

### **DOCTORIALES 2023**

Les objets parlent-ils?

### VARIA



Comité d'organisation des doctoriales/Comité de lecture : Hugo CHAILLOU (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Centre d'histoire du XIX <sup>e</sup> siècle), Jean-Gatien GILBERT (Sorbonne Université, Centre d'histoire du XIX <sup>e</sup> siècle), Laure PESQUET (Sorbonne Université, Centre d'histoire du XIX <sup>e</sup> siècle).
Secrétariat de rédaction : Sophie Lhermitte
C Centre d'histoire du XIX <sup>e</sup> siècle (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - Sorbonne Université)

# Page 19

Bulletin des doctorants et jeunes chercheurs du Centre d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle

## Doctoriales 2023

Les objets parlent-ils?

Varia

#### \_

### Sommaire

### **Doctoriales 2023**

### Les objets parlent-ils?

- Introduction: Faire parler les objets
   Fabien SIMON
- Objets spectaculaires: les panoramas militaires au XIX<sup>e</sup> siècle (1793-1816)
   Alessandro GRELLI
- L'empreinte de l'enfermement : retracer l'architecture d'une colonie pénitentiaire au XIX<sup>e</sup> siècle (1847-1872)
   Victoria BERGBAUER

#### Varia

- Archives et carrières d'artistes au théâtre de la Gaîté dans le premier XIXe siècle : une exploration des rapports de force entre directeurs et acteurs James CARLIOZ
- 75 . Présentation des auteurs

# Doctoriales

. Les objets parlent-ils ?

# Introduction Faire parler les objets

Fabien SIMON

ot n° 476 « Table de ferme en bois, plateau rectangulaire, pieds droits. Dim.: 67 x 280 x 78 cm ». Est ainsi décrit l'un des plus de √500 objets faisant partie de l'Inventaire descriptif établi le 2 juin 2022 des biens appartenant à Sophie Calle par Drouot Estimation...<sup>1</sup>. Prolongeant l'exploration, au cœur de son travail, des thèmes de la disparition et de la mort<sup>2</sup>, Sophie Calle partait, dans une longue section de sa dernière exposition au musée Picasso, du constat suivant : « Quand je ne serai plus là, que vont devenir les choses de ma vie ? Ma mère est morte, mon père est mort, et je n'ai pas d'enfants. Sans héritiers définis, une vente judiciaire peut m'arriver; vendue à l'encan ». Devançant l'appel, et afin d'exorciser cette peur, l'artiste organisait donc la « mise à l'encan de la vie de Sophie Calle<sup>3</sup>». Drouot était chargé de « dresser l'inventaire descriptif mais non estimatif de [s]on patrimoine mobilier ». Le catalogue prend la forme d'un inventaire « avant » décès, répertoriant, pièce par pièce, comme dans un acte notarié du XVIIIe siècle (ici jardin/atelier/toilettes du rez-de-chaussée/cuisine etc.), tous les biens de la maison de Malakoff de la plasticienne. Biens réunis, ensuite, au deuxième étage du Musée Picasso, derrière des vitrines ou sur des tables protégées par des cordons de sécurité, accumulation désordonnée d'objets en tous genres, muséifiés. Une vie résumée en objets. Pourtant, d'une part, et ce comme dans tout inventaire après décès dans les archives, tous les objets de la vie de Sophie Calle ne sont pas présents : les commissaires-priseurs n'ont retenu, « selon les usages de l'hôtel Drouot », que « les lots méritant description». Passés sous silence donc, en l'occurrence, l'électroménager mais aussi, entre autres, tous les papiers divers (correspondance...).

Au-delà de cette première sélection, l'inventaire ne dit pas tout non plus de la vie de Sophie Calle, et surtout pas de la « vie privée » desdits objets. D'où le

<sup>1.</sup> CALLE Sophie, Erratum [exposition « À toi de faire, ma mignonne », Musée national Picasso-Paris, du 3 octobre 2023 au 7 janvier 2024], Paris, Atelier EXB, 2023. Catalogue d'une partie seulement de l'exposition, l'ouvrage rassemble deux volumes : l'inventaire réalisé par Drouot, avec les photos des objets, et son complément/correctif (cf. infra).

<sup>2.</sup> Menée, entre autres, durant son enquête sur Bénédicte Vincens (*Une femme disparaît*, 2000-2003) ou, en 2012, avec son ouvrage autour de la mort de sa mère (CALLE Sophie, *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*, Paris, X. Barral, 2012).

<sup>3.</sup> Ici selon l'expression d'Alexandre Giquello, président du groupe Drouot (CALLE Sophie, Erratum, op. cit., p. 4, avant-propos).

fait que l'artiste complète ce catalogue Drouot par un Erratum. Aux objets « méritant description », elle oppose et sélectionne « ceux qui méritent récit ». Comme Picasso aurait voulu « montrer les tableaux qui sont sous le tableau », Sophie Calle souhaite par ce correctif « pouvoir raconter les histoires qui sont sous les objets<sup>4</sup>». Il s'agit de faire parler ses objets. Ainsi la description du lot n°456 du catalogue, « drap en coton blanc brodé en fil de couleur aux initiales de Sophie Calle », précise, dans l'Erratum, qu'il avait été brodé pour elle par sa grand-tante, morte centenaire en 1988, et l'artiste l'avait offert alors à Hervé Guibert, gravement malade, afin que l'objet lui « transmette sa force », avant de le récupérer à la mort de son ami. Naissance et étape cruciale de la vie de ce morceau de tissu sont ainsi élucidées. Il en va de même du lot n°327, deux volumes, II et III, d'À la recherche du temps perdu dans la Pléiade : l'Erratum indique, d'une part, que cet exemplaire avait appartenu à André Malraux, offert par sa fille à l'artiste, et, d'autre part, que le volume I, manquant, se trouvait dorénavant, au milieu d'autres objets (bonbons, carte postale d'Ava Gardner, carte de membre du MoMA, cigarettes Marlboro...) déposés par Sophie Calle, dans le cercueil de sa mère, qui connaissait par cœur la première page de La Recherche. Enfin, le lot n°476, dont nous étions partis, raconte en fait l'histoire des avortements clandestins, réalisés sur cette table, alors disposée, en 1973, dans le studio de la plasticienne, 50 bd Edgar Quinet. Simple objet de bois, la table devient « militante » et raconte une histoire des femmes et du féminisme, une histoire du politique.

Aidée par la liberté offerte par sa position d'artiste, et par l'entremêlement, toujours possible dans son travail, entre récit et fiction, Sophie Calle offre en quelque sorte, avec cet *Erratum*, la concrétisation d'un rêve d'historien.ne. Voilà le genre de document dont il ou elle souhaiterait que soit accompagné tout inventaire après décès conservé dans les fonds d'archives, simple liste souvent peu bavarde. À moins que ces récits d'objets associés à leur description ne gâchent finalement le plaisir de l'enquête historique, dont un des objectifs définis par Lucien Febvre est de « faire parler les choses muettes<sup>5</sup>». Parce qu'il s'agit bien pour l'historien.ne de faire parler les objets, sans jamais pouvoir atteindre, néanmoins, le degré de subjectivité de l'artiste<sup>6</sup>. Les objets se sont, en effet, installés, depuis des décennies, au cœur des travaux historiques, à travers une variété d'approches — dont nous n'allons dans les pages qui suivent que résumer certains grands traits. Elles sont prolongées dans les travaux des trois doctorant.e.s qui avaient présenté une communication lors de la journée d'études doctorales du 10 juin 2023, dont ce dossier est issu.

<sup>4.</sup> CALLE Sophie, op. cit. L'Erratum, reprenant les numéros et la mise en page de l'inventaire, remplace les objets par leur description « intime », les récits qui se cachent « sous » eux. La dernière citation n'apparaît pas dans le catalogue mais sur un cartel de la salle 2.6, de même que l'expression « vie privée » des objets (cf. cartel repris dans le « Dossier documentaire Sophie Calle » téléchargeable sur <a href="https://www.museepicassoparis.">https://www.museepicassoparis.</a> fr/fr/toi-de-faire-ma-mignonne). Pour une autre exposition récente mettant au centre les objets, voir également BERTRAND DORLEAC Laurence (dir..), Les choses. Une histoire de la nature morte, Paris, Loure éditions-Lienart, 2022 (catalogue de l'exposition du Louvre, 12 octobre 2022-23 janvier 2023).

<sup>5.</sup> FEBVRE Lucien, « Vers une autre Histoire », Revue de Métaphysique et de Morale, n°3-4, 1949/54, p. 225-247, ici p. 236.

<sup>6.</sup> Et l'on songe, par exemple, à la description de la paire de lunette du lot n°24 : « Lunettes ayant tout vu depuis trente ans. [...] J'aimerais que ma mort soit la leur. Serait-ce par superstition, car elles ont observé des choses que je préfère garder secrètes ? » (CALLE Sophie, Erratum, op. cit.).

### Culture matérielle, inventaires après décès et « révolution des objets »

Si nous nous sommes attardés sur cette œuvre de Sophie Calle, certes passionnante mais au premier abord peut-être peu « historique », c'est que l'inventaire après décès, ici revisité par la plasticienne, en soulevant par la même occasion des interrogations fondamentales, a pu longtemps constituer, si ce n'est le passage obligé, du moins une des sources privilégiées par les historiens pour accéder aux objets.

