990-1991-1993 (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*, Numéro spécial de la Revue Archéologique de Picardie 10, Amiens, p. 59-69 et 74.
- (1999) : « Dionysos chez les Lingons. Le pur classicisme de la mosaïque de Langres », dans BLANC N. et BUISSON A. (dir.), 1999, p. 197-207.
- (2011a) : « Nature et fonction du décor domestique », dans BALMELLE C., ERISTOV H., MONIER F. (dir.), 2011, p. 359-375.
- (2011b) : « Synthèses conclusives », dans BALMELLE C., ERISTOV H., MONIER F. (dir.), 2011, p. 715-719.
- DE HAAN N. (1993) : « Dekoration und Funktion in den Privatbädern von Pompeji und Herculaneum », dans MOORMANN E. M. (dir.), 1993, p. 34-37.
- DELFERRIÈRE N. (2014) : « Un nouveau fragment de la mosaïque en calcaire et schiste bitumineux dans la pièce B de la domus PC1 », dans GUICHARD V. (dir.), 2014, p. 233-243.
- (2015) : « Les revêtements architecturaux et leur(s) fonction(s) : pour une compréhension du décor des édifices gallo-romains de la cité des Éduens, des Lingons et des Sénons », *Annales de Janua, Les Annales* 3, [En ligne] (<http://annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=946>, publié en ligne le 30 mars 2015).
- (2016) : « Bacchus, Neptune, une nymphe : quelques exemples de divinités représentées sur les revêtements architecturaux gallo-romains des Éduens, des Lingons, des Sénons et des Tricasses », dans BEDON R. et MARÉVAUD-TARDIVEAU H. (dir.), 2016, p. 335-357.
- DELFERRIÈRE N. (2017) : « Des enduits peints sur l'oppidum de Bibracte : découvertes anciennes et récentes », dans BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (dir.), 2017, p. 351-365.
- (2022) : « La mosaïque du *triclinium* de la domus PC 1 à Bibracte », *Lettre de l'AFEMA (Association Française pour l'Étude de la Mosaïque Antique) 2016*, Paris, p. 11-23.
- DELFERRIÈRE N. et NOUVEL P. (2021) : « La vie privée des Éduens : le décor de l'habitat urbain de la seconde moitié du I^{er} s. av. à la fin du I^{er} s. de notre ère », dans ANDRIEU M. et

- KASPRZYK M. (dir.) : *Archéologies romaines en Gaule Lyonnaise. Hommages au professeur Gilles Sauron*, Archéologie et Histoire Romaine, 47, Drémil Lafage, p. 75-100.
- DUBOIS Y. (2010) : « La villa gallo-romaine d'Orbe-Boscéaz (Suisse) : répartition spatiale des schémas picturaux », dans BRAGANTINI I. (dir.), 2010, vol. 2, p. 623-632, pl. LIX-LX.
- DUNBABIN K. M. D. (1996) : « Convivial spaces : dining and entertainment in the roman villa », *JRA* 9, p. 66-80.
- ERISTOV H. (1995) : « Les matériaux mixtes dans la peinture romaine : les coquillages », dans *Actes des séminaires de l'Association Française de Peintures Murales Antiques, 1990-1991-1993 (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*, Numéro spécial de la Revue Archéologique de Picardie 10, Amiens, p. 17-21 et 72.
- (2013) : « Échos et signes de la sphère publique dans le décor pariétal privé en Campanie », dans DARDENAY A. et ROSSO E. (dir.), 2013, p. 251-274.
- GAUTHIER G. (1901) : « Les bains de la villa gallo-romaine de Champvert (Nièvre) », *Bulletin de la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts* 19, p. 449-468.
- (1902a) : « Mosaïque trouvée à Champvert », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires*, s. n., 1902, p. 183-186.
- (1902b) : « Les bains de la villa gallo-romaine de Champvert (Nièvre) », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1902, p. 477-489, pl. LI.
- GAZDA E. K. et HAECKL A. E. (dir.) (1994) : *Roman Art in the Private Sphere: New Perspective on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor.
- GIULIERINI P., CORALINI A., SAMPAOLO V. (dir.) (2020) : *Picta Fragmenta. La pittura vesuviana, una rilettura. Convegno internazionale (Napoli – 13-15 settembre 2018)*, Milan.
- GROS P. (2016) : « La maison romaine selon Vitruve : statut du texte et stratification de l'exposé », *Scholion* 10, p. 65-90.
- GUICHARD V. (2014) : *Bibracte, rapport intermédiaire 2014 du programme quadriennal de recherche 2013-2016 sur le Mont Beuway*, Glux-en-Glenne.
- HECKENBENNER D., MONDY M., FRENZEL M., BOULANGER K. (2011) : « Enduits peints et espaces architecturaux en milieu urbain et rural chez les Médiomatriques », dans BALMELLE C., ERISTOV H., MONIER F. (dir.), 2011, p. 553-565.
- HEIDET S. (1995) : *De l'Italie à la Gaule, l'évolution d'un décor : l'opus musivum à coquillages*, Maîtrise d'archéologie, sous la direction de Gilles Sauron et d'Alix Barbet, Université de Bourgogne, Dijon.
- (2003) : « L'opus musivum à coquillages en Bourgogne », dans ALLAG C. (dir.), 2003, p. 75-83.
- HEIDET S. (2004) : « Pierres ponces, concrétions calcaires... Le décor à « rocailles » des parois et des voûtes en Italie et en Gaule à l'époque romaine », dans CHARDRON-PICHAULT P., LORENZ J., RAT P., SAURON G. (dir.), 2004, p. 289-297.
- JOLIVET V. (2009) : « La maison romaine en Italie : planimétrie, décor et fonction des espaces », *Perspective* 1, p. 63-68.
- (2011) : *Tristes portiques. Sur le plan canonique de la maison étrusque et romaine des origines au principat d'Auguste (VI^e-I^{er} siècles av. J.-C.)*, BEFAR 342, Rome.

- LAKEN L. (2003) : « Zebra patterns in Campanian Wall Painting : a Matter of Function », *BABesch* 78, p. 167-189.
- LAURENCE R. (1996) : *Roman Pompeii : Space and Society*, Routledge, London/New-York.
- LAURENCE R. et WALLACE-HADRILL A. (dir.) (1997) : *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond*, JRA, Suppl. 22, Portsmouth.
- LEACH E. W. (2004) : *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge.
- LING. R. (1995) : « The Decoration of Roman *Triclinia* », dans MURRAY O. et TECUŞAN M. (dir.), 1995, p. 239-251.
- MACTOUX M.-M. et GENY E. (dir.) (1989) : *Mélanges Pierre Lévêque, tome 3 : Anthropologie et société*, Annales littéraires de l'université de Besançon 404, Besançon, p. 313-342.
- MEYBOOM P. G. P. et MOORMANN E. M. (2010) : « The Interplay of Wall-Painting and Marble Revetment in Nero's Domus Aurea. Some Remarks on State and Ideology », dans BRAGANTINI I. (dir.), 2010, p. 77-81.
- MOLS S. T. A. M. et MOORMANN E. M. (dir.) (2017) : *Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the AIPMA, Athens, September 16–20, 2013*, BaBesch, Suppl. 31, Leuven/Paris/Bristol.
- MOORMANN E. M. (dir.) (1993) : *Functional and spatial analysis of wall painting, Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 septembre 1992)*, BaBesch, Suppl. 3, Leiden.
- MOORMANN E. M. (2016) : « Iconographies of Greek and Roman wall painting. Some reflections on the meaning of figural representations and decorative systems in mural decorations », *Pharos* 22-1, p. 143-166.
- MURRAY O. et TECUŞAN M. (dir.) (1995) : *In vino veritas*, Londres.
- NARÈS L. (2020) : « Comprendre les complexes thermaux de Baïes à partir de leurs décors : l'exemple de la dernière phase décorative du Portique », dans GIULIERINI P., CORALINI A., SAMPAOLO V. (dir.), 2020, p. 279-289.
- (2023) : *Les complexes monumentaux de Baïes (1^{er} s. av. J.-C.-III^e s. apr. J.-C.) : phases d'aménagement et identification des espaces à partir des décors*, synthèse et catalogue en 5 vol., thèse de doctorat, prof. E. Rosso, Sorbonne Université, Paris.
- NEYME D., POUZADOUX C., MUNZI P. (2017) : « Un tombeau peint d'époque sévérienne à Cumès (Campanie, Italie) : projet de conservation et de mise en valeur », dans BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (dir.), 2017, p. 261-268.
- NIEBERLE M. (2023) : *Baiae. Genese, Nutzung und Funktion eines römischen Heilbades und Kurzentrums*, synthèse et catalogue en 4 vol., thèse de doctorat, prof. M. Heinzlmann, Universität zu Köln, Cologne.
- NISSSEN H. (1877) : *Pompejanische Studien*, Leipzig.
- PERRIN Y. (1989) : « Peinture et société à Rome : question de sociologie. Sociologie de l'art, sociologie de la perception », dans MACTOUX M.-M. et GENY E. (dir.), 1989, p. 313-342.
- (1997) : « Peinture et architecture à Rome : statut du décor, statut de l'édifice, statut de la recherche », *JRA* 10, p. 355-362.

- RIGGSBY A. M. (1997) : « 'Public' and 'Private' in Roman Culture : the Case of the *cubiculum* », *JRA* 10, p. 36-56.
- ROBERT R. (2010) : « La représentation de *Pietas* et la signification politique des images dans l'espace domestique », dans BRAGANTINI I. (dir.), 2010, p. 301-314, pl. XXV.
- SAURON G. (2009) : *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*, Antiqua 11, Paris.
- SCAGLIARINI CORLÀITA D. (1974-1976), « Spazio e decorazione nella pittura pompeiana », *Palladio* 23-25, p. 3-44.
- SEAR F. B. (1977) : *Roman Wall and Vault Mosaics, Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Supplément 23*, Heidelberg.
- STERN H. et BLANCHARD-LEMÉE M. (1975) : *Recueil général des mosaïques de la Gaule, II. Province de Lyonnaise, 2. Partie sud-est*, X^e supplément à Gallia, Paris.
- STINSON Ph. (2011) : « Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting », *AJA* 115-3, p. 403-426.
- STROCKA V. M. (1993) : « Pompeji VI 17, 41: ein Haus mit Privatbibliothek », *MDAI(R)* 100, p. 321-351.
- SUAREZ M. (2018) : *Identification des espaces au sein de l'habitat à plan fragmentaire dans les capitales de la Gaule de l'Est (Augustodunum, Vesontio, Augustobona, Agedincum, Andemantunnum) par le biais du décor et de l'architecture*, Mémoire de Master 2 d'Archéologie, sous la direction de Pierre Nouvel et le tutorat de Nicolas Delferrière, Université de Bourgogne-Franche-Comté, Dijon.
- SWIFT E. (2008) : *Style and Function in Roman Decoration. Living with Objects and Interiors*, Surrey/Burlington.
- TUORI K. et NISSIN L. (dir.) (2015) : *Public and Private in the Roman House and Society*, JRA, Suppl. 102, Portsmouth/Rhode Island.
- TYBOUT R. A. (1993) : « Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil », dans MOORMANN E. M. (dir.), 1993, p. 38-50.
- (1996) : « Domestic shrines and « popular painting : style and social context », *JRA* 9-2, p. 358-374.
- (2001) : « Roman wall-painting and social significance », *JRA* 14-1, p. 33-56.
- WALLACE-HADRILL A. (1988) : « The Social Structure of the Roman House », *PBSR* 61, p. 49-97.
- (1994) : *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- TYBOUT R. A. (2008) : *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge.
- WYLER S. (2004) : « *Dionysos Domesticus* ». Les motifs dionysiaques dans les maisons pompéiennes et romaines (II^e s. av. - I^{er} s. apr. J.-C.) », *MEFRA* 116-2, p. 933-951.
- ZANKER P. (1995) : *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack*, Kulturgeschichte der antiken Welt, 61, Mayence.
- (2002) : *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milan.

ZIMMERMANN N. (dir.) (2014) : *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil, Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)*, 13-17 septembre 2010, Ephèse, Archäologische Forschungen, Band 23, Vienne.

ARCHÉOLOGIE DE LA DÉCORATION DES AUDITORIUMS CULTURELS DU MONDE ROMAIN (I^{er} SIÈCLE - VII^e SIÈCLE DE NOTRE ÈRE)

MICHÈLE VILLETARD*

L'interrogation sur la spécificité de la décoration des auditoriums culturels, outre son intérêt propre, touche à une question qui pendant longtemps a reçu implicitement une réponse négative : peut-on identifier des vestiges archéologiques comme étant de manière plus ou moins spécifiques des lieux dédiés à l'enseignement ? Certaines découvertes archéologiques majeures de la fin du XX^e siècle¹ ainsi que la relecture d'anciens dossiers permettent de réviser ce point de vue². L'étude de la décoration architecturale ou des décors peints ou sculptés peut être menée, certes dans la limite de vestiges souvent pauvrement conservés, en se demandant dans quelle mesure ils contribuent ou non à l'identification de la fonction des espaces dans lesquels ils sont intégrés.