D'un point de vue historiographique, l'école des Annales a pesé de tout son poids dans le fait de mettre au centre des questionnements les objets du quotidien, de prendre en compte la « relation ordinaire, répétée, des hommes aux objets qui les environnent, souvent peu conscientisée. [et qui] ouvre en effet une fenêtre latérale sur les rapports économiques et sociaux pris au quotidien, ainsi que sur les représentations mentales, les normes morales et religieuses à l'œuvre au plus profond de la société<sup>7</sup>». La trilogie de Fernand Braudel, parue en 1979, Civilisation matérielle, économie et capitalisme : XV-XVIIIe siècle, marquait une étape importante, avec notamment son premier volume sur les « structures du quotidien<sup>8</sup>». L'historien y abordait, en particulier, l'alimentation et les manières de table et ouvrait la porte à l'analyse, économique et sociale d'abord donc, de la part des objets dans les façons de se vêtir, se nourrir, s'éclairer... Jean-Marie Pesez définissait, en effet, la culture matérielle, dans La Nouvelle Histoire en 1978, comme les réponses opposées par l'homme « aux contraintes matérielles qui pèsent sur [s]a vie<sup>9</sup>». Or l'inventaire après décès permettait aux historiens de pénétrer, à la suite du notaire, « dans la demeure du défunt, circule[r] de pièce en pièce et y procède[r] à l'inventaire précis des meubles, objets et produits présents, en notant bien leur nombre, type, qualité, matériau, usure, valeur et emplacement<sup>10</sup>». L'approche quantitative était longtemps privilégiée dans le traitement des sources. Daniel Roche, dans Le Peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle (1981), analysait deux cents inventaires tirés des archives notariales parisiennes, pour noter les évolutions de la culture matérielle entre 1695-1715 et 1775-1790 ; et ce, afin de comprendre, en fonction des groupes sociaux, « les manières de vivre et les savoir-faire quotidiens ». Quelques années plus tard, Annick Pardhailé-Galabrun dessinait, à partir de l'analyse de 2783 inventaires après décès, issus des archives de 110 études, une géographie de l'intime à Paris entre 1600 et 1790<sup>11</sup>. Un « Paris des inventaires après décès » dans lequel Joël Cornette, dans le compte-rendu qu'il faisait de l'ouvrage,

<sup>7.</sup> MEISS Marjorie, La Culture matérielle de la France : XVF-XVIII<sup>e</sup> siècle, Malakoff, Armand Colin, 2016, p. 11 (et plus largement le chapitre 1 sur l'historiographie).

<sup>8.</sup> BRAUDEL Fernand, Civilisation matérielle, économie et capitalisme : XV-XVIIIe siècle, 3 vol., Paris, Armand Colin, 1979 (après la synthèse initiale de 1967).

<sup>9.</sup> PESEZ Jean-Marie, « Histoire de la culture matérielle », in LE GOFF Jacques (dir.), La Nouvelle Histoire, Paris, éd. Complexe, 1988 [1978], p. 191-227, ici p. 194.

<sup>10.</sup> MEISS Marjorie, op. cit., p. 13-14, ainsi que pour la citation qui suit de Daniel Roche tirée de la préface de l'édition de 1997 de son ouvrage de 1981.

<sup>11.</sup> PARDAILHE-GALABRUN Annick, La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

voyait une « révolution des objets<sup>12</sup>». La place des sièges, par exemple, disait les sociabilités et l'importance des veillées et conversations journalières, des dix chaises et cinq fauteuils de la veuve Ollivier, entassés dans la pièce unique qu'elle occupe rue d'Anjou, aux 173 sièges pour 39 pièces et dix habitants de la maisonnée du seigneur de La Grange.

Depuis les années 1970 déjà, s'était ajouté à ces approches ce que Pierre Chaunu avait appelé le « quantitatif au troisième niveau », centré sur l'histoire culturelle, ou plutôt, dans ces années-là encore, des mentalités<sup>13</sup>. On le retrouvait dans l'analyse des 10 000 testaments de son ouvrage La Mort à Paris, ou dans l'histoire sérielle du religieux proposée par Michel Vovelle, à partir du traitement de 25 000 testaments provençaux<sup>14</sup>. Le recours à ces documents indiquait déjà la nécessité de varier et multiplier les sources, à croiser, pour rendre les objets plus loquaces. Les inventaires après décès, d'une part, pâtissaient du regard parfois biaisé des notaires qui accordaient peu de cas en général à la description précise des objets, par exemple, des livres possédés (« un lot de livres in-quarto »...) ou encore des gravures aux murs des foyers les plus modestes. Sachant que, par ailleurs, la source donnait une image figée des possessions à un instant t, celui de la mort du propriétaire, faisant courir le risque de perdre la dynamique des objets, leurs circulations et réinterprétations, du moment de leur production aux moments de leurs consommations multiples, et parfois temporaires. Enfin, bien des individus échappaient tout simplement à l'inventaire, parce qu'ils étaient migrants, errants, « sans feu, sans lieu, sans aveu », ou, parce qu'en faire réaliser un était couteux 15.

En multipliant les sources, et donc les points de vue – des contrats de mariage aux annonces publicitaires, en passant par les sources iconographiques ou encore les fouilles archéologiques –, et en dépassant le quantitatif, et le seul compte du nombre d'objets, il s'agissait de se pencher sur leurs usages, les gestes et pratiques qu'ils induisaient ou qui leur étaient associés. Daniel Roche y insistait dans son *Histoire des choses banales*, afin de « rematérialiser les principes de notre connaissance », puisque « les objets [...] ne relèvent ni seulement de la cave ni uniquement du grenier, ou alors simultanément des deux, et il faut donc les replacer dans des réseaux d'abstraction et de sensibilité essentiels à la compréhension des faits sociaux<sup>16</sup>». L'étude des objets et de leurs consommations permettait aux historiens de « saisir le poids réel du quotidien» puisque le « rapport des individus au social passe par l'objectification » et que « l'histoire des consommations permet de mieux comprendre la continuité du matériel et du symbolique, l'effort d'intelligence et de travail cristallisé qui se conserve dans le moindre objet, l'union des représentations et des réalités. Le monde ne peut être isolé

<sup>12.</sup> CORNETTE Joël, « La révolution des objets. Le Paris des inventaires après-décès (XVII°-XVIII° siècles) », Revue d'histoire moderne et contemporaine, n° 36, 1989/3, p. 476-486 ; p. 479 pour l'exemple qui suit.

<sup>13.</sup> Par exemple CHAUNU Pierre, « Les dépassements de l'histoire quantitative : rétrospective et perspective », Mélanges de la Casa de Velázquez, t. VIII, 1972, p. 647-685, ici p. 666.

<sup>14.</sup> CHAUNU Pierre, La Mort à Paris : XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Paris Fayard, 1978 ; VOVELLE Michel, Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle : les attitudes devant la mort d'après les clauses des testaments, Paris, Plon, 1973.

<sup>15.</sup> CORNETTE Joël, art. cit., p. 480.

<sup>16.</sup> ROCHE Daniel, Histoire des choses banales : naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle), Paris, Fayard, 1997, p. 11.

sans risque dans sa contingence ni les idées dans leur pureté<sup>17</sup>». Ainsi dans le chapitre « Meubles et objets », l'historien se penchait sur les « technologies microscopiques et quotidiennes », sacs, ballots, emballages, paniers, caisses etc., permettant de saisir, entre dimensions fonctionnelle et esthétique, les évolutions de « la rationalité des gestes », liés ici au rangement<sup>18</sup>.

Cet intérêt pour l'usage des objets, à partir d'études de cas, « qualitatives », et de l'analyse d'une diversité d'archives pour les approcher (livres de comptes, rôles fiscaux, correspondances...), est partagé, par exemple, une grosse décennie plus tard, par Renata Ago étudiant le « goût des choses » dans la Rome du XVIIe siècle 19. S'y dessine, dans les testaments toujours par exemple, le souci des objets, leur conservation, et la volonté de les transmettre, témoignage d'un investissement affectif. Cette dimension sensible est mise en avant encore par les récents travaux d'Anaïs Albert, sur le contexte parisien de la Belle Époque, où le banal « prolifère » grâce à la multiplication des objets et à un accès qui y est, un temps du moins, facilité pour les classes populaires. L'on y assiste à une « extension de l'univers des objets », acquis souvent, néanmoins, sur le « mode viager, incertain ou fragile<sup>20</sup>» de la consommation à crédit, dont atteste l'analyse des carnets de crédits des Magasins Dufayel, ou « Palais de la Nouveauté », mais aussi des archives du Mont de Piété, lieu du « crédit charitable », créé en 1777<sup>21</sup>. Dès 1820, pas moins d'un million d'articles y sont gagés tous les ans, bijoux ou « paquets » divers, de vêtements beaucoup au départ, puis se diversifiant au cours du siècle avec pendules, parapluies ou bicyclettes. En 1909 encore, malgré une crise de l'institution, 4000 personnes par jour y obtiennent des prêts de moins de 20 francs<sup>22</sup>. Or, si l'objet est temporairement perdu, et parfois définitivement, puisqu'au bout d'un certain temps il est vendu aux enchères, faisant du Mont de Piété un lieu de la circulation des objets des classes populaires, la propriété peut en être conservée, parfois sur le temps long. Les « gages anciens », dont les réengagements sont payés depuis plus de 25 ans, montrent ce « lien viscéral aux objets ». Celui, par exemple, de la veuve Fichet, 74 ans, résidant 69 rue de la Chapelle, qui, en 1921, paie, comme tous les ans depuis 53 ans, les intérêts du « châle de son mariage » engagé en 1868, forme de « relique » personnelle<sup>23</sup>.

L'histoire de la consommation permet par conséquent de délinéer la diversité des usages et des rapports des acteurs aux objets. C'est l'optique qu'avait adopté Pauline Guyot, doctorante INHA/Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Centre d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle), dans sa communication à la journée d'études doctorales, intitulée

<sup>17.</sup> Ibid., p. 14-16.

<sup>18.</sup> Ibid., p. 185.

<sup>19.</sup> AGO Renata, *Il gusto delle cose : una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Rome, Donzelli, 2006 ; et le compte-rendu de COHEN Déborah dans la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°57, 2010/4, p. 243-245.

<sup>20.</sup> ALBERT Anaïs, La vie à crédit : la consommation des classes populaires à Paris (années 1880-1920), Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021 ; ici p. 12 (préface de Christophe CHARLE).

<sup>21.</sup> Ibid., p. 237 (et l'intégralité du chapitre 6).

<sup>22.</sup> Ibid., p. 259.

<sup>23.</sup> *Ibid.*, p. 249.

« Faire parler les inventaires : écrire l'histoire du demi-monde au prisme de l'objet<sup>24</sup>». Elle y documentait les possessions matérielles des « demi-mondaines », ou courtisanes, de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour étudier comment les objets leur servaient à construire leur identité sociale, entre capital financier et capital symbolique.

#### Material Turn et agency des objets

À côté de ces approches, d'autres se sont développées, insistant, elles, sur la matérialité-même des objets, parfois quelque peu « dématérialisés » dans les histoires centrées sur les seules consommations<sup>25</sup>. La place centrale y est par conséquent donnée aux choses-mêmes, en tant qu'actrices. Les approches historiques y sont résolument pluridisciplinaires, et notamment redevables, non sans regards critiques éventuels, de celles de deux autres sciences sociales. D'un côté, la sociologie, notamment de Bruno Latour, et sa théorie de l'acteur-réseau, développée avec Michel Callon entre autres, au sein de laquelle humains et non-humains peuvent être dotés d'intentionnalité. Les obiets deviennent ainsi « actants » parce qu'ils « font quelque chose, et d'abord ils nous font<sup>26</sup> ». D'un autre côté, l'anthropologie, avec la notion d'agentivité (agency), a mis au jour également la manière dont, selon des modes divers en fonction des contextes, les objets pouvaient se voir conférer une existence, des moyens d'action, une densité sociale. Carlo Severi, par exemple, le souligne dans L'Objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle, en insistant sur le fait que l'objet, en contexte d'action rituelle en particulier, n'était pas que l'ombre d'un être humain qu'il remplacerait. Il y a, au contraire, en fonction des pensées anthropomorphiques, une « complexité de l'artéfact animé<sup>27</sup> ». Les pierres des kolossoi de la Grèce archaïques sont, par exemple, non une image aux traits du défunt mais un « substitut rituel du mort », un « double » dans le monde de l'au-delà. Elles permettent au trépassé de « manifeste[r] sa présence aux yeux des vivants », voire de « prendre la parole », par le biais des inscriptions qui l'accompagnent. Mais, outre les images et œuvres d'art, des choses aussi communes que la monnaie peuvent aussi être considérées comme des personnes, en l'occurrence dans le contexte du Pacifique sud étudié par Alban Bensa<sup>28</sup>. Cordelettes ornées de coquillages et de plaquettes de nacre ciselée, disposées autour d'une figurine de bois, les âdis sont fabriqués par les Kanaks de Nouvelle-Calédonie. Longtemps considérés comme de la « monnaie », et inscrite donc dans une théorie de l'échange, ces âdis, aux formes très variées, servent en fait à « nouer des relations », ils sont le « support d'un récit explicatif » et « oriente[nt] la sensibilité vers la perception de forces cachées ».

<sup>24.</sup> Elle n'a malheureusement pas pu se joindre à la publication.

<sup>25.</sup> BERNASCONI Gianenrico, « L'objet comme document », Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines, n°4, 2016, p. 31-47, ici p. 36. À voir également pour l'évocation de ces approches sur la question de la patrimonialisation des objets et le travail en collaboration avec les musées (cf. p.37).

<sup>26.</sup> HENNION Antoine et LATOUR Bruno, « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifétichisme », Sociologie de l'art, n°6, 1993, p. 7-24, ici p. 21; et LATOUR Bruno, Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique, Paris, La Découverte, 1991. 27. SEVERI Carlo, L'Objet-personne : une anthropologie de la croyance visuelle, Paris, Éditions Rue d'Ulm-Musée du quai Branly, 2017, p. 17; puis p. 153-167 pour l'exemple qui suit (qui s'appuie, entre autres, sur la lecture de textes de Jean-Pierre VERNANT). 28. BENSA Alban, « La monnaie kanak est une personne. Notes de terrain en Nouvelle-Calédonie », Sensibilités, n° 9, 2021, p. 26-37.

La monnaie se transforme alors en une « chose active dans des dispositifs relationnels<sup>29</sup> ». Cette conception des objets comme des agents à part entière a conduit à considérer leur trajectoire, de leur production à leur destruction, en passant par de multiples réappropriations et transformations, comme des biographies, dont les étapes ont pu laisser des traces dans leur matérialité. Il s'est agi alors – ici selon les formules de l'anthropologue Thierry Bonnot – de « penser biographiquement les objets » et d'envisager « l'histoire [des] singularisations successives, et des classifications et reclassements que [la chose] subit selon les catégories socialement construites<sup>30</sup> ». Ainsi Arjun Appadurai se penchait-il, dans un ouvrage collectif, sur *La Vie sociale des choses*, en tant que marchandises, afin d'« interpréter les transactions et calculs humains qui [les] animent<sup>31</sup> ».

L'histoire des savoirs, scientifiques et techniques, a particulièrement pris ce « tournant matériel », plaçant les objets au cœur des réflexions, et a d'ailleurs contribué aussi à le définir. De Lorraine Daston, qui proposait d'envisager comment « les choses parlent » et d'établir les « biographies d'objets scientifiques<sup>32</sup>», à – et avec une approche différente – un récent ouvrage collectif mettant en avant les cultures techniques des réparations, en tant qu'étapes fondamentales des vies multiples des objets, puisque la réparation apparaît « comme mode habituel et récurrent de rapports aux choses dans les sociétés précédant l'industrialisation », et ce quelles que soient les sphères sociales<sup>33</sup>. Du côté de l'histoire des sciences, Jean-François Bert et Jérôme Lamy ont synthétisé les diverses facettes de cette histoire matérielle des savoirs dans leur ouvrage Voir les savoirs. Lieux, objets et gestes de la science. Ils y proposent une « véritable anthropologie historique des manières d'être savants », intéressée par la façon dont les « styles de pensée » savants sont « déterminés par un lieu ; travaillés par un rapport aux instruments et construits par des rappels somatiques précis<sup>34</sup>». Outre la « topographie des savoirs », les artefacts savants travaillent également les pratiques des acteurs, comme ils sont travaillés par elles, dans leur « artefactualité principielle » en tant que véritables « médiations matérielles<sup>35</sup> ». Deux aspects ressortent de cette manière de traiter les instruments en tant que « choses banales du savoir ». D'une part, s'ils peuvent être interprétés comme un des modes de la matérialisation du savoir et des réflexions des savants, la rendant palpable et concrète, ils ne sont pas, pour autant,

<sup>29.</sup> Ibid., p. 37, 35, 33, 5.

<sup>30.</sup> Pour cette seconde citation, voir BONNOT Thierry, *La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 5. Pour la précédente, voir BONNOT Thierry, *L'attachement aux choses*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 168-169 et 181. L'auteur propose pour ces biographies d'objets, le terme « idiographie » (p. 195). Je renvoie aussi à ce dernier ouvrage pour une présentation, évidemment beaucoup plus détaillée, des différentes approches des objets en sciences humaines et sociales (notamment la première partie « un tour d'horizon », p. 15-70).

<sup>31.</sup> APPADURAI Arjun (dir.), La vie sociale des choses : les marchandises dans une perspective culturelle, traduit de l'anglais, Dijon, Les Presses du réel, 2020 [1986].

<sup>32.</sup> DASTON Lorraine (dir.), Biographies of Scientific Objects, Chicago, University of Chicago Press, 2000; et DASTON Lorraine (dir.), Things That Talk: Object Lessons from Art and Science, New York, Zone Books, 2004.

<sup>33.</sup> BERNASCONI Gianenrico, CARNINO Guillaume, HILAIRE-PEREZ Liliane et RAVEUX Olivier (dir.), Les Réparations dans l'histoire : cultures techniques et savoir-faire dans la longue durée, Paris, Mines ParisTech-PSL, 2022, ici p. 19.

<sup>34.</sup> BERT Jean-François et LAMY Jérôme, *Voir les savoirs. Lieux, objets et gestes de la science*, Paris, Anamosa, 2021, ici p. 393-396 (l'expression « style de pensée » étant empruntée à Ludwick Fleck). Sur les critiques du risque de « dissoudre la matérialité dans des jeux de langage » chez Bruno Latour et, dans une moindre mesure, Lorraine Daston *cf.* p. 184-186.

<sup>35.</sup> Ibid., p. 192.

que la manifestation matérielle des théories. Ils ne sont donc pas, selon la formule de Gaston Bachelard, des « théorèmes réifiés », le microscope étant, par exemple, selon lui, le « prolongement de l'esprit plutôt que de l'œil<sup>36</sup> ». Or les instruments scientifiques s'inscrivent aussi dans les pratiques techniques ordinaires, et ils portent la trace des gestes et pratiques des acteurs, dans leur diversité. Le gazomètre des expériences sur la synthèse de l'eau des années 1780 n'est pas la matérialisation du génie de Lavoisier, en tant que héros de la révolution chimique du XVIIIe siècle. Il est d'abord l'œuvre du fabricant d'instrument Pierre Bernard Mégnié (1751-1807), qui, d'ailleurs, le signe ; et il est, ensuite, manipulé, dans le laboratoire en tant que « collectif de pensée » (L. Fleck), par de multiples mains, de celles du savant protagoniste à celles de ses associés et assistants, dont le rôle est plus ou moins reconnu dans les publications, celui de l'ingénieur Jean Baptiste Meusnier de la Place (1754-1793) étant ici fondamental<sup>37</sup>. À partir de l'étude, complexifiée, des objets de science, il est ainsi possible de procéder à une « archéologie des pratiques<sup>38</sup>» permettant de retrouver les gestes des savants et d'approcher la « chorégraphie des savoirs<sup>39</sup> ». L'étude des objets apparaît comme un des biais pour reconnecter sciences et techniques, et brouiller les dichotomies factices entre théories d'un côté et leur « application » de l'autre, entre matériel et immatériel<sup>40</sup>. Savoir et savoir-faire, pratique et pensée, main et esprit sont ainsi réassociés, après avoir été séparés artificiellement parfois<sup>41</sup>.