Définition de l'objet et limites du corpus

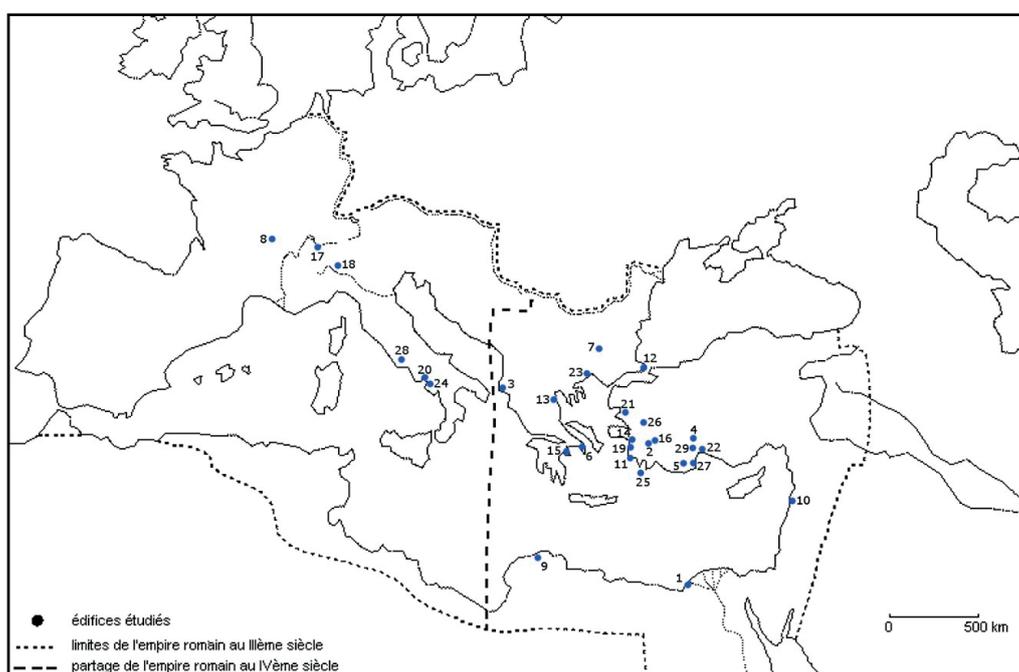
L'expression « auditoriums culturels » désigne ici les lieux architecturés où se donne, dans l'empire romain, l'enseignement de niveau moyen ou supérieur ainsi que les salles de conférences, inséparables de cet enseignement, ces lieux pouvant être plus ou moins spécialisés ou polyfonctionnels. La fourchette chronologique s'étend de la fin du I^{er} siècle avant notre ère, époque de la construction de l'auditorium de Mécène à Rome, de l'odéon de la villa Pausilypon

1. Egidi 2010 ; Majcherek 2010.

2. Villetard 2023 ; *Idem* 2017a ; *Idem* 2017b.

* Docteure en archéologie : *Les auditoria dans le monde romain : archéologie des salles ou édifices de la paideia, des recitationes et declamationes, du I^{er} siècle avant notre ère au VII^e siècle de notre ère*, sous la direction de W. Van Andringa (Université Lille 3), UMR 8164 HALMA (Histoire, Archéologie, Littérature des mondes anciens). Actuellement rattachée au laboratoire HALMA, UMR 8164, Université de Lille, CNRS, Ministère de la Culture.

près de Naples, ou encore de l'odéon d'Agrippa à Athènes jusqu'au milieu du VII^e siècle, époque de l'abandon définitif de tous les auditoriums d'Alexandrie, autour des invasions perse (620) et musulmane (642). L'étude initiale, de nature essentiellement archéologique, a été menée sur un corpus de 124 salles ou édifices que l'on peut identifier de manière plus ou moins certaine comme étant des auditoriums culturels. Ils sont théoriquement répartis sur l'ensemble de l'empire romain ; mais de fait, par la documentation archéologique disponible et les limites d'une thèse, les édifices ou salles du corpus initial sont situés principalement, mais non exclusivement dans la partie orientale de l'empire (fig. 23). Lorsqu'on s'intéresse à la décoration des auditoriums, le nombre de dossiers se réduit considérablement, d'abord à cause de l'état de la documentation disponible : bien souvent on ne dispose que de rapports préliminaires de fouilles, comme c'est le cas pour les salles d'Alexandrie³. La seconde raison tient à l'état des vestiges : les édifices sont rarement conservés en élévation ; en outre, ils ont été spoliés de leurs marbres ou de leurs sculptures dès leur abandon ou transformation, déjà dans l'Antiquité ; à ces phénomènes s'ajoutent les injures du temps. Ces limites étant posées, nous proposons d'aborder la question de la décoration des auditoriums culturels autour de la question centrale : y a-t-il ou non une spécificité de cette décoration ? A-t-elle un rapport de contenu avec les activités pédagogique-culturelles qui s'y déroulent ? Nous examinerons successivement la décoration architecturale, puis les revêtements des sols et des murs ainsi que la décoration peinte, puis la décoration sculptée⁴.



23. Carte de la répartition des auditoriums culturels dans le monde romain (R. Godderis).

3. Une publication du site, sous la direction de G. Majcherek, est en préparation.

4. Dans ce qui suit, les salles ou édifices ayant fonction d'auditoriums culturels sont désignés chacun par le nom couramment reçu dans la littérature archéologique. Ces dénominations n'ont ici qu'une valeur d'étiquette et ne préjugent en rien ni d'un type de structure, ni d'une fonction.

La décoration architecturale

Les colonnes ou colonnades ont une fonction à la fois architectonique et décorative. On les rencontre sur le côté ouvert des exèdres des grands complexes, comme à la Bibliothèque d'Hadrien à Athènes⁵, au *templum Pacis*⁶ ou encore dans la *schola* orientale du forum de Trajan⁷, à Rome. De même les exèdres des bains gymnases ouvrent sur le portique de la palestine soit par des colonnes comme au bain gymnase du port à Éphèse⁸ tout comme les salles B/A et A du bain du Sud de Pergé⁹, soit par des pilastres comme au bain gymnase de Hierapolis¹⁰ ou au bain de Caracalla à Ankara¹¹, ainsi que dans la salle sud-est du bain gymnase de Sardes, dans son troisième état¹². Les niches et les fenêtres de la *schola* orientale du forum de Trajan à Rome sont cantonnées de pilastres¹³. Des colonnes entourent la cour de la Maison des philosophes d'Aphrodisias¹⁴ ou décorent le front de scène de l'odéon de cette même ville, dans son état final¹⁵. Les fragments de base et la petite colonne de granite retrouvés dans la salle OP du complexe de Kôm el-Dikka d'Alexandrie renvoient certainement plus à une fonction décorative qu'architectonique¹⁶.

On constate que les niches sont souvent présentes. On peut les trouver à la fois dans la salle elle-même et dans l'abside, comme dans l'Auditorium de Mécène¹⁷, dans la *muséion* du Bain de Faustine à Milet¹⁸, dans la salle occidentale du *templum Pacis*¹⁹, dans la *schola* du forum de Trajan²⁰, ou uniquement dans l'abside, ce qui est le cas dans la Maison de Proclus à Athènes²¹, dans la grande salle du gymnase de Sardes (2^e état)²² ou encore dans le péristyle de la Maison des philosophes à Aphrodisias²³. Ces niches peuvent présenter une décoration

5. Sisson 1929, p. 57 ; Karivieri 1994a, fig. 4a.

6. Meneghini 2014, p. 289 et fig. 1, p. 287.

7. Packer, Sarring 1997, pl. 53.

8. Yegül 1992, p. 423 et fig. 336.

9. *Ibidem*, p. 423 et fig. 384.

10. *Ibid*, fig. 344.

11. *Ibid*, fig. 350.

12. Des piliers remplacent les colonnes de l'état 2 (Seager 1972, p. 431 et ill. 2).

13. Packer 1995, p. 352 ; *Idem* 1997, p. 319.

14. Smith 1990, pl. iv.

15. Erim 1997, fig. 25.

16. Majcherek 2004, p. 33.

17. Vespignani, Visconti 1874, pl. 11, fig. 1.

18. Yegül 1992, fig. 373 ; Striwe 2003, p. 11-13 ; Schneider 1999, p. 58 et suiv.

19. Coarelli 1999, fig. 25. Les niches apparaissent dans l'espace oriental lors de la partition de la salle en deux, à l'époque sévérienne (Meneghini 2014, p. 296). Elles sont interprétées comme abritant des portraits peints d'auteurs célèbres (Meneghini 2014, p. 296), ou comme éléments d'une bibliothèque (thèse discutée dans Dix, Houston 2006, p. 692 et notes 149 et 150).

20. Packer *et al.* 2001, fig. 156 ; Marrou 1932, p. 103-104.

21. Karivieri 1994b, p. 116.

22. Seager 1972, p. 431 et ill. 2, p. 429.

23. Voir le plan de la maison dans Smith 1990, pl. iv.

architecturale faite d'édicules. Ainsi, dans la Maison des philosophes, des *podia* peu profonds dépassent des niches quadrangulaires et portent des édicules très élaborés²⁴ ; la niche centrale de la *schola* orientale du forum de Trajan est flanquée de deux colonnes en granit *grigio*²⁵, celles du Bain de Faustine, par des chapiteaux corinthiens²⁶.

Les édifices théâtraux présentent une décoration architecturale plus variée. Les colonnades sont souvent attestées : elles soutiennent la coupole et le couvrement du vestibule dans l'édifice théâtral d'Alexandrie, dans son état final²⁷, dans l'état initial de l'odéon d'Aphrodisias²⁸ et dans l'odéon de Domitien à Rome²⁹. L'odéon d'Hérode Atticus à Athènes est doté d'un *porticus in summa cavea*³⁰ tout comme, en beaucoup plus réduit, l'odéon des grands thermes de Dion³¹. Des colonnes hellénistiques sont remployées dans les murs extérieurs de l'odéon du sanctuaire d'Asclepios à Épidaure³². Parfois, une ou deux rangées de colonnes remplacent un mur et assurent ainsi l'éclairage et la ventilation, comme dans les odéons d'Agrippa³³ et de Cnide³⁴. À Sardes deux rangées de colonnes (état 2, début du III^e siècle), puis des piliers dans l'état suivant, divisent la salle du gymnase en trois nefs³⁵. En outre, les murs rectilignes des édifices théâtraux inscrits sont parfois scandés de pilastres : à l'intérieur et à l'extérieur pour l'odéon d'Agrippa à Athènes³⁶ ou à l'extérieur uniquement, à l'odéon de Termessos³⁷.

Le mur de scène, ou ce qui en tient lieu, reçoit souvent une décoration architecturale. Dans l'odéon du sanctuaire d'Asclepios à Épidaure, les portes de la *scaena frons* sont rythmées par les anciennes colonnes hellénistiques³⁸ ; dans le théâtre de l'*Asclepieion* de Pergame, le mur rectiligne présente trois niveaux d'élévation avec colonnes corinthiennes et édicules³⁹ ; dans l'odéon des grands thermes de Dion, quatre colonnes libres à fût lisse décorent le mur de scène⁴⁰ ; dans l'odéon Pausilypon, le mur est remplacé par un hémicycle constitué de six colonnes

24. Smith 1990, p. 129-130 et pl. v.3.

25. Packer 1995, p. 351 ; Packer *et al.* 2001, fig. 156 ; Marrou 1932, p. 104.

26. Gerkan, Krischen 1928, fig. 77.

27. Kołataj 1998, p. 632, 636 et fig. 23a.

28. Erim 1997, fig. 27.

29. La colonne monolithe d'une hauteur actuelle de 8,46 m, dressée sur la petite Piazza dei Massimi proviendrait peut-être de la *scaena*, (Sear 2006, p. 137).

30. Bieber 1939, p. 212, cité dans Sear 2006, p. 391.

31. Pandermalis 1997, p. 34-35.

32. Voir le plan au sol dans Aslanidis 2003, fig. 9 a-b.

33. Thompson 1950, pl. 20.

34. Il s'agit de l'édifice situé à l'intérieur de la muraille, au sud-est de la ville (Love 1970, ill. 2).

35. Seager 1972, fig. 2 ; Ferreri 2016, p. 142-143.

36. Thompson 1950, p. 56 et pl. 18 et 20a.

37. Lanckoroński 1893, pl. 14.

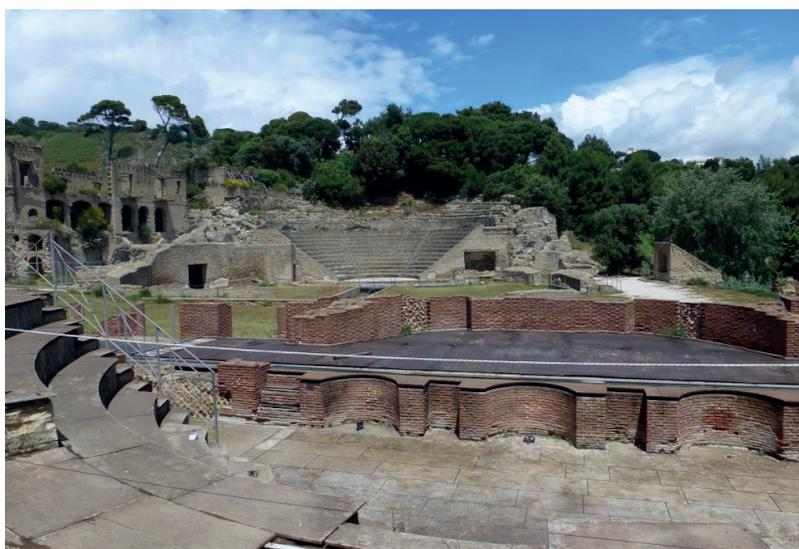
38. Aslanidis 2003, fig. 9 a-b.

39. Radt 1999, fig. 180, p. 235.

40. Pandermalis 1997, p. 34-36.

corinthiennes rudentées en *cipollino*⁴¹. En revanche, le mur du *theatrum tectum* de Pompéi est peint et non décoré architecturalement⁴².