D'autre part, cette conception bien plus ouverte des instruments scientifiques permet de faire accéder au rang d'instruments justement des objets qui passaient jusque-là sous les radars de l'histoire des sciences. Un exemple frappant est celui des cartes à jouer, qui sont en fait, au XVIII<sup>e</sup> siècle en particulier, non seulement le support, mais aussi l'« échafaudage » de la pensée d'un savant comme le mathématicien et physicien George-Louis Le Sage (1724-1803) dont toute l'œuvre a été produite sur 35 000 cartes<sup>42</sup>. Et il en va de même des images, considérées désormais, à partir de cette histoire matérielle des savoirs – en l'occurrence sous la forme des *Visual Studies of Sciences* notamment –, comme partie prenante de la construction desdits savoirs et comme des instruments elles-mêmes<sup>43</sup>. Ainsi, l'un des instruments scientifiques les plus

<sup>36.</sup> BACHELARD Gaston, Les Intuitions atomistiques..., Paris, 1933, p. 140, tel que cité dans BERT Jean-François et LAMY Jérôme, op. cit., p. 175-176.

<sup>37.</sup> Voir, entre autres, BERETTA Marco et BRENNI Paolo, *The Arsenal of Eighteenth-Century Chemistry: The Laboratories of Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794)*, Leyde/Boston, Brill, 2022, notamment p. 42 et 84-87.

<sup>38.</sup> BERNASCONI Gianenrico, art. cit., p. 38.

<sup>39.</sup> BERT Jean-François et LAMY Jérôme, loc. cit.

<sup>40.</sup> Voir à ce propos les propositions, déjà, d'André LEROI-GOURHAN, L'Homme et la matière, Paris, Albin Michel, 1971 [1943].

<sup>41.</sup> Par exemple, JACOB Christian (dir.), Lieux de savoir, 2: Les mains de l'intellect, Paris, Albin Michel, 2010; SMITH Pamela H., MEYERS Amy R. W. et COOK Harold J. (dir.), Ways of Making and Knowing: The Material Culture of Empirical Knowledge, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014; HILAIRE-PEREZ Liliane, La pièce et le geste: artisans, marchands et savoir technique à Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Albin Michel, 2013; ou encore, la récente HDR de Catherine Lanoë (26 janvier 2024), dont le mémoire inédit est initulé Les Ateliers de la parure. Pratiques et savoirs des artisans en France. XVIII<sup>e</sup> XVIII<sup>e</sup> siècles et est centré notamment sur les objets (gants, éventails, perruques).

<sup>42.</sup> BERT Jean-François, Comment pense un savant? Un physicien des Lumières et ses cartes à jouer, Paris, Anamosa, 2018; voir aussi, sur les cartes, BERT Jean-François et LAMY Jérôme (dir.), Les cartes à jouer du savoir: détournements savants au XVIIIe siècle, Bâle, Schwabe Verlag, 2023. Et pour d'autres exemples d'objets de savoirs, voir LACOUR Pierre-Yves, LAMY Jérôme et MARRACHE-GOURAUD Myriam (dir.), Dix-Huitième siècle, « Choses à savoir. Une histoire des mobilisations des choses dans les pratiques savantes (1680-1815) », n° 56, 2024.

<sup>43.</sup> Voir, par exemple, les chapitres de la section « Cultures visuelles » dans HILAIRE-PEREZ Liliane, SIMON Fabien et THEBAUD-SORGER Marie (dir.), L'Europe des sciences et des techniques, XV\*-XVIII\* siècles : un dialogue des savoirs, Rennes, PUR, 2016, p. 303-329.

fameux sans doute, la lunette de Galilée, n'aurait jamais connu la même efficacité sans les illustrations grâce auxquelles le savant a pu publier ses observations. Les qualités de dessinateur de l'astronome florentin lui ont permis non pas de figurer ce qu'il voyait — mal en fait — au téléscope mais de rendre compte de l'expérience, en adaptant les types de représentations en fonction des observations et de leurs destins éditoriaux ensuite : les dessins à l'encre de la Lune de fin 1609 ne sont pas, par exemple, les schémas des satellites de Jupiter de début 1610, destinés à la publication très rapide du *Siderius Nuncius*<sup>44</sup>.

S'ils ont pu être interprétés déjà en tant que lieux de la construction de l'observation et de la formation du « coup d'œil » savant<sup>45</sup>, les panoramas sont ici étudiés à partir de l'exemple de ceux consacrés aux batailles, contemporaines de leur fabrication. Alessandro Grelli, doctorant en histoire à l'Université de Padoue et à l'Université Ca' Foscari de Venise, en cotutelle à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Centre d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle), se penche en effet dans son article sur les « Objets spectaculaires: les panoramas militaires au XIX<sup>e</sup> siècle (1793-1816) ». Il y étudie cet objet-spectacle, dont le succès est lancé par Robert Barker (1739-1806) à Londres, et qui conduit le spectateur à entrer dans l'image. « Histoire d'un objet sans l'objet », les sources mobilisées sont à la fois les *panorama keys*, livrets explicatifs illustrés, donnés avec le billet d'entrée, et les archives de l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI) à Paris. Ces dernières permettent de souligner la dimension politique de ces objets dans le contexte napoléonien.

### Objets d'études

Nous débutions avec un inventaire, celui de Sophie Calle, concluons avec un autre. Il est encore plus lacunaire, lui, et ne vise aucunement à l'exhaustivité, puisque nous souhaitons simplement mettre en exergue, pour finir, trois dernières pistes ouvertes, parmi d'autres, par la dynamique actuelle de l'historiographie autour des objets<sup>46</sup>. La première place leur étude dans le cadre, désormais dominant, de l'histoire globale<sup>47</sup>. Une des manières de les envisager à cette échelle-ci est de percevoir les effets que leurs circulations au long cours ont sur eux. « Poser *avec et sur* les objets un regard décentré invite à repenser de façon critique les notions d'exotisme et de domination »: est ainsi définie l'ambition du récent ouvrage collectif centré sur l'étude

des objets « nomades<sup>48</sup> ». L'un des points de vue envisagé est celui de la rencontre,

<sup>44.</sup> Par exemple, GINGERICH Owen et VAN HELDEN Albert, « From Occhiale to Printed Page: The Making of Galileo's Sidereus Nuncius », Journal for the History of Astronomy, n° 34, 2003/3, p. 251-267.

<sup>45.</sup> BIGG Charlotte, «The Panorama, or La Nature A Coup d'Oeil. Observing Nature - Representing Experience », in FIORENTINI Erna (dir.), The Osmotic Dynamics of Romanticism 1800-1850, Berlin, Reimer, 2007, p. 73-95.

<sup>46.</sup> Pour compléter la discussion autour de cette historiographie et pour d'autres pistes de recherche, voir par exemple : ARCHAMBAULT Fabien, CHARPY Manuel, FABRE Clément et GOETSCHEL Pascale, « Histoires Matérielles », Revue d'histoire culturelle [En ligne], 4, 2022 (https://journals.openedition.org/rhc/2197), Des exemples variés également dans la série d'Arte Faire l'histoire. Par le prisme des objets, proposée par Patrick Boucheron (cf. https://www.arte. tv/fr/videos/101944-009-A/faire-l-histoire/).

<sup>47.</sup> Voir, par exemple, GERRITSEN Anne et RIELLO Giorgio (dir.), The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World, Londres, Routledge, 2016; SINGARAVELOU Pierre et VENAYRE Sylvain (Dir.), Le magasin du monde. La mondialisation par les objets du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, Paris, Fayard, 2020.

<sup>48.</sup> FENNETAUX Ariane et al. (dir.), Objets nomades: circulations matérielles, appropriations et formations des identités à l'ère de la première mondialisation, XVII-XVIII-siècles, Turnhout, Brepols, 2020, ici p. 21.

souvent violente, mais au sein de laquelle l'objet est négocié, relu, transformé, réadapté<sup>49</sup>. Et ce, y compris concernant des objets européens réappropriés en contexte extra-européen, telles les pipes dotées de nouvelles fonctions dans le Golfe de Guinée aux XVIIe-XVIIIe siècles<sup>50</sup>. Et sachant que les processus d'hybridation autour de ces objets mobiles se jouent parfois à une échelle très locale puisque, comme l'étudie Sébastien Pautet à propos des objets « à la chinoise » dans le Paris du XVIIIe siècle, ces derniers tiennent moins de la mobilité en tant que telle que d'une culture de la copie et de l'imitation, relevant des innovations des artisans parisiens pour égaler, en matière de surfaçage, les laques chinoises ou japonaises<sup>51</sup>. Non sans lien avec cette mobilité, certains objets échappent donc aux définitions circonscrites et se présentent comme des objets « entremêlés », « transculturels », intrinsèquement « polyphoniques<sup>52</sup> ». La notion, anthropologique au départ, d'« objets-frontières » a pu se montrer probante pour les approcher<sup>53</sup>. Charlotte Guichard l'appliquait aux coquilles au XVIII<sup>e</sup> siècle pour les percevoir en tant qu'objet « labile » capable de « passer d'un monde social à l'autre<sup>54</sup> ». Et si le terme n'est pas employé en tant que tel par l'historienne Dorothy Ko, on pourrait l'appliquer, suivant cette dernière définition, aux « pierres à encre » chinoise de l'époque Qing qu'elle étudie, entre objet technique, entre les mains des artisans sculpteurs, aux identités variées, qui les travaillent; objet lettré entre les doigts des fonctionnaires impériaux ; et objet de collection<sup>55</sup>. Ces études ont permis de souligner, en tout cas, la complexité des objets, leur polysémie.

Enfin, parmi bien d'autres pistes encore, les objets ont été mobilisés également dans le cadre de l'histoire du politique. Carlotta Sorba en a dressé un panorama récent et soulignait qu'ils pouvaient y être interrogés « à la fois comme des formes de langage, capables de communiquer un message politique plus ou moins explicite, et comme des dispositifs pratiques intégrant des programmes d'action<sup>56</sup> ». C'est ainsi que Philippe Artières s'était penché sur la banderole, en tant qu'écriture exposée (A. Petrucci), éphémère, qui « habite nos villes » et est douée, contrairement à d'autres objets écrits, d'une « singulière pérennité », ne confinant pourtant pas à l'immuabilité<sup>57</sup>. La banderole « fait l'événement », en tant que signe de ralliement à une cause, jalon dans

<sup>49.</sup> En ce qui concerne ces négociations « matérielles » dans le cadre de la diplomatie à l'échelle « globale », nous nous permettons de renvoyer au dossier suivant (avec des compléments historiographiques sur les objets dans l'introduction) : BING Zhao, LANDRY-DERON Isabelle et SIMON Fabien (dir.), « Des arts diplomatiques. Échanges de présents entre la Chine et l'Europe, XVIIf-XVIII° siècles », Extrême-Orient Extrême-Occident, por 43 2020

<sup>50.</sup> OSSAH MVONDO Jean-Paul, « Les pipes européennes dans les sociétés du Golfe de Guinée entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle », *in* FENNETAUX Ariane *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 128-141.

<sup>51.</sup> PAUTET Sébastien, « (Re)produire la Chine. Hybridations, circulations et innovations techniques au siècle des Lumières », in FENNETAUX Ariane et al. (dir.), op. cit., p. 168-179.

<sup>52.</sup> Par exemple, THOMAS Nicholas, Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1991; ou HODDER Ian, Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things, Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2012; ainsi que GRASSKAMP Anna et JUNEJA Monica (dir.), EurAsian Matters: China, Europe, and the Transcultural Object, 1600-1800, Cham (Suisse), Springer, 2018 (p. 4 sur la dimension polyphonique).

<sup>53.</sup> Sur la notion d'« objet-frontière » au sens anthropologique, voir TROMPETTE Pascale et VINCK Dominique, « Retour sur la notion d'objet-frontière », Revue d'anthropologie des connaissances, n° 1, 2009/3, p. 5-27.

<sup>54.</sup> GUICHARD Charlotte, « La coquille au XVIII<sup>e</sup> siècle : un objet frontière ? », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 59, 2012, p. 150-163, ici p. 151. La notion est employée aussi par Sabine DU CREST dans son article « Objets frontière. De la modification au nomadisme », *in* FENNETAUX Ariane *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 158-167.

<sup>55.</sup> KO Dorothy, The Social Life of Inkstones: Artisans and Scholars in Early Qing China, Seattle, University of Washington Press, 2017.

<sup>56.</sup> SORBA Carlotta, « Faire de l'histoire du politique avec les objets », Revue d'histoire culturelle, 2022, <a href="http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=1253">http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=1253</a>, en particulier « 1- Matérialité et politique : définir le champ ».

<sup>57.</sup> ARTIÈRES Philippe, La banderole. Histoire d'un objet politique, Paris, Autrement, 2013, p. 17-21.

l'espace et « balisage [qui] est aussi conquête ». Elle fait figure de fantassin dans le cadre de « luttes graphiques » au sein de l'espace urbain, où elle se positionne en véritable « acteur de tissu » aux formes d'interventions variées selon les types de manifestations<sup>58</sup>.

Entre espaces et objets, et avec une dimension politique également, se situe le sujet d'étude de Victoria Bergbauer, doctorante à l'Université de Princeton, qui consacre son article dans ce numéro à « L'empreinte de l'enfermement : retracer l'architecture d'une colonie pénitentiaire au XIX<sup>e</sup> siècle ». Elle y dessine les contours d'une institution correctionnelle, situé au Val d'Yèvre dans le Cher, la manière dont les « jeunes libérés » s'approprient, de manière plus ou moins contrainte, ses espaces, intérieurs et extérieurs, à travers diverses « stratégies spatiales » ; et elle s'intéresse aux objets, de résistance à l'ordre – le pain par exemple – ou de négociations, auxquels ces jeunes sont confrontés avant, pendant, et après leur enfermement.

Le panorama de la place des objets en histoire, dressé à grands traits ici, est à présent complété donc par les deux contributions de ce dossier. Nous leur cédons la plume, ou plutôt le clavier, précision de la description de l'objet oblige.

### Objets spectaculaires : les panoramas militaires au XIX<sup>e</sup> siècle (1793-1816)

Alessandro GRELLI

Inventé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le panorama est un immense tableau circulaire représentant une vue urbaine, un paysage exotique ou un évènement militaire<sup>1</sup>. Il s'agit d'un objet-spectacle qui révolutionne le rapport entre observateur et image : on ne regarde plus la toile, mais on entre dans la toile, en s'immergeant complètement dans les sujets peints<sup>2</sup>. La fascination immersive de ce nouveau médium conquiert le public : de Londres, où il fait ses débuts en 1791, le panorama se propage rapidement dans toute l'Europe, en arrivant aux États-Unis et même au Japon<sup>3</sup>.

Le panorama devient l'un des spectacles les plus populaires au XIX<sup>e</sup> siècle, mais il constitue aussi un objet de consommation assez éphémère, à cause d'un marché du divertissement particulièrement animé et en constante évolution<sup>4</sup>. Parmi les centaines de panoramas produits en Europe tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, il en reste aujourd'hui moins d'une dizaine. Cette dimension éphémère est encore plus marquée dans le cas des panoramas militaires, qui ont été peu étudiés car ils ont laissé moins de traces que les panoramas urbains<sup>5</sup>.

<sup>1.</sup> Dans la littérature scientifique, le panorama a été relégué à l'« archéologie du cinéma », étudié d'un point de vue téléologique comme une préparation à l'avènement du cinématographe qui en aurait signé la fin, voir BUDDEMEIER Heinz, Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, Munich, W. Fink, 1970. Cependant, les années 1980 ont été marquées par une redécouverte du panorama grâce à l'exposition Panoramania! The art and entertainment of the «all-embracing» view qui s'est tenue à la Barbican Art Gallery de Londres du 3 novembre 1988 au 15 janvier 1989. Depuis cette exposition fondamentale, les études sur le panorama se sont multipliées dans les années 1990 et 2000, en donnant lieu à plusieurs rétrospectives, comme celle dirigée par PLESSEN Marie Louise von, Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Bâle/Francfort/ Meine, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 1993. Aujourd'hui, l'approche dominante est encore celle de l'analyse historico-artistique, davantage centrée sur les techniques et les styles picturaux adoptés pour les panoramas que sur les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui animent ce phénomène médiatique. La tendance est d'ailleurs celle des monographies limitées à un seul contexte national, à un seul panorama ou à un seul panoramiste, voir Un peintre de l'épopée napoléonienne. Le colonel Langlois, 1789-1870, Paris, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2000.

<sup>2.</sup> CRARY Jonathan, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT, 1990; TRUMPENER Katie et BARRINGER Tim (dir.), *On the Viewing Platform. Canvas and Screen*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2020.

<sup>3.</sup> Sur les panoramas aux États-Unis, voir OETTERMANN Stephan, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997, p. 313-344. Sur le cas japonais, voir KUSAHARA Machiko, « The Panorama in Meiji Japan: Horizontal and Vertical Perspectives », *Early Popular Visual Culture*, n° 18, 2020/4, p. 400-421.

<sup>4.</sup> Sur le marché du divertissement au XIX° siècle, voir CHARLE Christophe, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX*° siècle, Paris, PUF, 2015.

<sup>5.</sup> La littérature manque d'une étude expressément et entièrement consacrée aux panoramas historico-militaires qui ont été abordés de manière indirecte, par le biais d'études de cas individuels comme celle menée par Kathrin Mauer sur le Sedanpanorama à Berlin, voir MAUER Kathrin, « The Paradox of Total Immersion: Watching War in Nineteenth-Century Panoramas », in ENGBERG-PEDERSEN Anders et MAURER Kathrin (dir.), Visualizing War. Emotions, Technologies, Communities, New York/Londres, Routledge, 2018, p. 78-94.

Dès lors, comment aborder le panorama militaire au XIX<sup>e</sup> siècle? Quelles méthodologies faut-il déployer? À quelles sources faut-il recourir?

Pour répondre à ces questions, l'article étudiera la production des premiers panoramas militaires à Londres et à Paris, qui sont les deux principaux pôles de l'activité panoramique européenne dans la première moitié du siècle. Il prendra en considération les toiles produites entre 1793, année d'exposition du premier panorama à sujet militaire *View of the Grand Fleet at Spithead*, et 1816, année d'exposition de la *View of the Battle of Waterloo* qui clôture une « saison panoramique », centrée sur les guerres révolutionnaires et napoléoniennes.