Le mur vertical du *pulpitum* est parfois scandé de niches : quatre petites niches rectangulaires réparties autour d'une niche centrale dans l'odéon d'Apollonia d'Illyrie⁴³ ; trois niches courbes alternant avec deux niches rectangulaires plus petites dans l'odéon Pausilypon⁴⁴ (fig. 24) ; à *Balagrae*, on a deux niches courbes et deux niches rectangulaires⁴⁵. Dans l'Odéon d'Agrippa, ce sont des têtes masculines et féminines alternées qui ornent le *pulpitum* entre des panneaux de marbre (fig. 25).



24. L'odéon Pausilypon, vu vers le nord (M. Villetard).



25. Pulpitum de l'Odéon d'Agrippa reconstitué à partir de fragments. Musée de l'Agora, Athènes (M. Villetard).

41. Sear 2006, p. 130 ; Günther 1913, p. 43-44 et fig. 19.

42. Sear 2006, p. 132.

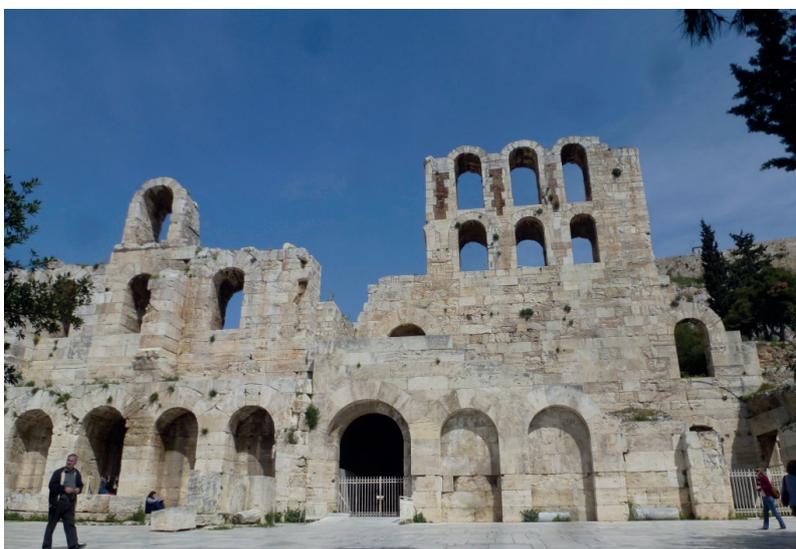
43. Rey 1939, pl. I et VIII.

44. Günther 1913, p. 43.

45. Sear 2006, p. 291.

La façade extérieure des grands édifices est un lieu de décoration architecturale. Elle peut être monumentalisée par un propylon comme dans l'état initial de l'Odéon d'Agrippa⁴⁶. Dans l'Odéon de Domitien, elle était formée, pense-t-on, de grands avant-corps ornés au moins de deux ordres de colonnes en *cipollino* à chapiteaux corinthiens⁴⁷. La façade sud de l'Odéon d'Hérode Atticus est, encore aujourd'hui, impressionnante (fig. 26).

Les gradins et les bancs en pierre ou en marbre peuvent être profilés comme dans les odéons d'Agrippa⁴⁸, d'Hérode Atticus⁴⁹, de Termessos⁵⁰, au théâtre de l'*Asclepieion* de Pergame⁵¹ ou encore à la Bibliothèque d'Hadrien⁵², ou sur les gradins d'*Augusta Trajana*⁵³. Parfois la rangée est terminée par des pattes de lion (à *Augusta Trajana*⁵⁴ et dans le théâtre de l'*Asclepieion* de Pergame⁵⁵). Au *theatrum tectum* de Pompéi, c'est le mur du *balteus* qui est terminé par des pattes de lion ailé⁵⁶ et les murs d'*analemmata*, par des télamons agenouillés⁵⁷. Dans les auditoriums d'Hadrien à Rome, les gradins sont enserrés dans des parapets de marbre blanc⁵⁸ (fig. 27).



26. L'Odéon d'Hérode Atticus, vu vers le nord (M. Villetard).

46. Thompson 1950, p. 39 fig. 2 ; pl. 16, 17-1, 17-2, 18, 20a, 59.

47. Virgili 1996, p. 360.

48. Thompson 1950, p. 59, fig. 9.

49. Knithakis, Sumboulidou 1969, fig. 54 δ.

50. Lanckoroński 1893, fig. 61.

51. Hoffmann, De Luca 2011, tab. 25, 3 et 4.

52. Knithakis, Sumboulidou 1969, fig. 54 α-γ.

53. Bouley 2001, pl. 11.

54. *Ibidem*, pl. 11, fig. 4 et p. 77.

55. Hoffmann, De Luca 2011, tab. 25, 3.

56. Sear 2006, p. 132.

57. Mazois 1838, pl. 29, fig. 3.

58. Egidi 2010, p. 111, fig. 28.



27. L'Auditorium d'Hadrien médian, vu vers le sud (M. Villetard).

Les zones de passages sont monumentalisées. Au Grand Gymnase de Pergame, l'accès au passage voûté est orné d'un mascaron⁵⁹. Même dans les modestes salles de cours, les passages peuvent être soulignés architecturalement ; ainsi à Amheida, dans la petite école de grec, on a trouvé des vestiges de pilier ou de corniche au passage de porte de la salle 15⁶⁰. À l'intérieur des salles A et C d'Alexandrie, des montants de porte forment des ressauts⁶¹. Dans les bains gymnases, ces zones de passage sont particulièrement soignées. Ainsi dans le Bain de l'Est à Éphèse, la porte centrale est richement décorée à l'intérieur⁶² ; dans le Bain du Port, l'ouverture sur le portique est soulignée par des colonnes entre des antes⁶³ ; à *Hierapolis*, cinq baies supportées par des piliers séparent la salle de la palestine du portique⁶⁴. Le *Museion* du Bain de Faustine à Milet ouvre sur l'ambulacre par une large arcade dont l'archivolte à trois fascies lisses repose sur des chapiteaux corinthiens⁶⁵, et le large seuil en marbre est flanqué de pilastres en marbre également ; la clé de voûte est décorée des deux côtés par un mascaron⁶⁶.

La décoration architecturale est donc plus ou moins élaborée suivant qu'il s'agit d'une salle de cours ou d'un grand édifice polyvalent, avec tous les degrés intermédiaires. Ainsi la décoration des salles de cours d'Amheida est quasi inexistante ; c'est aussi le cas, le plus souvent, dans les salles du complexe de Kôm el-Dikka, à Alexandrie, l'Édifice théâtral mis

59. Schazmann 1923, p. 62 et pl. XVIII, fig. 31 et 23.

60. Cribiore, Davoli 2013, p. 3.

61. Kiss *et al.* 2000, p. 24.

62. Keil 1933, p. 9-10, fig. 3.

63. Yegül 1992, fig. 336.

64. *Ibidem*, fig. 350.

65. Gerkan, Krischen 1928, fig. 78.

66. *Ibidem*, pl. XVII.

à part. On note cependant que certaines salles devaient avoir une décoration moins sobre puisque dans la salle OP on a retrouvé, sur le sol, des colonnes de granit et des bases de marbre. On constate, en outre, qu'il n'y a pas de spécificité de la décoration architecturale des auditoriums par rapport à d'autres types d'édifices de réunion ou de spectacle.

Les revêtements des sols

Les plus modestes sont constitués d'enduits de plâtre comme à Alexandrie, dans la salle 32a⁶⁷, ou de chaux, dans les salles A et C⁶⁸, ou de calcaire broyé, dans la salle G⁶⁹, ou de terre battue et chaux, dans les salles K et L⁷⁰, ou encore de terre battue simplement, ce qui est le cas dans les trois salles de cours d'Amheida, salles 15, 19 et 23⁷¹.

Les sols peuvent être plus riches. Ainsi, on trouve des plaques de calcaire dans trois salles d'Alexandrie (F⁷², H⁷³, N⁷⁴). Les dalles de marbre sont plus souvent présentes, en particulier dans les grands édifices de prestige : dans la *scaena* de l'Odéon d'Agrippa (état initial)⁷⁵ ou dans la salle à gradins de la palestine de Philippiques⁷⁶. Elles sont en marbre blanc dans le vestibule de l'auditorium d'Hadrien médian à Rome⁷⁷. Dans les espaces latéraux des auditoriums d'Hadrien sud et nord, il y a de grandes dalles de Portasanta⁷⁸ et dans l'auditorium médian, entre les gradins, des dalles rectangulaires de granit alternent avec des bandeaux de *giallo antico*⁷⁹.

On trouve un pavement de sol géométrique en marbre noir et blanc dans le portique du péristyle de la Maison des Philosophes d'Aphrodisias⁸⁰. Le plus souvent, les marbres sont polychromes comme dans l'*orchestra* des odéons d'Hérode Atticus⁸¹, et l'*orchestra* du théâtre de l'*Asclepieion* de Pergame⁸², ou au *theatrum tectum* de Pompéi⁸³ ou encore dans les exèdres du

67. Rodziewicz 1985, p. 236.

68. Respectivement Kiss 1992, p. 336 et *Ibidem*, p. 338.

69. Majcherek 2007, p. 25.

70. *Idem* 2004, p. 30.

71. Cribiore, Davoli 2013, p. 5.

72. Majcherek 2007, p. 28.

73. Majcherek 2005, p. 21.

74. *Ibidem*, p. 22 et fig. 4.

75. Thompson 1950, p. 68.

76. Lemerle 1937, p. 93.

77. Egidi 2010, p. 107.

78. *Ibidem*, p. 116 et fig. 35.

79. *Ibid.*, p. 107 et fig. 28.

80. Smith 1990, p. 129.

81. Sear 2006, p. 390.

82. *Ibidem*, p. 348 ; Zabrana 2011, p. 353 et fig. 11.

83. Sear 2006, p. 132.

forum de Trajan⁸⁴. Ces marbres ont des formes géométriques dans la salle nord de la Bibliothèque d'Hadrien d'Athènes⁸⁵ et dans *la schola* du forum de Trajan⁸⁶. On a un *opus sectile* géométrique fait de cercles inscrits dans des carrés dans l'*orchestra* de l'odéon de l'*Artemision* d'Éphèse⁸⁷ et un *opus sectile* de marbre polychrome dans l'*orchestra* de l'odéon d'Agrippa, dans son état initial⁸⁸ ; le deuxième pavement des espaces rectangulaires de l'auditorium de Mécène est un *opus sectile* de *giallo antico* et *bigio*⁸⁹.

La mosaïque de sol est présente dans la grande salle du gymnase de Sardes, dans son troisième état⁹⁰. Elle peut être composée de tesselles noires et blanches, comme dans le vestibule de l'Édifice théâtral d'Alexandrie (état final)⁹¹ et dans la salle rectangulaire de l'auditorium de Mécène (pavement initial)⁹². Parfois la mosaïque dessine des formes géométriques, comme dans le vestibule de l'Odéon d'Hérode Atticus⁹³ et dans la grande salle de la Maison de Proclus à Athènes⁹⁴. Dans l'*orchestra* de l'odéon d'Épidaure, elle figure des feuilles de lauriers, des carrés et des cercles⁹⁵. On retrouve les feuilles de laurier dans l'abside de la Maison de Proclus⁹⁶. Nous n'avons rencontré qu'une seule fois un sol d'*opus spicatum*, dans la partie oblongue de la salle de l'auditorium de Mécène et dans le couloir d'accès⁹⁷.

Il n'y a donc pas non plus de spécificité des revêtements de sol dans les salles ou édifices étudiés ; on ne trouve pas de figurations relatives aux activités se déroulant dans ces lieux, divinités, poètes ou philosophes, comme on peut en trouver dans les pavements de certaines grandes demeures du monde romain⁹⁸ : la mosaïque des Muses de Vichten⁹⁹, Virgile entre deux Muses à Hadrumète¹⁰⁰, ou la mosaïque de l'Académie de Platon à Pompéi¹⁰¹. Cependant, à *Complutum* (Madrid), on a mis en relation la mosaïque du *frigidarium* de la maison d'Hippolyte représentant des poissons avec l'identification proposée du lieu, comme une *schola* de

84. Packer *et al.* 2001, p. 63.

85. Knithakis, Sumboulidou 1969, p. 110.

86. Packer 1995, p. 351-352.

87. Zabrana 2018, p. 61 et fig. 21.

88. Thompson 1950, p. 60-62 et pl. 43a-b.

89. Thylander 1938, p. 107 et fig. 7-8.

90. Seager 1972, p. 428. La mosaïque recouvrait un sol de dalles de marbre antérieur.

91. Tkaczow 1993, p. 85-86.

92. Thylander 1938, p. 107 et fig. 7-8.

93. Travlos 1971, fig. 497-499.

94. Karivieri 1994b, fig. 12, 14-15.

95. Kavvadias 1904 ; <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/prakt1904>, consulté le 02/04/2016).

96. Karivieri 1994b, fig. 12.

97. Thylander 1938, fig. 14.

98. Caruso 2016, p. 381-382.

99. Mise au jour en 1994, datée de 240 env., elle est conservée au Musée national d'histoire et d'art de la ville de Luxembourg. Cf. Reinert et Krier 1995.

100. Zehnacker 2004.

101. Pompéi, Maison de T. Siminius, mosaïque de l'Académie de Platon, I^{er} siècle av. J.-C. (Naples, Musée national archéologique, n° inv. 124545). Voir une reproduction, entre autre, dans García y García 2005, fig. 85, p. 150.

collegium iuvenum, la mosaïque représenterait une page d'ichtyologie¹⁰². Mais d'une part le fouilleur principal lui-même est revenu sur l'identification des lieux¹⁰³ et, d'autre part, ce type de figuration, peut-être à signification didactique ou culinaire, peut se retrouver dans des maisons¹⁰⁴, voir par exemple « la mosaïque aux poissons » de Tarragone (III^e siècle¹⁰⁵), ou Ampurias¹⁰⁶.