À travers ce cas d'étude spécifique, l'article réfléchira sur l'originalité du travail méthodologique et documentaire que l'historien est appelé à effectuer face à un objet-spectacle, dont il ne reste presque rien. Pour aborder cette véritable « histoire d'un objet sans l'objet », deux types de sources, l'une visuelle et l'autre archivistique, seront analysés en détail.

#### Panoramas de guerre entre Londres et Paris

Le 19 juin 1787, Robert Barker (1739-1806), un miniaturiste et portraitiste irlandais travaillant à Édimbourg, obtient un brevet pour son invention qu'il appelle en français La Nature à coup d'œil: « To all to whom these presents shall come, etc., now know ye, that my invention, called La Nature à coup d'œil, is intended, by drawing and painting, and a proper disposition of the whole, to perfect an entire view of any country or situation, as it appears to an observer turning quite round<sup>6</sup> ». Pour être efficace, cette méthode picturale nécessite un lieu d'exposition spécifique, une rotonde, que Barker décrit en détail dans son brevet : elle comprend un couloir sans fenêtre, qui habitue le public à l'obscurité, et une plate-forme circulaire d'où l'on peut admirer la toile accrochée le long des murs. La plate-forme doit être balayée de manière à empêcher les observateurs de s'approcher de la toile, et l'éclairage ne doit venir que d'en haut et être camouflé par une lucarne afin que les bords supérieurs et inférieurs de la toile ne soient pas visibles<sup>7</sup>. Ce n'est qu'à l'aide de ces dispositifs que l'observateur peut se sentir réellement partie prenante de la scène et avoir l'illusion de vivre la situation décrite. Grâce au soutien financier de son protecteur, le riche et influent Lord Elcho (1749-1808), Robert Barker expose en 1788, à l'Archer's Hall d'Édimbourg, près du palais royal d'Holyrood, sa première Nature à coup d'œil qui représente une vue de la

<sup>6.</sup> The Repertory of Arts and Manufactures, t. IV, Londres, 1796, p. 165-166. 7. Ibid., p. 166-167.



**Fig. 1.** R. Barker, *La Nature à coup d'œil : Édimbourg vu du haut de Calton Hill*, détail, 1792, aquarelle, Edinburgh University, Rare Books Collection Coll-1709, © Google Arts & Culture.

ville écossaise, prise depuis l'observatoire de Calton Hill (figure 1). Son fils, Henry Aston (1774-1854), raconte dans ses mémoires la genèse de l'œuvre. L'inspiration du sujet serait venue à son père lors d'une promenade à Calton Hill en 1787. Impressionné par l'immensité du paysage à l'horizon, Robert Barker décide de le recréer dans un tableau entièrement circulaire qu'il peignit lui-même, dans un atelier de fortune installé dans la salle des gardes de Holyrood Palace, à partir de croquis pris par son fils alors âgé de 13 ans<sup>8</sup>.

Encouragé par le bon accueil de la *View of Edinburgh* par le public écossais, Robert Barker décide de tenter sa chance en s'installant à Londres avec son fils à l'automne 1788<sup>9</sup>. C'est dans la capitale anglaise que le véritable lancement du panorama a lieu. En 1791, les Barker présentent au public, dans une rotonde temporaire en bois bâtie à l'arrière de leur maison au numéro 28 de Castle Street, la *View of London from the Roof of the Albion Mills*. À cette occasion, ils changent le nom de leur invention, en

<sup>8.</sup> CORNER George, The Panorama: with memoirs of its inventor Robert Barker and his son the late Henry Aston Barker, Londres, J. & W. Robins, 1857, p. 15-17.

<sup>9.</sup> Edinburgh Evening Courant, 29 décembre 1787 et 2 février 1788.

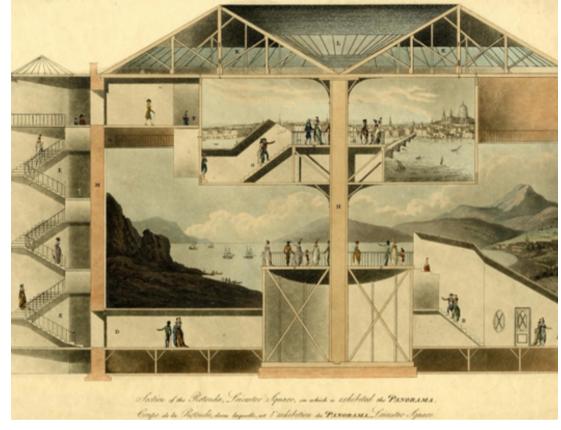


Fig. 2. R. Mitchell, dessin en coupe de la rotonde à Leicester Square, 1801, © The Trustees of the British Museum.

utilisant le néologisme grec Panorama, qui signifie vision de la totalité<sup>10</sup>. La *View of London* est un succès<sup>11</sup>. Avec les recettes, les Barker demandent à l'architecte Robert Mitchell de construire une rotonde permanente à Leicester Square, le centre du divertissement de la capitale anglaise<sup>12</sup>, qui réponde à tous les critères identifiés dans le brevet de 1787<sup>13</sup>.

Comme le montre le dessin en coupe publié par Mitchell dans ses *Plans and Views in Perspective* en 1801, il s'agit d'un imposant bâtiment circulaire avec un pilier massif en son centre, autour duquel se trouvent deux salles également circulaires, placées l'une au-dessus de l'autre et éclairées par la même source de lumière provenant des lucarnes situées sur le toit du bâtiment (figure 2). Dans les plans originaux de Barker, la plus grande salle au premier étage devait présenter les panoramas, tandis que la plus petite, au deuxième étage, devait servir d'atelier. Cependant, le succès de la *View of London* motive Barker à changer d'avis et à transformer l'atelier en seconde salle

<sup>10.</sup> The Morning Chronicle, 23 juin 1791.

<sup>11.</sup> ELLIS Markan, «'Spectacles within doors'. Panoramas of London in the 1790s », Romanticism, no 14, 2009/2, p. 137.

<sup>12.</sup> HOLLINGSHEAD John, The Story of Leicester Square, Londres, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co, 1892, p. 40-41.

<sup>13.</sup> Étant donné que Barker utilise le mot panorama pour désigner à la fois la toile et la rotonde où elle était exposée, par souci de clarté, nous utiliserons dorénavant « panorama » pour désigner l'objet-spectacle et « Panorama » pour désigner le bâtiment.

d'exposition en 1795. La nouvelle rotonde est ouverte au public le 25 mai 1793 avec *The View of the Grand Fleet Moored at Spithead*<sup>14</sup>. Ce panorama met en scène pour la première fois un événement lié à l'actualité politico-militaire : le *Russian Armament* de l'été 1791, c'est-à-dire l'installation au port de Spithead d'une flotte massive commandée par le premier ministre William Pitt le Jeune, pour pousser Catherine II de Russie à faire la paix avec l'Empire ottoman, à qui elle disputait des forteresses sur la mer Noire. Le choix du sujet est lié à l'atmosphère politique qui règne à Londres depuis février 1793, après que le Royaume-Uni a déclaré la guerre à la France révolutionnaire. Représentant les meilleures frégates de la Royal Navy, le panorama constitue une sorte de spectacle patriotique qui célèbre la supériorité technologique et militaire de la marine britannique.

La View of Spithead est suivie de trente-cinq autres panoramas, produits entre 1794 et 1816, dont onze sont expressément consacrés aux guerres en cours avec la France. Cependant, même les autres panoramas urbains sont liés aux conflits puisqu'ils représentent des ports stratégiques pour la Royal Navy, tels que Portsmouth, Gibraltar, Le Caire, Messine ou encore La Valette, ainsi que des capitales de pays alliés, nous pensons à Constantinople en 1802 et Lisbonne en 1812, ou ennemis, dans le cas de Paris en 1803. En bref, la production panoramique à Leicester Square tourne autour de la guerre, en gagnant l'intérêt du public qui a, pour la première fois, la chance de s'immerger dans l'actualité. Les spectateurs vivent en « réalité virtuelle » les batailles qu'ils ont connues jusqu'alors en lisant les journaux et en appréciant des gravures ou des peintures<sup>15</sup>. Le spectacle panoramique s'avère très rentable. L'historienne de l'art Denise Blake Oleksicjzuk a déduit de l'analyse des comptes bancaires des Barker, conservés aux archives de la Coutts Bank à Londres, que plus d'un million et demi de personnes ont visité le Panorama à Leicester Square entre 1793 et 1820, avec une moyenne de 40 000 visiteurs par an pendant les guerres de la Révolution française (1793-1802) et de 60 000 pendant la guerre d'indépendance espagnole (1808-1814)<sup>16</sup>. En 1816, cette saison réussie est clôturée par la View of the Battle of Waterloo qui constitue le plus grand succès pour Henry Aston Barker, qui a succédé à son père dix ans auparavant. La visite de ce panorama s'impose comme l'évènement le plus important de la « London season<sup>17</sup>»: entre 1816 et 1818, le Panorama enregistre plus de 200 000 entrées, générant des recettes qui atteignent le niveau record de 10 000 livres sterling<sup>18</sup>. Une preuve supplémentaire du succès du panorama - et en particulier du panorama militaire - est la rapide croissance des concurrents et la multiplication

<sup>14.</sup> The Times, 25 mai 1793.

<sup>15.</sup> ALTICK Richard, The Shows of London, Cambridge, Belknap Press, 1978, p. 176.

<sup>16.</sup> OLEKSIJCZUK Denise Blake, *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 8. 17. La « London season » ou « social season » est la période qui s'étend de la fin novembre à la fin juin, pendant laquelle se tiennent les sessions parlementaires et autour de laquelle s'articule le calendrier social londonien. C'est également à cette période que se tiennent les présentations à la cour et que les jeunes filles de la noblesse font leurs débuts dans la société. En général, deux panoramas sont présentés par saison sociale. 18. *Chambers* 's *Encyclopaedia*, t. VII, Londres, W. and R. Chambers, 1865, p. 234.

des rotondes non seulement à Londres mais aussi dans tout le Royaume-Uni<sup>19</sup>. Pour réaffirmer leur statut d'inventeurs du panorama et pour garder leur rôle dans le marché, les Barker décident d'envoyer outre-Manche les toiles qu'ils ont déjà exposées dans leur rotonde. Entre 1799 et 1802, ils font circuler la *View of London* et la *View of Spithead* dans les grandes villes du continent, à Hambourg, Leipzig, Prague, Vienne et Paris<sup>20</sup>. Dans la capitale française, fleurit une industrie panoramique rivalisant avec celle de Leicester Square.

Le panorama est introduit en France par l'américain Robert Fulton (1765-1815), le futur inventeur du bateau à vapeur. Le 26 avril 1799 (7 floréal an VII), il obtient un brevet d'importation qui lui garantit l'exploitation exclusive du panorama en France pour dix ans<sup>21</sup>. Avant de s'installer à Paris en 1797, il a vécu dix ans à Londres où il a eu l'occasion de visiter le Panorama à Leicester Square et, comme le supposent plusieurs de ses biographes, il est entré en contact avec Robert Baker, travaillant comme assistant dans sa rotonde pendant un certain temps et apprenant ainsi le fonctionnement du panorama<sup>22</sup>.



**Fig. 3.** P. Prévost (d'après), Panorama de Paris pris du toit de pavillon de Flore, vers 1833, peinture à l'huile, Musée Carnavalet, P823

Au cours de l'été 1799, Fulton ouvre une rotonde dans les jardins de l'ancien couvent des Capucines où il expose *La Vue de Paris depuis les Tuileries*, peinte par de jeunes artistes français engagés par lui : Pierre Prévost, Constant Bourgeois, Denis Fontaine et Jean Mouchet (figure 3)<sup>23</sup>. *La Vue de Paris* est un grand succès, mais déjà à la fin de l'année 1799, Fulton décide de vendre son brevet à un autre Américain, le riche armateur James Thayer qui fait bâtir, entre 1800 et 1805, trois rotondes sur

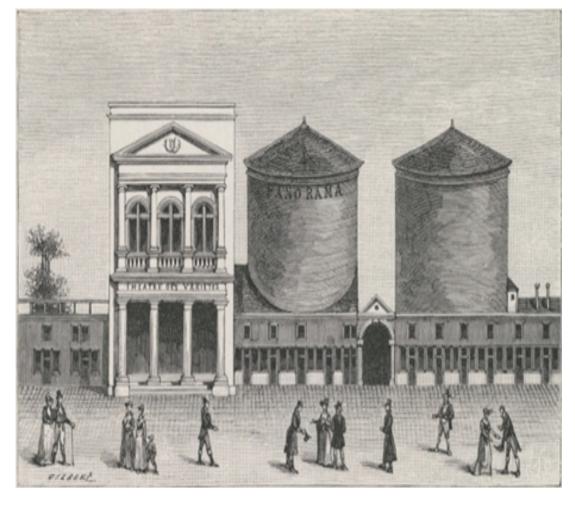
<sup>19.</sup> BECKETT Ian, British Military Panoramas. Battle in The Round 1800-1914, Warwick, Helion & Company, 2022.

<sup>20.</sup> HYDE Ralph, London from the Roof of the Albion Mills: A Facsimile, Londres, Guildhall Library Publications, 1988, p. ii-iii; OETTERMANN Stephan, op. cit., p. 184-188. Malheureusement, nous ne disposons d'aucune information sur la manière dont les Barker ont diffusé leurs œuvres à l'étranger. Ils se sont probablement appuyés sur des entrepreneurs locaux, auxquels ils louaient leurs toiles.

<sup>21.</sup> Institut National de la Propriété Industrielle (dorénavant INPI), Dossier Fulton, 1BA88, p. 23-29. Les archives de l'INPI seront décrites plus loin.

<sup>22.</sup> DICKINSON Henry Winram, Robert Fulton Engineer and Artist. His Life and Works, Londres, John Lane, 1913, p. 95; SUTCLIFFE Alice, Crary, Robert Fulton, New York, The Macmillan Company, 1915, p. 70.

<sup>23.</sup> La Clef du cabinet des souverains, 15 août 1799; Le Courrier des spectacles, 4 septembre 1799; Journal de Paris, 25 septembre 1799.



**Fig. 4.** Les rotondes bâties par Thayer à boulevard Montmartre, *La Nature*, 1891 (premier semestre), t. XIX, p. 293.

le boulevard Montmartre et en 1808, une autre sur le boulevard des Capucines (figure 4)<sup>24</sup>. Pour l'inauguration de cette dernière, Thayer décide de changer de politique. Premièrement, il nomme Pierre Prévost (1764-1823) comme son associé, car ses compétences techniques et artistiques l'ont rendu indispensable. Deuxièmement, Thayer décide de délaisser les panoramas urbains au profit des panoramas militaires, consacrés à la célébration de la Grande Armée et de Napoléon<sup>25</sup>. Les panoramas politico-militaires seront les protagonistes du boulevard des Capucines jusqu'à la chute de l'Empire et l'avènement de la Restauration, qui marquent la fin de cette programmation centrée sur la guerre. À partir de ce moment, et jusqu'à sa mort en 1823, Prévost ne peignera plus que de toiles à sujets urbains et exotiques<sup>26</sup>

<sup>24.</sup> INPI, Dossier Fulton, 1BA88, p. 50.

<sup>25.</sup> Sur cette décision, voir la dernière partie de l'article.

<sup>26. «</sup> M. Prévost, peintres des Panoramas », Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts, 13 janvier 1823.

#### Faire parler les panoramas : les panorama keys

Entre 1793 et 1816, le panorama de guerre conquiert le public anglais et français. Ce succès est attesté par le nombre considérable de toiles exposées dans les rotondes de Londres et de Paris, jusqu'à une trentaine, dont aucune n'a survécu. En effet, pour gagner du temps et de l'argent, elles étaient souvent recyclées et repeintes<sup>27</sup>. Les rotondes ont connu le même sort. Le Panorama à Leicester Square, qui en 1822 passe sous le contrôle du premier assistant des Barker, Robert Burford, ferme ses portes en 1863 et il est acheté deux ans plus tard par le père Charles Faure qui le transforme en église qui existe encore aujourd'hui : l'Église de Notre-Dame-de-France, foyer de la communauté catholique française de Londres. Une destinée tragique touche les Panoramas parisiens. Après la mort de Prévost en 1823, toutes ses rotondes sont démolies entre 1825 et 1831. Aujourd'hui, seul le passage qui reliait à l'origine les rotondes du boulevard Montmartre existe, le passage des Panoramas.

Dans ce contexte, comment saisir le panorama militaire ? Comment faire émerger son « langage » ? À travers quelles sources peut-on comprendre les acteurs, les espaces et les trajectoires liés à la production, à la circulation et à la réception de l'objet panoramique ?

Une première source essentielle est le *panorama key* (la clé panoramique). Il s'agit d'une fiche d'information, jointe au billet d'entrée, qui sert à la fois de guide et de souvenir de la visite. Elle donne au visiteur les principales informations sur le panorama (titre, artistes, heures d'ouverture, prix du billet) et surtout, elle reproduit schématiquement ce qui est représenté sur la toile. Les clés sont des témoignages précieux, à la fois parce qu'elles sont la principale, voire la seule source visuelle sur les œuvres des Barker, et parce qu'elles jouent un rôle central dans la relation entre les visiteurs et le panorama. Elles constituent une sorte d'intermédiaire entre le spectateur et l'image car elles cherchent à orienter l'attention du spectateur-lecteur face à l'œuvre, en lui fournissant les coordonnées nécessaires pour contextualiser et comprendre le sujet représenté sur la toile.

La première clé panoramique est celle de la *View of London* (figure 5). Elle s'efforce de représenter par un dessin en deux dimensions l'élément le plus révolutionnaire du panorama, à savoir la dimension circulaire de la toile. La clé esquisse une vue de profil de la ville qui est représentée sous une forme irrégulière et elliptique. Les principaux bâtiments semblent émerger de la terre et s'évanouir dans l'air, comme si les ponts et les monuments flottaient au-dessus du sol. Hormis l'ordre créé par les sites numérotés et expliqués dans l'index et par les points cardinaux indiqués au milieu de la clé, il n'y a pas de manière fixe de parcourir l'image. Cependant, l'espace où les spectateurs sont censés se placer est distingué de celui du panorama : le cercle au centre du dessin représente la plateforme sur laquelle les visiteurs admirent la toile et l'escalier qui donne accès à la salle d'exposition. Cela permet aux visiteurs-lecteurs de

<sup>27.</sup> N'ont susbisté que quelques copies et fragments de toiles de panoramas urbains comme la View of Edinburgh et la View of London de Barker ou La Vue de Paris de Prévost, cf. figures 1 et 3.