Les revêtements des murs, plafonds et gradins ou degrés

Les vestiges relatifs à la décoration des murs extérieurs sont assez rares. On voit cependant qu'elle peut aller du simple enduit de chaux, comme sur les parois de l'odéon d'Apollonia d'Illyrie¹⁰⁷ ou de l'auditorium de Mécène¹⁰⁸, jusqu'au parement décoratif élaboré de la façade de l'auditorium du grand gymnase de Pergame, fait de marbre polychrome, de pilastres finement cannelés et colorés¹⁰⁹.

On dispose de plus d'information sur la décoration des murs intérieurs. On a trouvé des enduits peints dans les salles G¹¹⁰ et OP d'Alexandrie (tous les bancs de l'espace P étaient recouverts d'un enduit¹¹¹ ; beaucoup de fragments de peintures murales gisaient sur le sol¹¹²) et sur les murs intérieurs de l'auditorium du Grand Gymnase de Pergame¹¹³. Dans les salles A, B et C d'Alexandrie, les enduits imitent des veines de marbres de couleur¹¹⁴. À Amheida, dans les petites salles de l'école de grec, les enduits sont jaunes et rouges (salle 15)¹¹⁵ ou pourpres (salle 19)¹¹⁶ dans la partie inférieure puis blancs avec des inscriptions rouges¹¹⁷. L'intérieur de l'édifice théâtral d'Alexandrie (état final) était au moins partiellement peint¹¹⁸ tout comme les pièces secondaires de

102. *Complutum*, Maison d'Hippolyte, mosaïque des poissons (Rascón 2016, fig. 2 et 4 ; Rascón Marqués 2007, plus particulièrement fig. 15 et 17 et p. 133-134).

103. Rascón 2016, p. 401-402.

104. Rascón Marqués 2007, p. 133.

105. Bobadilla 1969. La mosaïque est conservée au Museu Nacional Arqueològic de Tarragona ; elle proviendrait de la villa romaine de Callipolis, dans la commune de Vila-Seca.

106. Balil 1960.

107. Rey 1939.

108. Un enduit blanc couvrait le mur extérieur de l'hémicycle de l'édifice (Vespignani, Visconti 1874, p. 162).

109. Schazmann 1923, p. 61-62 et pl. IV-V.

110. Majcherek 2002, p. 36.

111. Majcherek 2004, p. 32.

112. *Ibidem*, p. 32-33.

113. Radt 1999, p. 127.

114. McKenzie 2007, p. 212-214.

115. Criatore *et al.* 2008, p. 177 ; Criatore, Davoli 2013, p. 5.

116. , Criatore, Davoli 2013, p. 5.

117. *Ibidem*, p. 3 et fig. 3 (salle 15) ; *Ibid.*, p. 5-7 (salle 15 et 19) ; Criatore *et al.* 2008, p. 177-178 (salle 19) ; *Ibidem*, p. 180-181 et 183-184 (salle 15).

118. Kołtąj 1998, p. 632.

l'odéon Pausilypon¹¹⁹. L'auditorium de Mécène présente une décoration peinte particulièrement raffinée avec des peintures de jardin sur fond bleu dans les niches et des bandeaux noirs avec saynètes historiées sur les murs¹²⁰.

Les placages de marbre sur les murs intérieurs sont présents dans les édifices les plus luxueux : l'odéon d'Hérode Atticus¹²¹, le plus grand et le plus beau de tous les *odeia* du monde grec selon Pausanias¹²², l'odéon Pausilypon¹²³, l'odéon de Termessos¹²⁴, le *Museion* du Bain de Faustine à Milet¹²⁵, et les auditoriums d'Hadrien à Rome¹²⁶, ou encore à l'intérieur de la *schola* du forum de Trajan¹²⁷ et à Apollonia d'Illyrie¹²⁸.

Parfois, seules certaines parties de l'édifice et non la totalité des murs sont mises en valeur par des placages de marbre. C'est le cas dans les édifices théâtraux pour la *scaena frons* ou ce qui en tient lieu, comme dans l'odéon d'Aphrodisias dans son état initial¹²⁹ ou la paroi verticale du *pulpitum* comme dans l'odéon de l'Artemision d'Éphèse¹³⁰ ou dans le premier état de l'odéon d'Agrippa¹³¹ (fig. 25). D'autres parties de l'édifice peuvent être soulignées par une décoration de placage ; ainsi, les *anammelata* des *parodoi* du petit théâtre de Rhodes étaient recouvertes d'orthostates, avec un pilastre terminal en calcaire local et un couronnement à corniche et listel¹³². Les espaces remarquables dans les maisons privées sont mis en valeur par des placages de marbre, par exemple les absides, dans la maison de Proclus à Athènes¹³³ ou dans le péristyle de la Maison de Philosophes d'Aphrodisias¹³⁴. Le *theatron* de Julien de Cappadoce était une petite salle de conférences en marbre, « à l'imitation des salles publiques »¹³⁵.

On a très peu de vestiges archéologiques des plafonds. Dans l'auditorium d'Hadrien médian cependant, on a retrouvé des stucs polychromes qui ornaient les voûtes¹³⁶. On sait par les

119. Varriale 2007, p. 158.

120. Vespignani, Visconti 1874, pl. xvi.

121. Etienne 2004, p. 210.

122. Pausanias 7.20.6.

123. Varriale 2007, p. 158 ; en particulier, le mur arrière du *pulvinar* était recouvert de marbre de couleur (Günther 1913, p. 43).

124. Lanckoroński 1893, p. 104.

125. Gerkan, Krischen 1928, fig. 77.

126. Dans l'auditorium médian on a retrouvé des vestiges attestant la présence d'une plinthe de marbre à la partie inférieure des murs (Egidi 2010, p. 109) ; on restitue du marbre sur toute la hauteur des murs (*Ibidem*, fig. 39).

127. Marrou 1932, p. 103 ; J. E. Packer fait état de marbre blanc pour les bases et les chapiteaux de la rangée de pilastres délimitant l'entrée ; les pilastres intérieurs étaient recouverts de marbre, *pavonazzetto* au 1^{er} niveau et *giallo antico* au second (Packer 1995, p. 351).

128. Rey 1939, p. 7.

129. Balty 1991, p. 562, note 656.

130. Zabrana 2011, p. 353 et fig. 9.

131. Thompson 1950, p. 67 et fig. 11, p. 65.

132. Laurenzi 1938, p. 26 et fig. 1.

133. L'abside est installée sur un podium recouvert d'orthostate en marbre (Caruso 2013, p. 175).

134. L'intérieur de l'abside était recouvert de marbre blanc et noir (Smith 1990, p. 130).

135. Eunape 9.4-6.

136. Egidi 2010, fig. 33.

textes que le *theatron* d'Himerius avait un plafond richement décoré¹³⁷ et que le plafond en bois de cèdre de l'odéon d'Hérode Atticus était un chef d'œuvre technique et esthétique¹³⁸.

Quant aux gradins ou degrés, ils peuvent être recouverts de plaques de marbre : marbre blanc à Apollonia d'Illyrie¹³⁹, dans la Bibliothèque d'Hadrien¹⁴⁰, dans les auditoriums d'Hadrien à Rome¹⁴¹ ; marbre de Cariste dans l'auditorium de Mécène¹⁴², à Sardes, 3^e phase¹⁴³, ou plus rarement, de grandes briques comme dans l'odéon du sanctuaire d'Asclépios à Épidaure¹⁴⁴ et l'odéon des Grands thermes de Dion (fig. 28), ou encore de plaques de tuf profilés, comme au Grand Gymnase de Pergame¹⁴⁵. Dans les salles plus modestes, les degrés sont couverts d'un enduit peint comme dans cinq salles d'Alexandrie (32a¹⁴⁶, D¹⁴⁷, G¹⁴⁸, OP¹⁴⁹ et K¹⁵⁰).

Les revêtements des murs, plafonds et gradins présentent donc une grande variété dans la richesse des matériaux et la qualité de la décoration, depuis les salles les plus modestes (Amheida) jusqu'aux édifices ou salles les plus somptueux : les édifices théâtraux, les salles des bains gymnases, les auditoriums d'Hadrien à Rome ou certaines salles privées comme l'auditorium de Mécène ou l'odéon Pausilypon. Mais il n'y a pas de spécificité de cette décoration ; rien dans le contenu du décor n'évoque la fonction culturelle de ces espaces.

Il y aurait cependant quelques exceptions : tout d'abord l'école de Potitus à Pompéi, une salle de 45 m² au sol avec un entresol de la moitié de cette surface¹⁵¹. Les murs latéraux présentaient, de bas en haut, une décoration peinte constituée comme suit : un décor de jardin avec treillis ; puis des panneaux blancs bordés de bandes rouges, avec, au milieu, des paysages sacrés (34×35 cm) ; puis une frise de 27 cm de haut sur fond noir avec décor de philosophes (13,5 cm de haut) ; et enfin une peinture du troisième style, avec des motifs perdus. Matteo della Corte qui a publié la maison de Potitus interprète les vues de jardin comme étant une représentation de type épicurien. De même la frise des philosophes représenterait le Jardin d'Épicure à Athènes et les panneaux peints seraient des vues d'Athènes¹⁵². En fait, les vues de jardin sont courantes à la fin de la période

137. Eunape 14.3.

138. Philostrate VS, 2.1.5.

139. Rey 1939, p. 6 et pl. 8, fig. 2.

140. Knitakès, Sumboulidou 1969, p. 110 et pl. 54.

141. Egidi 2010, p. 110 et fig. 28.

142. Vespignani et Visconti 1874, p. 139.

143. Ferreri 2016, p. 143.

144. Aslanidis 2003, p. 311.

145. Schazmann 1923, p. 311.

146. Rodziewicz 1985, p. 238.

147. Majcherek 2007, p. 28.

148. *Ibidem*, fig. 4.

149. Majcherek 2004, p. 32.

150. *Idem* 2014, fig. 16.

151. García y García 2005, fig. 39.

152. Della Corte 1965, p. 135-136.



28. L'Odéon des grands thermes de Dion, vu vers le nord (M. Villetard).

républicaine et au début de l'Empire dans des lieux qui ne sont pas nécessairement dévolus à des activités pédagogiques, comme la Maison de Livie à Prima Porta¹⁵³.

La décoration sculptée

Concernant les reliefs et les sculptures, plutôt que de faire une énumération de ce que l'on trouve dans les lieux pouvant être identifiés comme des auditoriums pédagogiques, nous présentons deux dossiers qui concernent des maisons privées tardives de la partie orientale de l'empire ; la décoration sculptée est convoquée pour les identifier chacune comme des lieux d'un enseignement philosophique ; il s'agit de la Maison des philosophes d'Aphrodisias et de la Maison de Proclus à Athènes. Mais les deux cas sont sensiblement différents.

Incontestablement, le programme statuaire de l'abside de la cour à péristyle de la Maison des Philosophes, une grande maison d'Aphrodisias datée de la fin du ^ve siècle-milieu ^{vi}e siècle, peut être directement corrélé à la fonction de cette maison¹⁵⁴. En effet, on a retrouvé les débris de neuf *imagines clipeatae* et de deux bustes qui peuvent être associés par couples de maîtres et d'élèves du passé et du présent : Socrate/Alcibiade ; Aristote/Alexandre ; Pythagore/Apollonios de Tyane ; un vieux philosophe/un jeune élève ; en buste, un philosophe et un sophiste contemporains¹⁵⁵. En revanche, le cas de la Maison de Proclus à Athènes (^ve siècle-début ^{vi}e siècle est beaucoup plus douteux¹⁵⁶. On a pris argument des sculptures et reliefs trouvés

153. Settis 2002.

154. Plan dans Smith 1990, pl. 4.

155. *Ibidem*.

156. Meliades 1955 ; Karivieri 1994b ; Panderimalis *et al.* 2014, p. 47 ; Caruso 2013, p. 177-179.

dans la salle à abside pour identifier les vestiges mis au jour au lieu où enseignait le philosophe néoplatonicien, Proclus¹⁵⁷.

Concernant les reliefs, dans une niche d'une petite pièce (α), on a trouvé deux anciens reliefs votifs ainsi qu'une base sculptée : l'un des reliefs représente incontestablement Cybèle, l'autre une scène de sacrifice pour une divinité, identifiée à Asclepios¹⁵⁸. La base est un remploi, faisant office d'autel et provenant d'un monument funéraire daté du milieu du IV^e siècle avant notre ère, où sont figurées des scènes funéraires¹⁵⁹ ; l'objet était repositionné de telle sorte que, dans son nouvel emploi, la face principale représentant une scène d'adieux était cachée ; en revanche, on avait mis en évidence un des côtés qui représentait le défunt parmi des hommes barbus identifiés comme des philosophes¹⁶⁰. En outre, le relief représentant Cybèle était positionné au-dessus de ce petit autel. On pense donc que l'autel funéraire était utilisé, dans sa nouvelle destination, comme un autel sacrificiel pour un culte à Cybèle.

L'interprétation de ces vestiges repose sur les arguments suivants : Proclus était un dévot de Cybèle et d'Isis. Par ailleurs, le remploi de la base funéraire dans une position non accidentelle ne laissant voir qu'une des faces initialement secondaire, celle du jeune homme assis au milieu de personnages identifiés comme des philosophes, indiquerait que l'on est dans une école philosophique. La pièce serait donc le lieu d'un culte funéraire à un philosophe du passé, la base servant à recevoir les libations ou à présenter les victimes¹⁶¹. L'argument s'appuie sur un passage de la *Vie de Proclus* où Marinus raconte que Proclus allait à l'Académie pour y rendre un culte en l'honneur de ses prédécesseurs, philosophes défunts. Le terme « Académie » dans le texte de Marinus renverrait à la Maison de Proclus devenue le nouveau siège de l'école.

Quant aux vestiges des sculptures, ils sont difficiles à identifier. On a retrouvé une partie d'une grande statue d'Isis (II^e siècle) ; un portrait de jeune homme réutilisé comme tête d'un *togatus*¹⁶² et diversement interprété : soit comme copie du II^e siècle d'un philosophe ancien, soit comme portrait de Jamblique (philosophe néoplatonicien syrien du IV^e siècle). Un portrait au IV^e siècle a été identifié comme étant celui de Plutarque d'Athènes, fondateur de l'école néoplatonicienne, identification reposant sur les descriptions que Marinus donne de son maître mais aussi de Damascius et Isidore (regard intense, tête légèrement relevée vers le haut, grand front traversé de profondes rides, manteau).

157. La référence au décor sculpté est un des trois arguments, les deux autres étant la situation topographique, en référence à Marinus, *Proclus ou sur le bonheur*, 29 et 36-39, et la forme absidiale de la grande salle qui serait caractéristique des maisons de scolarques.

158. Karivieri 1994b, p. 119.

159. *Ibidem*, fig. 19.

160. Pandermalis *et al.* 2014, p. 47.

161. Baumer 2001, p. 66.

162. Conservée au Musée National Archéologique d'Athènes, n° inv. 22.

Il y a, on l'a dit, d'autres arguments topographiques et chronologiques pour identifier cette maison à la maison de Proclus. Mais ces arguments ne sont pas concluants¹⁶³. Nous nous limitons à la critique concernant le décor sculpté : il renvoie incontestablement à un milieu païen, mais rien ne le désigne comme étant proprement néoplatonicien et encore moins en relation avec Proclus ; l'image de Cybèle a été retrouvée dans d'autres maisons d'Athènes de la même époque ; l'iconographie (déesse assise avec phiale, lion et *tympanon*) appartient au canon ; on l'a retrouvée sur de nombreux petits reliefs du versant sud de l'Acropole. Le syncrétisme religieux (Asclepios, Cybèle, Isis), que les sources attribuent à Proclus, ne lui est pas particulier ; le versant sud de l'Acropole est le lieu de nombreux sanctuaires du panthéon grec et de divinités orientales. Cybèle, Isis et un buste de philosophe sont aussi présents dans une maison proche de celle dite de Proclus (7-9 rue Cécrops). En outre, il n'est pas pertinent d'associer systématiquement la représentation d'un homme barbu, vêtu d'un *himation*, la poitrine découverte à la figure d'un orateur, d'un philosophe ou d'un sophiste¹⁶⁴. Quant aux deux têtes de philosophes, on ne sait pas exactement d'où elles proviennent, ce qui est en particulier le cas pour la tête identifiée comme représentant Plutarque d'Athènes, dont l'identification n'est pas non plus garantie.

À Aphrodisias, l'identification s'appuie sur le programme statuaire clairement centré sur la *paideia* et plus précisément sur la relation maître-élève et sur l'articulation entre un grand espace à l'air libre et une petite salle de cours ; les sculptures sont installées dans la salle de cours/conférences. Dans la maison d'Athènes, l'accent est mis sur la dimension religieuse (reliefs de divinités, autel de sacrifice, restes de sacrifices) plutôt que sur la *paideia* même s'il est vrai que la philosophie néoplatonicienne et la religion, à l'époque tardive, ont des rapports étroits. En outre, la fouille de la maison de Proclus est incomplète ; seule la partie nord a été mise au jour. Il n'est donc pas impossible de considérer cette maison comme celle d'un maître de philosophie, et donc la grande salle absidée comme une salle de cours/conférences, mais cette identification reste douteuse¹⁶⁵. En revanche, rien ne permet de l'attribuer à Proclus¹⁶⁶.

Conclusion

Une double conclusion se fait jour. D'une part les auditoriums culturels sont très diversement décorés, des plus simples aux plus luxueux. D'autre part, les éléments de cette parure-décoration architecturale ou décors peints- ne sont pas propres aux auditoriums culturels mais se retrouvent dans quantité d'autres types d'édifices. Ainsi, on a retrouvé de nombreuses

163. L'argument topographique n'individualise pas cette maison-ci ; en fait cinq autres maisons ont été retrouvées à proximité et dans la même chronologie. Le second argument, la présence d'une grande salle absidée – qui serait l'auditorium - n'est pas déterminant non plus puisque quasiment toutes les maisons cossues de cette période retrouvées à Athènes (mais pas seulement) présentent une pièce de ce type (Sodini 1984, p. 344-353).

164. Zanker 1995, p. 348-350 ; Smith, 1998, p. 64 et suiv.

165. Le doute atteint alors aussi les maisons de l'Aréopage (Fowden 1990, p. 494-501 ; Castrén 1999, p. 216).

166. Cameron 1969 ; Sodini 1984, p. 341-397.

mosaïques représentant les Muses, Apollon, des philosophes, des poètes dans des salles d'apparat de riches demeures, l'ostentation d'un rapport étroit avec la culture faisant partie du statut du notable¹⁶⁷. Seules les sculptures sont parfois en rapport direct avec les activités se déroulant dans les auditoriums. Elles ne sont un argument décisif pour l'identification des lieux que si elles sont associées dans un programme iconographique centré sur la *paideia* comme c'est le cas à Aphrodisias dans la Maison des Philosophes.

Bibliographie

Sources

EUNAPE : GOULET R. (éd., tr.), *Vies de philosophes et de sophistes*, Eunape de Sardes, vol. 2, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 2014.

MARINUS : SAFFREY H. D. et SEGONDS A.-P. (éd., tr.), *Proclus ou sur le bonheur*, Paris : Les Belles Lettres (CUF), 2001.

PAUSANIAS : CASEVITZ M. et LAFOND Y. (éd., tr.), *Description de la Grèce, tome VII : livre VII : l'Achaïe, Pausanias*, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 2000.

PHILOSTRATE : CAVE WRIGHT W. (éd., tr.), *Philostratus and Eunapius, The Lives of the Sophists*, Loeb classical library, 134, Oxford, 1989.

Etudes

ASLANIDIS K. (2003) : « The Roman Odeion at Epidauros », *JRA* 16, p. 300-311.

BALIL A. (1960) : « Arte helenístico en el Levante Español: Mosaicos con representaciones de peces hallado en Ampurias ». *Boletín Real Academia de la Historia CXLVI, II*, p. 267-310.

BALTY J.-C. (1991) : *Curia Ordinis. Recherches d'architecture et d'urbanisme sur les curies provinciales du monde romain*, Bruxelles.

BAUMER L. E. (2001) : « Kluvische Bildwerke für tote Philosophen. Zu zwei spätklassischen Votivskulpturen aus Athen und ihrer wiederverwendung in der späten Kaiserzeit », *AK* 44, p. 55-69.

BIEBER M. (1939) : *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton / La Haye.

BOBADILLA M. (1969) : « El mosaico de los peces de la Pineda (Tarragona) », *Pyrenae* 5, p. 141-159.

BOULEY E. (2001) : *Jeux romains dans les provinces balkano-danubiennes du I^{er} siècle avant J.-C. à la fin du III^e siècle après J.-C.*, Besançon.

BROGIOLO G. P. et WARD-PERKINS B. (dir.) (1999) : *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Leyde.

167. Lachan 1997.

- CAMERON A. (1969) : « The Last Days of the Academy at Athens », *PCPhS* 195, p. 7-29.
- CARUSO A. (2013) : *Akademia, Archeologia di una scuola filosofica ad Atene da Platone a Proclo (387 a.C.- 485 d.C.)*, Athènes/Paestum (SATAA, 6).
- (2016) : *Mouseia : tipologie, contesti, significati culturali di un'istituzione sacra VII-I s. a.C.*, Rome.
- CASTRÉN P. (dir.) (1994) : *Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens AD 267- 529*, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens, 1, Helsinki.
- (1999) : « Paganism and Christianity in Athens and Vicinity during the Fourth to the Sixth Centuries AD », dans BROGIOLO G. P. et WARD-PERKINS B. (dir.), 1999, p. 211-223.
- CIARDELLO R. (dir.) (2007) : *La Villa Romana*, Naples.
- COARELLI F. (1999) : *s.u. Pax, templum*, dans STEINBY E. 1999, p. 67-70.
- CRIBIORE R., DAVOLI P. et RATZAN D. M. (2008) : « A Teacher's Dipinti from Trimithis (Dakhleh Oasis) », *JRA* 21, p. 170-191.
- CRIBIORE R. et DAVOLI P. (2013) : « New Literary Texts from Amheida, Ancient Trimithis, (Dakla Oasis, Egypt) », *ZPE* 187, p. 1-14.
- DELLA CORTE M. (1965) : *Case ed abitanti di Pompei*, Pietro Soprano (éd.), 3^e édition, Naples.
- DIX K. et HOUSTON G. W. (2006) : « Public Libraries in the city of Rome: from the Augustan age to the time of Diocletian », *MEFRA* 118-2, p. 671-717.
- EGIDI R. (2010) : « L'area di piazza Venezia. Nuovi dati topografici », dans EGIDI R., FILIPPI F., et MARTONE S. (dir.), 2010, p. 93-124.
- EGIDI R., FILIPPI F., et MARTONE S. (dir.) (2010) : *Archeologia e Infrastrutture. Il tracciato fondamentale della linea C della metropolitana di Roma: prime indagini archeologiche*, *Bollettino d'Arte, Numeri Speciali*, Florence.
- ERIM K. T. [1989] (1997) : *Aphrodisias*, Istanbul.
- ETIENNE R. (2004) : *Athènes, espaces urbains et histoire. Des origines à la fin du III^e siècle ap. J.-C.*, Paris.
- EYRE C. J., (dir.) (1998) : *Proceedings of the 7th International Congress of Egyptologists*, Louvain.
- FERRERI F. P. (2016) : « Spazi pubblici e 'coabitazione' culturale in Asia Minore nell'età imperiale. Le terme-ginnasio di Sardi e l'annessa 'sinagoga' », *La Parola del passato. Rivista di studi antichi*, volume 71, 1-2, *Segni di coabitazione negli spazi urbani dell'Oriente romano (I-VI sec. d.C.)*, Florence, p. 137-172.
- FOWDEN G. (1990) : « The Athenian Agora in Late Antiquity and the Progress of Christianity », *JRA* 3, p. 494-501.
- GAGOS T. (dir.) (2010) : *Proceedings of the Twenty-Fifth International Congress of Papyrology, (Ann Arbor, July 29-August 4, 2007)*, American Studies in Papyrology, Ann Arbor.
- GARCÍA Y GARCÍA L. (2005) : *Pupils, Teachers and Schools in Pompeii*, Rome.
- GERKAN A. V. et KRISCHEN F. (1928) : *Thermen und Palaestren*, Milet I 9.
- GÜNTHER R. T. (1913) : *Pausilypon, the Imperial Villa Near Naples, With a Description of the Submerged Foreshore and With Observations on the Tomb of Virgil and on Other Roman Antiquities on Posilipo*, Oxford.

- KARIVIERI A. (1994a) : « The So-Called Library of Hadrian and the Tetraconch Church in Athens », dans CASTRÉN P. (dir.), 1994, p. 89-110.
- (1994b) : « The ‘House of Proclus’ on the Southern Slope of the Acropolis: A Contribution », dans CASTRÉN P. (dir.), 1994, p. 115-140.
- KAVVADIAS P. (1904) : Περὶ τῶν ἐν Ἐπιδαύρῳ ἀνασκαφῶν. Τό ῥδείον, *PAAH* 1904, p. 61-62, pl. I.
- KEIL J. (1933) : « XVII. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos », *ÖJhBeibl* 28, p. 5-44.
- KISS Z. (1992) : « Les Auditoria Romains tardifs de Kôm el-Dikka », *AAntHung* 33, p. 331-338.
- KISS Z., MAJCHEREK G., MEYZA H., RYSIEWSKI H. et TKACZOW B. (2000) : *Fouilles polonaises à Kôm el-Dikka (1986-1987), Alexandrie VII*.
- KNITHAKIS I. et SUMBOULIDOU E. (1969) : « Νέα στοιχεία δια την Βιβλιοθήκην του Αδριανού », *AD* 24, p. 107-117.
- KOŁAΤAJ W. (1998) : « Theoretical reconstruction of the Late Roman Theatre at Kom el-Dikka in Alexandria », dans EYRE C. J. (dir.) 1998, p. 631-638.
- LACHAN J. (1997) : *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (I^{er}-IV^e siècle)*, Rome.
- LANCKOROŃSKI K. (1893) : *Les villes de la Pamphilie et de la Pisidie*, II, Paris.
- LAURENZI L. (1938) : *I monumenti nell'antica Rodi*, p. 26-29 (Memorie del' Istituto storico archeologico Fert di Rodi, II).
- LEMERLE P. (1937) : « Palestre romaine à Philippe », *BCH* 61, p. 86-102 et pl. IX-XIII.
- LOVE I. C. (1970) : « A Preliminary Report of the Excavation at Knidos, 1969 », *AJA* 74, 2, p. 149-155.
- MAJCHEREK G. (2002) : « Kom el-Dikka Excavations 2000/2001 », *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 13, p. 31-44.
- (2004) : « Kom el-Dikka Excavations and Preservation Work, 2002-2003 » *Polish Archaeology in the Mediterranean* 15, p. 25-38.
- (2005) : « Kom el-Dikka Excavations and Preservation work, 2003/2004 », *Polish Archaeology in the Mediterranean* 16, 2005, p. 17-30
- (2007) : « Kôm el-Dikka. Excavations and Preservation work. Preliminary Report, 2004 / 2005 », *PAM* 17 [Reports 2005], p. 21-34
- (2010) : « The Auditoria on Kom el-Dikka: A Glimpse of Late Antique Education in Alexandria », dans GAGOS T. (dir.), 2010, p. 471-484.
- MARROU H. I. (1932) : « La vie intellectuelle au forum de Trajan et au forum d'Auguste », *MEFR*, p. 93-110
- MAZOIS C. F. (1838) : *Les Ruines de Pompéi : dessinées ; mesurées pendant les années 1809, 1810, 1811*, vol. 4, Paris.
- McKENZIE J. (2007) : *The Architecture of Alexandria and Egypt, c 300 B.C. to A.D. 700*, New Haven/Londres.
- MELIADES I. (1955) : Ανασκαφαὶ νοτίων τῆς Ακροπόλεως, *PAAH*, 1955 (1960), p. 36-52
- MENEGHINI R. (2014) : « L'architettura del *templum Pacis* », dans MENEGHINI R. et REA R. (dir.), 2014, p. 284-299.

- MENEGHINI R. et REA R. (dir.) (2014) : *La biblioteca infinita. I luoghi del sapere nel mondo antico*, Rome.
- PACKER J. E. (1995) : *s.u.* « *Foro traiano* », in : STEINBY E. 1995, p. 349-352 et fig. 171-172.
- (1997) : « Report from Rome: the Imperial Fora, a Retrospective », *AJA* 101/2, 1997, p. 307-330.
- PACKER J. E., BURGE J. et SARRING K. L. (2001) : *Il Foro di Traiano a Roma. Breve studio dei Monumenti*, Rome.
- PACKER J. E. et SARRING K. L. (1997) : *The Forum of Trajan in Rome. A Study of the Monuments*, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- PANDERMALIS D. (1997) : *Dion. Site archéologique et Musée*, Peania Attica.
- PANDERMALIS D., ELEFATHERATOU S. et VLASSOPOULOU C. (2014) : *Acropolis Museum Guide*, Athènes.
- RADT W. (1999) : *Pergamon, Geschichte und Bauten einer antiken Metropole*, Darmstadt.
- RASCÓN S. (2016) : « Casa de Hippolytus (Alcalá de Henares, Madrid) », dans RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ O. *et al.* (dir.), 2016, p. 395-401.
- RASCÓN MARQUÉZ S. (2007) : « La así llamada casa de *Hippolytus* : la fundación de los Anio y la schola de una agrupación colegial de la ciudad romana de *Complutum* », *AEA* 80, p. 119-152.
- REINERT F. et KRIER J. (1995) : « Homère et les neuf Muses à Vichten », *Dossiers d'Archéologie*, hors-série n°5, p. 71-73.
- REY L. (1939) : « Fouilles de la mission française à Apollonie d'Illyrie », *Albania, revue d'archéologie, d'histoire, d'art et de sciences appliquées en Albanie et dans les Balkans* VI, 1939, p. 5-13 et pl. I – XVI.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ O., TRAN N. et SOLER HUERTA B. (dir.) (2016) : *Los espacios de reunión de las asociaciones romanas*, Seville.
- RODZIEWICZ M. (1985) : « Excavations at Kom el Dikka in Alexandria 1980-1981. Preliminary Report », *ASAE* 70, p. 236-240.
- SCHAZMANN P. (1923) : *Altertümer von Pergamon, VI, Das Gymnasium der Tempelbezirk der Hera Basileia*, Berlin / Leipzig.
- SCHNEIDER C. (1999) : *Die Musengruppe von Milet*, Mayence.
- SEAGER A. R. (1972) : « The Building History of the Sardis Synagogue », *AJA* 76 :4, p. 425-435.
- SEAR F. (2006) : *Roman Theatres. An architectural Study*, Oxford.
- SETTIS S. (2002) : *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milan.
- SISSON M. A. (1929) : « The stoa of Hadrian at Athens », *PBSR* 11, p. 50-70.
- SMITH R. R. (1990) : « Late roman Philosopher Portraits from Aphrodisias », *JRS* 80, 1990, p. 127-155, 177.
- (1998) : « Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A. D. », *JRS* 88, 1998.
- SODINI J.-P. (1984) : « L'habitat urbain en Grèce à la veille des invasions », dans *Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin. Actes du colloque (Rome, 12-14 mai 1982)*, Collection de l'École Française de Rome 77, p. 341-397.
- STEINBY E. (dir.) (1995) : *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, 2, Rome.

- STEINBY E. (dir.) (1996) : *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, 3, Rome.
- , (dir.) (1999) : *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, 4, Rome.
- STRIEWE M. (2003) : *Thermen und Palästren von Milet*, Ruhr-Universität Bochum. <http://www.michael.striewe-online.de/uebermich/pdfs/ss03-thermen.pdf>, consulté le 11 mai 2016.
- THOMPSON H. A. (1950) : « The Odeion in the Athenian Agora », *Hesperia* 19-2, p. 31-141 et pl. 16-80.
- THYLANDER H. (1938) : « Le prétendu *Auditorium maecenatis* », *AArch* 9, p. 101-126 et pl. I-III.
- TKACZOW B. (1993) : *Topography of Ancient Alexandria (An Archaeological Map)*, Varsovie.
- TRAVLOS J. (1971) : *Bildlexicon zur Topographie des Antiken Athen*, Tübingen.
- VARRIALE I. (2007) : « La villa imperiale di Pausilypon », dans CIARDELLO R. (dir.), 2007, p. 147-162.
- VILLETARD M. (2017a) : *Les auditoria dans le monde romain. Archéologie des salles et édifices de la paideia, des recitationes et des declamationes, du I^{er} siècle avant notre ère au VII^e siècle de notre ère*, Villeneuve d'Ascq.
- (2017b) : « Les auditoria culturels du monde romain sont-ils identifiables par l'archéologie ? », *Volumen* 17-18, p. 191-219.
- (2023) : *Archéologie de lieux d'enseignement dans le monde romain*, Villeneuve d'Ascq
- VIRGILI P. (1996) : *s.u. odeum, odium*, dans STEINBY E. (dir.), 1996, p. 359-360.
- VESPIGNANI V. et VISCONTI C. L. (1874) : « Antica sala di recitazioni, ovvero auditorio scoperto fra le ruine degli horti mecenaziani, sull'Esquilino », *BCAR*, p. 137-173 et pl. 11-18.
- YEGÜL F. (1992) : *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, New York / Cambridge.
- ZABRANA L. (2011) : « Vorbericht zur sogenannten Tribüne im Artemision von Ephesos - ein neues Odeion im Heiligtum der Artemis », *JÖAI* 80, p. 341-363.
- (2018) : *Das odeion im Artemision von Ephesos*, *Forschungen in Ephesos* XII/6.
- ZANKER P. (1995) : *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley.
- ZEHACKER H. (2004) : « Virgile et les Muses sur une mosaïque d'Hadrumète (Sousse) », *BSAF*, p. 43-63.

UNE MONUMENTALISATION DE L'ORNATUS MÉDIÉVAL : LE TYMPAN DE L'ÉGLISE DE BOURG-ARGENTAL (XII^e SIÈCLE)

SARAH GOUIN-BÉDUNEAU*

Le portail de l'église de Bourg-Argental (Loire, Auvergne-Rhône-Alpes), généralement daté de la seconde moitié du XII^e siècle, a été jusque récemment relativement oublié de l'histoire de l'art médiéval (fig. 29). Malgré des études menées par Arthur Kingsley Porter¹, Jurgis Baltrušaitis² ou Jérôme Baschet³, l'œuvre et ses images sculptées n'avaient jamais été analysées dans leur totalité et les très nombreux motifs ornementaux qu'elle porte ont eux aussi été largement omis, en dépit de quelques mentions fragmentaires. L'ornementalité d'une création de l'esprit constitue pourtant un élément visuel central des œuvres médiévales, et tout particulièrement aux XI^e-XII^e siècles. Jean-Claude Bonne définit ainsi sa première fonction comme la mise en valeur plastique de l'objet qu'elle « décore »⁴, tout en étant souvent un instrument de légitimation du pouvoir et de la richesse du commanditaire et/ou du lieu⁵. Selon lui, l'historien doit être très attentif à « l'intégrité de son objet : non seulement à l'image et à l'objet fonctionnel ou rituel qui, toujours au Moyen-Âge, la porte, mais aussi à l'ornementation qui sert d'articulation entre les deux »⁶. Les directions, les rythmes et la syntaxe de l'ornementation d'une œuvre visent donc, d'une manière générale, à renforcer son impact sensible et de cognition sur le regardeur⁷. C'est dans cette

1. Porter 1920 ; *Idem* 1923, p. 146.

2. Baltrušaitis 1986, p. 168.

3. Baschet 2008, p. 230-247.

4. Bonne 2015, p. 199.

5. *Ibidem*, p. 200.

6. *Ibid*, p. 199.

7. *Ibid*, p. 201.

* Masterante en histoire de l'art : *Le portail de l'église de Bourg-Argental (XII^e siècle)*, sous la direction de C. Voyer, Université de Poitiers - CESC. Actuellement chargée de récolement au Musée d'art et d'histoire de Melun.



29. Portail de l'église de Bourg-Argental (Loire), XII^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela).

optique et suivant cette perspective que nous nous attacherons ici à étudier l'ornementation du portail de Bourg-Argental, non en séparant l'image (ici, une scène) et le motif ornemental, mais en considérant l'ensemble de l'objet comme un tout visuel cohérent.

Brève historiographie de l'ornementalité du portail

Si l'ornementalité du portail bourguais n'a pas fait l'objet d'une étude globale et précise, elle a cependant été mentionnée brièvement plusieurs fois par certains auteurs s'étant penchés sur le portail. Dès l'étude d'Arthur Kingsley Porter, les nombreux motifs ornant le portail marquent l'esprit des auteurs par leur abondance et leur diversité : damier, cordes, rinceaux végétaux, losanges et chevrons, petits fûts ornés d'arcades... Dans la logique comparatiste de son temps, l'auteur

de *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* propose une analogie entre le motif cordé du tympan et celui de l'un des portails de la basilique San Zeno de Vérone (1120-1145)⁸. Il tente dans cette perspective d'attribuer au sculpteur du portail forézien une filiation formelle comascolombarde. En 1952, Géza de Francovich publie une ample monographie dédiée au sculpteur Benedetto Antelami dans laquelle elle mentionne très brièvement les motifs ornementaux de Bourg-Argental. Elle relie leur foisonnement et leur exubérance à l'art monumental du Poitou et de la Saintonge⁹. Bien que cette remarque comparatiste ne soit pas dénuée de fondement, de notre point de vue, il manque à son étude une analyse du sens et du fonctionnement visuel de la totalité de l'ornement sculpté¹⁰. La dernière analyse en date de ces motifs est celle qu'Angélique Ferrand propose dans sa thèse consacrée aux cycles zodiacaux en contexte ecclésial¹¹. Elle remarque ainsi que l'épais motif cordé déjà noté par Arthur Kingsley Porter, épousant la courbe de la première voussure se retrouve plus bas sur le tympan, précisément sous le cycle de l'Enfance qu'il souligne dans son intégralité¹². À partir de ce constat, elle conclut que ces motifs ornementaux mentionnés ont pour rôle et fonction de contribuer à diriger le regard du spectateur du bas du portail vers le cœur névralgique du tympan, la *Maiestas Domini*. Si cette dernière occurrence des motifs ornementaux dans l'historiographie du portail a le mérite d'amorcer une étude précise de ceux-ci, il y manque néanmoins une analyse sémiologique totale englobant l'ensemble des motifs afin d'éclairer leurs différentes significations. Dans cette optique, nous proposons ci-après quelques résultats de nos recherches.

L'ornatus du tympan : une mise en cohérence de l'ensemble iconique

Plusieurs motifs ornementaux épousent la courbe de la première voussure : le motif central est semblable à une épaisse corde qui, vers l'extérieur de la voussure, est jouté par un motif formé d'éléments superposés semblables à de petits fûts de colonnes. Ce dernier motif est délimité par une série de petites arcades orientées vers l'extérieur. Du côté intérieur de la voussure¹³, le motif cordé est bordé d'un damier, lui-même séparé de l'*intrad*os par une série de petites arcades. Il s'avère que tous ces motifs se retrouvent en d'autres endroits du tympan pour proposer une organisation synthétique guidant l'œil du regardeur vers le Christ en gloire¹⁴. De fait, le motif cordé se répète sur toute la longueur du cycle de l'Enfance (au-dessus du linteau) ; le motif de damier orne les arcades sous lesquelles ont été figurées les scènes de ce même cycle ; les petits fûts

8. Porter 1923, p. 146 ; sur ce point historiographique, Guoin-Béduneau 2019a, p. 25-26.

9. Francovich 1952, p. 141.

10. Cette lacune peut bien sûr être justifiée par le format de l'ouvrage, qui ne situait certainement pas là sa priorité.

11. Ferrand 2012.

12. *Ibidem*, p. 784.

13. Du fait de contraintes liées aux droits d'utilisation des images, nous n'avons pu inclure ici de photographies de cette zone. Elles peuvent être consultées sur format papier à la photothèque du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM) de Poitiers.

14. Ferrand 2012, p. 490-491.

et leur motif sont similaires aux tourelles qui meublent les écoinçons du registre inférieur ; enfin, les petites arcades ont également été sculptées sous le cycle de l'Enfance ainsi que sur le piédestal soutenant le Trône de Sagesse¹⁵. Ces répétitions confèrent au portail une remarquable cohérence plastique. Celle-ci impacte visuellement le regardeur dans une démonstration extérieure de grande richesse ornementale qui suggère la richesse matérielle et spirituelle de l'Église. Le concepteur des sculptures du portail de Bourg-Argental propose donc pour le tympan une ornementalité participant pleinement à la construction visuelle de l'œuvre et constitue par cela un parfait exemple de l'articulation entre l'image et son support évoquée par Jean-Claude Bonne en 2015.

Les fonctions de l'ornement végétal sur le second intrados

Le portail de l'église de Bourg-Argental comporte également deux intrados peu étudiés jusqu'à présent. Ils sont situés sous les deux voussures entourant et surmontant l'ensemble du tympan. L'intrados, quelle que soit sa localisation dans l'édifice cultuel médiéval, revêt des significations et des fonctions particulières, relatives à l'instant fugace du passage d'un espace à un autre. En effet, le décor d'un intrados ne peut se regarder que par en-dessous et n'est donc visible qu'à condition de passer sous l'arc. En cela, l'emplacement même des images et motifs ornant l'intrados est révélateur des modalités de perception et de cognition qui lui sont attachées : le passage, le déplacement physique du regardeur sont absolument nécessaires à l'appréhension de l'image¹⁶. Par ailleurs, à l'époque médiévale, un intrados en contexte monumental religieux est systématiquement attaché à un mur dissimulant presque entièrement un espace au regard¹⁷.

L'intrados supérieur du portail forézien a reçu des médaillons ornés de motifs hétéroclites (sirènes, têtes humaines, monstres, végétaux, animaux) tandis que le second, sur lequel nous choisissons ici de nous attarder, a été orné de rinceaux végétaux dont les involutions sont ornées par de petites palmettes¹⁸. Relevons-en tout premier lieu la composition visuelle de cet ornement végétal : il s'agit d'un motif parfaitement symétrique dont l'axe est un point de rencontre entre deux rinceaux situés exactement au-dessus de la tête du Christ en gloire. Cette axialité s'accordant parfaitement avec la composition de la *Maiestas Domini* contribue donc à valoriser l'image majeure du portail et fait ainsi s'intégrer l'ornementalité végétale de l'intrados dans l'ensemble de l'objet en participant à sa structure plastique globale¹⁹. De fait, cette ornementalité végétale semble dépasser la seule zone de ce second intrados : les deux anges thuriféraires qui flanquent la *Maiestas* semblent émerger d'un élément végétal prenant racine aux angles du registre supérieur du tympan, jouxtant ainsi directement la voussure interne. Ces motifs végétaux revêtent à l'époque médiévale une multitude de significations aux sources scripturaires, toutes hautement

15. Ce dernier motif s'étend au-delà du cycle de l'Enfance pour courir sur toute la largeur du portail et jusqu'aux chapiteaux.

16. Gouin-Béduneau 2019a, p. 104.

17. Baschet 2011, p. 189.

18. Pour consulter l'image correspondante : Gouin-Béduneau 2019b, p. 46.

19. *Idem* 2019a, p. 114.

positives. Le végétal s'est en effet imposé très tôt dans les mentalités chrétiennes de l'époque comme le modèle et le principe du vital et de la vitalité²⁰. Cette conception a pour origine de très nombreux passages bibliques, mais en particulier le texte de la Genèse relatant la création des végétaux par Dieu : « Dieu dit : " Que la terre se couvre de verdure, d'herbe qui rend féconde sa semence selon son espèce, d'arbres fruitiers qui, selon leur espèce, portent sur terre des fruits ayant en eux-mêmes leur semence ! ". Et il en fut ainsi. La terre produisit de la verdure, de l'herbe qui rend féconde sa semence selon son espèce, des arbres qui portent des fruits ayant en eux-mêmes leur semence selon leur espèce. Dieu vit que cela était bon » (Gn 1, 1-12)²¹. Il s'agit donc non seulement de la première forme de vie créée par Dieu, mais d'un signe du jardin d'Éden, paradis premier également rappelé par la Jérusalem céleste, à l'accès de laquelle tout chrétien médiéval se doit d'aspirer. Or, le lieu ecclésial est une préfiguration terrestre de ce lieu du Salut. Suivant cette interprétation, les figures angéliques surgissant d'une forme de végétalité pourraient constituer un signe annonciateur des Cieux, dont le fidèle se rapproche en entrant dans l'église et en assistant aux rites sacrés, notamment à l'Eucharistie subtilement figurée dans l'image de la *Maiestas* et à laquelle les anges participent activement au travers des encensoirs qu'ils portent et agitent.

Suite à cette première observation, nous pouvons à présent nous concentrer sur le second intrados du portail et l'ornement végétal que celui-ci a reçu. Dans le sillage de récentes études de référence, il est communément admis que l'une des fonctions d'un tel *ornatus* végétal peut être de donner à voir et de signifier un concept de puissance vitale liée à l'idée de croissance, puisque l'une des propriétés des plantes est de pousser directement à partir de la terre dans laquelle elles prennent racine²². Cette origine terrestre est comprise d'une manière pleinement méliorative par l'homme médiéval, sur la base de ce qu'indique la Bible à leur propos, qui détermine les rapports entre humains et végétaux. Ainsi, après avoir créé l'homme et les animaux, Dieu leur donne en nourriture les plantes, aucune n'étant néfaste pour eux : « Dieu dit : " Voici, je vous donne toute herbe qui porte sa semence sur toute la surface de la terre et tout arbre dont le fruit porte sa semence ; ce sera votre nourriture. À toute bête de la terre, à tout oiseau du ciel, à tout ce qui remue sur la terre et qui a souffle de vie, je donne pour nourriture toute herbe mûrissante " Il en fut ainsi » (Gn 1, 29-30). Le second chapitre de la Genèse voit s'amplifier considérablement le rôle donné aux plantes dans le récit : « Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais » (Gn 2, 9). À partir de ce verset, les végétaux du jardin et notamment les arbres, par les fruits qu'ils donnent à l'homme et leur beauté, font du paradis premier un lieu de plaisir dont l'homme doit s'occuper (Gn 2, 15). Deux arbres, l'arbre de vie et l'arbre de la connaissance du bien et du mal, ont cependant des propriétés remarquables. La particularité de l'arbre de la connaissance amène Dieu à interdire la consommation de ses fruits à Adam et Ève (Gn 2, 16-17). Après la Chute, provoquée par cette consommation prohibée, ceux-ci ne peuvent plus accéder à l'arbre de vie et Dieu les punit en

20. Baschet, Bonne, Dittmar 2012, p. 77.

21. Les traductions de la Bible proposées ici sont celles de *La Bible, traduction œcuménique, édition intégrale TOB*, Paris, Cerf, 1988.

22. Baschet, Bonne, Dittmar 2012, p. 134.

maudissant les plantes : « [...] le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie. Il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs » (Gn 3, 17-18). L'ingestion d'herbes du sol représente ici un signe humiliant en opposition totale avec la cueillette des fruits des arbres, plantes du paradis par excellence. Les végétaux conservent leurs significations et leurs rôles vitaux, mais ceux-ci sont désormais liés à la nouvelle condition mortelle de l'homme et à sa possible rédemption par le sacrifice de Jésus sur la croix, elle-même issue du végétal et assimilée à l'arbre de vie apportant l'immortalité²³. Cette rédemption permet ensuite l'accès à un nouveau paradis comportant encore plus d'arbres de vie (Ap 22, 2)²⁴. Ce sont toutes ces caractéristiques qui, dans le monde médiéval, rendent les motifs végétaux connotés très positivement, puisqu'ils évoquent la double idée de salut et de paradis, ces deux notions étant étroitement liées. C'est dans cette perspective d'interprétation que nous pouvons comprendre le second intrados de Bourg-Argental, en le mettant en rapport avec son emplacement et son lieu. En effet, dans de très nombreux écrits de clercs médiévaux, la végétalité ornant l'église est généralement supposée transformer réellement la maison terrestre de Dieu en une sorte de paradis provisoire, qui anticipe voire promet le paradis éternel et la Jérusalem céleste²⁵. Prenons pour exemple le traité *De diversis artibus* rédigé par le moine Théophile vers 1125. Dans un commentaire qu'il propose d'un passage du Psaume 26 (« Seigneur, j'aime la maison où tu résides, et le lieu où demeure ta gloire », Ps 26, 8), il conçoit la végétation figurée dans les bâtiments ecclésiastiques et sur les objets liturgiques comme « l'ornement de la maison matérielle de Dieu en tant qu'elle est le lieu de la prière ». Selon lui, le végétal « rend sensible d'une certaine manière aux spectateurs l'aspect du paradis »²⁶. Cet écrit est tout à fait représentatif de la signification donnée par les clercs médiévaux au végétal et à la végétalité ornant les œuvres : elles font partie intégrante de la transformation de l'église, qui est un lieu terrestre et matériel, en lieu spirituel et divin. À ce titre, nous pouvons attribuer deux fonctions à la végétation du second intrados. Elle est tout d'abord l'expression visuelle d'une modification de la réalité du lieu, qui, par elle, est élevée à un degré supérieur. La végétalité parvient également à rendre tangible cette réalité et devient par là même un principe vital qui anime l'architecture²⁷. L'intrados, conçu comme un lieu de passage, de seuil, est en adéquation parfaite avec cette idée de transmutation, de conversion d'un état vers un autre. Ainsi, les rinceaux végétaux du second intrados sont-ils une manifestation plastique de l'essence de l'église où pénètre le fidèle en passant sous l'arc : une préfiguration d'un Paradis à venir. Notons enfin que cet arc est soutenu par les deux statues-colonnes portant des figurations de saints et de miracles (Jacques et son martyr, peut-être Pierre, Pêche miraculeuse au lac de Tibériade) : cette correspondance s'oppose au précédent intrados suggérant l'ambivalence entre Paradis et Enfer, qui surmonte quant à lui des images sculptées de vices, de péchés et de vertus²⁸.

23. Baschet, Bonne, Dittmar 2012, p. 82.

24. Beaud 2012, p. 328 ; Gouin-Béduneau 2019a, p. 75.

25. Baschet, Bonne, Dittmar 2012, p. 75.

26. Cité dans Dittmar 2012, p. 44.

27. *Ibidem*, p. 93.

28. Sur ce premier intrados et ses images, voir Gouin-Béduneau 2019a, p. 104-114.

Orner la figure humaine. Quelques réflexions

Au-delà des motifs permettant d'éclairer les significations d'ensemble du portail, les concepteurs des sculptures ont par ailleurs choisi d'orne certaines des représentations humaines afin de leur conférer une certaine connotation. Nous nous concentrerons ici sur trois images du cycle de l'Enfance sur le registre inférieur du tympan : l'Annonciation, la Visitation et la scène des Rois mages.

Nous choisissons d'analyser ensemble les deux premières images mentionnées, qui proposent chacune un traitement singulier des nimbes des personnages sculptés. Concernant l'Annonciation, celle-ci a été représentée de manière à évoquer le mystère de l'Incarnation par une grande proximité entre l'archange et la Vierge (**fig. 30**). En effet, l'aile droite de Gabriel et le nimbe de Marie se touchent au niveau de leurs têtes, ce qui figure explicitement le contact établi entre les deux protagonistes. Or, ils sont tous deux intimement liés au monde spirituel. Ce point de contact crucial, qui peut être situé dans un registre immatériel, pourrait signifier subtilement leur rencontre et la proximité liant l'homme à Dieu suite à l'Annonciation²⁹. La Visitation fait directement suite à cette première scène sur le cycle de l'Enfance du tympan (**fig. 31**). Les figurations des nimbes de Marie et Elisabeth permettent ici de distinguer et de hiérarchiser les deux protagonistes. Ainsi, le nimbe de la Vierge est perlé et vient discrètement se superposer à celui d'Elisabeth, figurant ainsi explicitement la prééminence de son personnage³⁰. Malgré sa discrétion, l'ornement participe pleinement, dans ces deux cas, à la cohérence signifiante des images.

L'image des Rois mages mérite une place à part dans notre analyse, tant du fait de son ampleur que de sa complexité iconique, et plus encore, ornementale (**fig. 32**). Le principal attribut ornemental remarquable dans leur figuration à Bourg-Argental est bien sûr la couronne que porte chacun d'entre eux. Nous nous fonderons sur les conclusions de la thèse de Mathieu Beaud qui a amplement étudié ce motif avant nous³¹, sans y avoir inclus l'image de Bourg-Argental. Dès le XII^e siècle, la couronne des Rois mages constitue l'un des signes de leur royauté, qui n'est pas anodine dans le contexte chrétien de ce temps. Selon Mathieu Beaud, cette dimension royale n'est pas apparue dans les images en même temps que le thème des Mages mais a vu le jour à l'époque ottonienne (900-1030 environ) afin de donner corps à des figures encore relativement désincarnées³². À partir des X^e, XI^e et XII^e siècles, les artistes se sont réappropriés les personnages par l'affirmation d'une relation symbiotique entre les Rois mages de la Bible et les rois chrétiens. Ceux-ci s'approprient alors la vertu chrétienne des Mages qui est celle d'avoir effectué un long pèlerinage guidé par l'objectif de l'adoration et de l'offrande. Inversement, ils insufflent aux Mages et à leurs représentations la dimension sacrée de leur royauté. L'innovation ottonienne des Rois est alors investie de toute l'aura

29. Voyer 2018, p. 180.

30. Gouin-Béduneau 2019, p. 49.

31. Beaud 2012.

32. *Ibidem*, p. 261.



30. Portail de l'église de Bourg-Argental, linteau, scène de l'Annonciation, XII^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela).



31. Portail de l'église de Bourg-Argental, linteau, scène de la Visitation, XII^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela).



32. Portail de l'église de Bourg-Argental, linteau, scène des Rois mages, XII^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela).

sacrée qu'implique leur statut³³. Cette royauté est une véritable actualisation de leurs figures, qui s'effectue notamment à travers l'ornement : leurs couronnes, leurs habits nobiliaires, le harnachement raffiné de leurs montures (points et larmes sur la bricole³⁴, volute sur la têtère³⁵). Cette actualisation relève également d'un processus d'appropriation. En effet, le fidèle ne conçoit plus seulement les Mages comme des souverains, mais comme ses souverains³⁶. Au XII^e siècle, les Rois Mages sont donc représentés selon leur rang et leur statut de souverain. L'aspect cérémoniel et processionnel de la scène dans laquelle l'ornement et les vêtements contribuent à marquer, pour le spectateur, leur origine orientale. Cela renforce ainsi l'idée d'un long et difficile voyage afin de reconnaître leur Dieu. Il figure également la dimension universelle à laquelle aspire alors la chrétienté.

Conclusion

Au-delà d'une simple porosité entre le support, l'image et l'ornement, le portail de l'église de Bourg-Argental propose un discours esthétique minutieusement construit. La foisonnante ornementalité possède une fonction syntaxique et rythmique cruciale : par sa répétition en plusieurs endroits du tympan, comme par la structure même de l'ornementation du tympan, elle permet à l'œil du regardeur de se diriger vers le point focal du portail, à savoir l'image du Christ en gloire. Il articule également des thématiques aussi variées que la végétalité rédemptrice, la royauté des Mages orientaux et les interconnexions entre les personnages sculptés. Le tympan de l'église constitue donc un témoignage précieux des modalités de fonctionnement de l'ornement en contexte monumental au XII^e siècle, et constitue un exemple de la complexité des relations existant entre la figuration et une forme d'abstraction plastique propre aux pratiques artistiques occidentales des IX^e-XII^e siècles.

Bibliographie

- BALTRUŠAITIS J. (1986) : *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris.
- BASCHET J. (2008) : *L'iconographie médiévale*, Paris.
- (2011) : « L'image et son lieu : quelques remarques générales », dans SPARHUBERT et VOYER. C. (dir.), 2011, *L'image médiévale. Fonctions dans l'espace sacré*, p. 179-204.

33. Beaud 2012, p. 261.

34. Pièce de harnais située sur le poitrail du cheval et permettant de maintenir la selle en place.

35. Partie de la bride d'un cheval passant derrière ses oreilles et soutenant le mors.

36. *Ibidem*, p. 165.

- BASCHET J., BONNE J.-C., DITTMAR P.-O. (2012) : *L'art roman par-delà le bien et le mal*, Paris.
- BEAUD M. (2012) : *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e au XI^e siècle : le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne-Franche-Comté.
- BONNE J.-C. (2015) : «Ornementation et représentation», dans BASCHET et DITTMAR (dir.), 2015, *Les images dans l'Occident médiéval*, p. 199- 212.
- FERRAND A. (2012) : *Du Zodiaque et des hommes. Temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IV^e et le XIII^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne-Franche-Comté.
- FRANCOVICH G. (1952) : *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milan / Florence.
- GOUIN-BÉDUNEAU S. (2019a) : *Le portail de l'église de Bourg-Argental (XI^e siècle), vol. 1 : Texte*, mémoire de master 1, Université de Poitiers.
- (2019b) : *Le portail de l'église de Bourg-Argental (XI^e siècle), vol. 2 : Annexes*, mémoire de master 1, Université de Poitiers.
- PORTER A.K. (1920) : «Two Romanesque Sculptures in France by Italian Masters », *American Journal of Archaeology* 24-2, p. 121-135.
- (1923) : *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, vol. 1*, Boston.
- VOYER C. (2018) : *Orner la parole de Dieu, le livre d'Évangiles et son décor (800-1030)*. Paris, Arsenal, ms. 592, Paris.

CONCLUSION

HÉLÈNE LABIT-TLILI et SIMON PIERRE

Les intervenants ont proposé des angles de recherche d'une grande hétérogénéité induisant une variabilité des expériences, des questionnements et des méthodes d'approche. Pour autant, certains points de convergences se sont fait jour, notamment en ce qui concerne le rôle social et politique de l'embellissement urbain et corporel, superficiel comme profond, visuel comme olfactif.

Ainsi, Mélisande Bizoirre a initié la question de l'ornement des personnes en s'intéressant à la fabrication et à la distribution des robes d'honneur (*khal'at*), vêtement de prestige et de décorum largement répandu dans le monde islamique et dans le contexte spécifique de la Perse moderne. Entre les derniers Safavides et les premiers Qadjars, cette ancienne tradition moyen-orientale antique et médiévale est rationalisée comme instrument socio-politique et économique. Sa collègue de l'équipe Islam médiéval, Marianne Brisville a ensuite abordé les différents modes d'entretien corporel au Moyen-Âge, une cosmétique qui était étroitement intriquée avec la science médicale. Fragrances et onguents relevaient ainsi, en al-Andalus, de deux aspects d'une même éthique de l'hygiène ou de la valorisation sociale, et d'une même connaissance du monde physique et biologique. Cela engendrait deux applications coordonnées : d'une part, les baumes esthétiques ou sanitaires, d'autre part, les exhalaisons hygiéniques et les parfums. Ces derniers représentent d'ailleurs encore aujourd'hui une marque de raffinement qui sublime le corps comme tout autre support adéquat. Émilie Bonnard rappelle ainsi que si, le parfum est certes un élément invisible, il est omniprésent dans la société contemporaine. Ce marqueur culturel de la ville et du corps ne connaît aucune frontière géographique, culturelle ni temporelle.

Après l'embellissement vestimentaire, la pommade et la fragrance, viennent les bijoux. Célia Bellache s'intéresse particulièrement à ceux de Kabylie, notamment les fibules, les diadèmes, les bracelets et les colliers, caractérisés par une technique spécifique : leur alliage d'argent et leur décor de corail rouge et d'émail filigrané. Cet art populaire par excellence occupe une place dans l'imaginaire, celui des peuples d'Afrique du Nord, comme celui de sa perception coloniale, intellectuelle ou folklorique. À la même époque, l'acteur, le danseur ou le chanteur de théâtre européen furent l'objet d'un ornement spécifique qui s'exprime encore une fois à

travers la sophistication du bijou. Anaëlle Gobinet-Choukroun revient sur son rôle dans la scène orientaliste, du Paris du XIX^e siècle, en tant que composante indispensable du costume, qui se devait d'être visible de tous. Il marque ainsi un incontournable du théâtre orientalisant, marqué par des motifs et des couleurs spécifiques et chatoyantes.

L'humain se vêt, s'apprête et se pare lui-même, mais fait de même de son espace de vie. Ainsi, les décors monumentaux et architecturaux posent la question des choix de l'architecture publique ou privée. Nicolas Delferrière et Léa Narès ont posé une réflexion approfondie sur la manière dont les décors – en particulier peintures, strucs, mosaïques et *opera sectilia* – ont été mis en relation avec leur fonction et avec l'organisation structurelle et sociale des espaces dans l'habitat romain en Gaule et en Italie. Michèle Villetard s'intéresse à la science et à l'enseignement qui s'inscrivent dans la ville romaine à travers l'objet spécifique de l'auditorium culturel, de la période impériale à l'Antiquité tardive. Elle interroge l'éventuelle spécificité de la décoration architecturale dans ces espaces publics. En réalité, ces auditoriums sont enrichis de multiples décors, des plus simples aux plus élaborés, qui se retrouvent au sein d'une grande variété d'autres types de bâtiments romains. Enfin, Sarah Gouin-Béduneau porte son regard sur l'architecture médiévale et plus précisément sur la question de la monumentalisation de l'*ornatus* du tympan roman de l'église de Bourg-Argental, entre Forez, Vivarais, Velay et Viennois. Cet exemple était particulièrement prégnant en raison de l'abondance de l'ornementation, autant sur l'espace que sur les motifs divers. Il est révélateur, selon l'auteure, non seulement de la circulation des motifs et des cultures visuelles issues des différentes aires géographiques environnantes, mais également d'« un discours esthétique minutieusement construit ».

Cette journée d'étude a donc permis d'explorer quelques aspects convergents de l'usage, de la signification et de la fonction de la parure et de l'apparat en dépit des évolutions et des ruptures entre des époques et des espaces variés. L'ornement est loin d'être une simple expression matérielle : les contributeurs ont ainsi mis en exergue son rôle dans la construction et la représentation de l'identité individuelle et collective, un élément fondamental de la vie quotidienne, qui participe aussi bien à la construction et à la représentation de soi et de la société, qu'à sa constance dans les manifestations culturelles à travers les siècles.

TABLE DES FIGURES

Couverture : Un bracelet et une chevillière (vers 1900), musée du Bardo, Alger (C. Bellache)	
1. Textile au semis de roses, Iran, XVII ^e -XVIII ^e siècles, soie et fils de métal, Londres, Victoria and Albert Museum, T.198-1911 (Victoria and Albert Museum, London)	22
2. Textile aux iris et aux soucis, Iran, XVII ^e -XVIII ^e siècles, soie et fils de métal, New York, The Metropolitan Museum of Art, 09.05.1110b (Domaine public)	22
3. Textile au délassement dans un jardin, Iran, période afsharide (1736-1750), soie, ancienne collection Henry René d'Allemagne, BnF, FOL-O2H-648 (BnF/Gallica)	24
4. Textile au chasseur dans un arbre, Iran, période afsharide (1736-1750), soie et fils de métal, New York, The Metropolitan Museum of Art, 10.166 (Domaine public)	25
5. Textile aux cavaliers chasseurs, Iran, période afsharide (1736-1750), soie et fils de métal, Londres, Victoria and Albert Museum, 313-1907 (Victoria and Albert Museum, London)	25
6. Avers d'une <i>tabzimt</i> , fin du XIX ^e siècle, argent, émaux filigranés et coraux rouges, collections privée de bijoutiers kabyle d'Ath Larbaa (C. Bellache)	53
7. Détail d'un collier avec des branches de coraux rouges et un pendentif <i>afus</i> (main), argent, corail, musée du Bardo, Alger (C. Bellache)	53
8. Un bracelet et une chevillière autour de 1900, argent, celluloïd, musée du Bardo, Alger (C. Bellache)	53
9. Vue de l'intérieur d'un bracelet en argent décoré au repoussé, fin du XIX ^e siècle, argent, musée du Bardo, Alger (C. Bellache)	54
10. Revers émaillé d'une <i>tabzimt</i> , fin du XIX ^e siècle, argent, émaux filigranés, collection privée de bijoutiers kabyles d'Ath Larbaa (C. Bellache)	55
11. Motifs circulaires sur les portes des maisons <i>akham</i> (Laoust-Chantréaux 1990) et détail d'un coffre en bois de petite Kabylie conservé au musée du quai-Branly – Jacques Chirac (C. Bellache)	58
12. Eugène Lacoste, maquette de costume, pour le rôle d'Amnéris dans <i>Aïda</i> , et détail d'un collier de perles, aquarelle et encre sur papier (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l'Opéra, maquettes de costumes)	70
13. Collier-plastron pour le rôle de Sélika dans l'Africaine (1877), d'après une maquette d'Eugène Lacoste, cuir, métal émaillé, perles de verre, soie (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds de bijoux de scène anciens, BIJOUX-3)	72

TABLE DES FIGURES

14. Coiffe pour le rôle de la reine Amahelli dans Bacchus (1909), portée par Lucy Arbell, d'après une maquette de Joseph Pinchon, métal estampé, verroteries, papier huilé, soie (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds de bijoux de scène anciens, BIJOUX-9)	75
15. Catalogue publicitaire de la Société Jean Prat & Robert Joseph, planche n° 20 [apprêts pour bijouterie de style « touareg »], fin du XIX ^e siècle (Paris iii ^e arrondissement, archives anciennes de la Société)	78
16. Coiffe de style « berbère » pour un spectacle non identifié, argent, émail, corail ? (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds de bijoux de scène anciens, BIJOUX-1336)	80
17. Vue zénithale de la mosaïque du <i>triclinium</i> B de la <i>domus</i> PC 1 de Bibracte (A. Maillier, Bibracte)	86
18. Oplontis, villa de Poppée, péristyle 33. Exemple de décor paratactique (L. Narès)	88
19. Stabies, villa d'Ariane, corridor 26. Exemple de décor paratactique avec motif de zébra (L. Narès)	88
20. Oplontis, villa de Poppée, <i>triclinium</i> 14. Exemple de décor hypotactique et « ouvert » (L. Narès)	89
21. Stabies, villa d'Ariane, pièce 45. Exemple de décor « fermé » (L. Narès)	89
22. Mosaïque dite de Bacchus découverte à Langres et conservée au musée Guy Baillet (A. Vaillant)	90
23. Carte de la répartition des auditoriums culturels dans le monde romain (R. Godderis).	102
24. L'odéon Pausilypon, vu vers le nord (M. Villetard)	105
25. <i>Pulpitum</i> de l'Odéon d'Agrippa reconstitué à partir de fragments. Musée de l'Acropole, Athènes (M. Villetard)	105
26. L'Odéon d'Hérode Atticus, vu vers le nord (M. Villetard)	106
27. L'Auditorium d'Hadrien médian, vu vers le sud (M. Villetard)	107
28. L'Odéon des grands thermes de Dion, vu vers le nord (M. Villetard)	113
29. Portail de l'église de Bourg-Argental (Loire), XII ^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela)	122
30. Portail de l'église de Bourg-Argental, linteau, scène de l'Annonciation, XII ^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela)	128
31. Portail de l'église de Bourg-Argental, linteau, scène de la Visitation, XII ^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela)	128
32. Portail de l'église de Bourg-Argental, linteau, scène des Rois mages, XII ^e siècle (Wikimedia Commons - Daniel Villafruela)	128