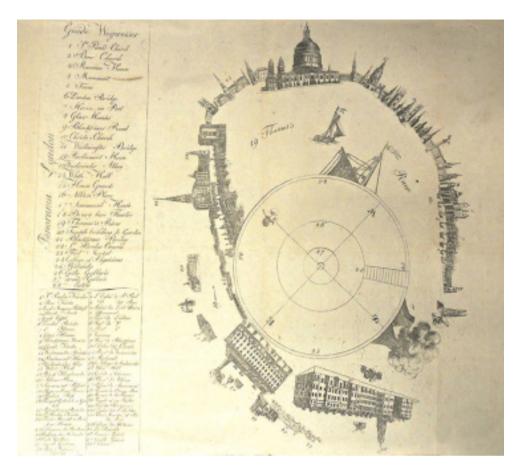


Fig. 5. Panorama of London, panorama key, vers 1792, Princeton Graphic Arts Collection.

comprendre où ils se trouvent par rapport aux bâtiments peints et d'utiliser la clé comme une carte qui leur permet de suivre la séquence numérotée des sites en faisant le tour de l'image. Le format circulaire se retrouve également dans les clés des panoramas militaires. En comparant celles produites entre 1793 et 1816, on remarque la tendance des Barker à expérimenter des dessins, des formats et des récits pour répondre aux attentes, aux besoins et aux réactions du public que les sources décrivent comme enthousiaste. Il se compose principalement de membres de l'*upper* class et de la *middle class*, les seuls à pouvoir payer le prix d'entrée fixé à un shilling<sup>28</sup>. Par ailleurs, de nombreuses spectatrices fréquentent la rotonde de Leicester Square. Elles y voient un espace sûr qui leur permet de visiter virtuellement des lieux, tels que les champs de bataille, normalement inaccessibles parce qu'ils appartiennent au domaine exclusivement masculin de la guerre<sup>29</sup>. La presse et les récits de visites, qu'on trouve dans de nombreux journaux intimes, mémoires et correspondances

<sup>28.</sup> Ce prix excluait la quasi-totalité de la working class puisqu'il équivalait à la moitié du salaire journalier d'un ouvrier au début du XIX° siècle, voir OLEKSIJCZUK, *op.cit.*, p. 58.
29. OLEKSIJCZUK, *op.cit.*, p. 67-88.

épistolaires, le démontrent. Par exemple, Caroline Powys, fille d'un célèbre chirurgien et épouse d'un fils de la *gentry* de l'Oxfordshire, note dans son journal plusieurs visites au Panorama de Leicester Square. Le 10 septembre 1799, elle écrit à propos du *Lord Nelson's Defeat of the French at the Nile*: « Went to London. Saw the Panorama, which I think one of the cleverest inventions that can be, and this view of it was particularly interesting, as it was the view of Lord Nelson's victory, which must give the highest satisfaction to all lovers of their country<sup>30</sup>».

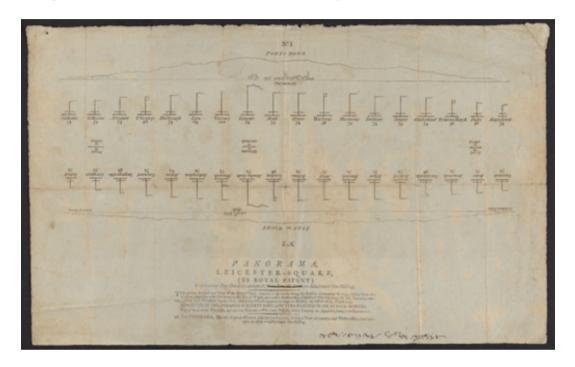


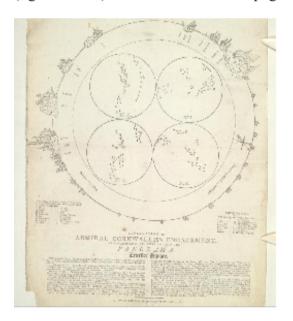
Fig. 6. View of the Grand Fleet Moored at Spithead, panorama key, 1793, Yale Center for British Art.

Le panorama suscite des émotions fortes que le spectateur et la spectatrice vivent à travers la lecture des *panorama keys*. Si on regarde celle du premier panorama de guerre, la *View of the Grand Fleet Moored at Spithead*, on remarque la simplicité du dessin qui, sans illusion de profondeur, schématise le plus possible le sujet peint, rendu par deux lignes stylisées de navires convergeant vers la frégate Iphigénie au centre du dessin (figure 6). Les navires sont représentés en taille décroissante à mesure qu'on s'éloigne du centre et chacun porte le nom et le numéro des canons dont il est équipé. Le dessin est accompagné d'un court texte qui replace la scène dans son contexte, en expliquant qu'il s'agit de l'inspection que le roi devait faire à Spithead en juillet 1791 et qui n'a finalement pas eu lieu.

Il faut remarquer que la *View of Spithead*, bien que liée à l'actualité politico-militaire, ne représente pas une véritable bataille, mais seulement une inspection navale. Lorsque

les Barker décident de mettre en scène une guerre, ils utilisent les clés pour transmettre au public la dimension temporelle et narrative du conflit, privilégiant dans un premier temps l'utilisation de cartes. C'est le cas des panoramas navals présentés lors de la saison 1796-1797 : *Admiral Cornwallis' Naval Engagement with the French*, exposé dans la salle supérieure de la rotonde de Leicester Square entre mars et novembre 1796, et *Lord Bridport's Engagement*, exposé dans la salle inférieure entre mai 1796 et mai 1797. Les vues représentent deux moments distincts du même engagement naval qui s'est déroulé au large des côtes bretonnes pendant l'été 1795 et au cours duquel le vice-amiral William Cornwallis a sauvé son escadre de la flotte française qui l'encerclait, donnant à Lord Bridport le temps d'en monter une nouvelle avec laquelle il vainc les Français lors de la deuxième bataille de Groix.

En présentant deux panoramas reliés entre eux, les Barker construisent un parcours narratif dont *Admiral Cornwallis' Naval Engagement* est le « prélude » et *Lord Bridport's Engagement* l'aboutissement. Les clés panoramiques clarifient et renforcent cette séquence narrative en utilisant des cartes navales, constituées de deux cercles concentriques : le cercle extérieur montre les navires anglais et français représentés sur la toile tels qu'ils apparaissent au spectateur, tandis que le cercle intérieur contient une série de cartes (sous la forme de quatre cercles dans la première clé à gauche et de trois segments dans la seconde à droite) illustrant les positions des deux escadres aux différents moments de la bataille jusqu'à la victoire décisive représentée sur la toile (figures 7 et 8). Les cartes sont accompagnées d'un index et d'un court texte explicatif



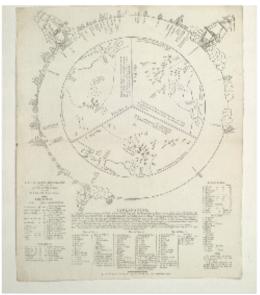


Fig. 7 et 8. De gauche à droite, *Admiral Cornwallis's Engagement*, *panorama key*, Bodleian Library, Entertainment folders 5 (11) et *Lord Bridport's Engagement*, *panorama key*, Bodleian Library, Entertainment folders 5 (10).

qui permettent aux spectateurs de reconstituer et apprécier les manœuvres navales effectuées par les deux escadres dans les différentes phases du conflit.

À partir de 1799, les Barker abandonnent les cartes navales et préfèrent un format qui condense l'action militaire en une seule scène, représentée dans un style de plus en plus réaliste et de plus en plus proche de celui adopté pour les panoramas urbains. La seule exception est la clé de la bataille de Trafalgar en 1806, qui présente une carte navale probablement pour permettre au public de visualiser et d'admirer la stratégie audacieuse qui a conduit Nelson à la victoire, mais aussi à sa mort.

On comprend cette évolution en prenant en compte la clé de la *Lord Nelson's Attack of Copenhagen*, exposée entre mai 1802 et avril 1803, et celle de la *View of the Battle of Vittoria*, exposée entre juillet 1814 et avril 1815. Les deux gravures illustrent un conflit armé - une bataille navale et une bataille terrestre - qui est condensé dans une seule scène circulaire, sans avoir recours à des cartes stratégiques. Dans la *Lord Nelson's Attack of Copenhagen*, un dispositif narratif différent est employé pour montrer et expliquer la dimension temporelle du conflit (figure 9).



Fig. 9. Lord Nelson's Attack of Copenhagen, panorama key, 1802, Royal Danish Library, Europeana

La scène dépeint la prise d'assaut, en avril 1801, du port de Copenhague par la flotte britannique afin d'avertir le gouvernement danois de ne pas s'allier avec Napoléon. Dans la clé, la scène navale peinte sur la toile panoramique est représentée dans le format circulaire habituel : la ligne d'attaque anglaise est présentée en bas à droite et la ligne de défense danoise en haut à gauche. Toutefois, devant le plus grand navire de la ligne anglaise, l'Elephant de Nelson, un navire plus petit est représenté avec un drapeau blanc et un personnage portant une lettre. C'est à ce moment-là que le texte imprimé au centre du dessin entre en jeu, montrant le contenu de la lettre de Nelson au général Lindholm dans laquelle il propose aux Danois, encerclés, d'accepter les

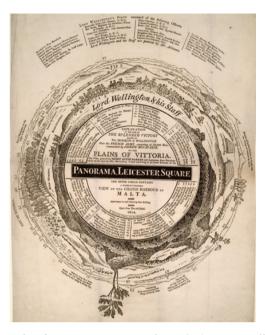


Fig. 10. View of the Battle of Vittoria, panorama key, 1814, Brown Library, GB-B1812f-3.

requêtes des Britanniques et de mettre ainsi fin aux combats. La citation d'un document permet donc d'expliquer au public la séquence des événements.

En revanche, dans la clé de la *View of the Battle of Vittoria*, ce sont les détails extrêmes qui caractérisent la scène, conçue de manière plus réaliste (figure 10). Le panorama dépeint la bataille du 21 juin 1813 au cours de laquelle le duc de Wellington vainc les troupes françaises guidées par Joseph Bonaparte et le maréchal Jourdan, menant la coalition anglo-espagnole-portugaise vers la victoire finale et la fin de la guerre d'indépendance espagnole. Ici, les soldats et les différents éléments du paysage sont rendus avec minutie et en utilisant la perspective : dans une liste de quarante-huit entrées, les officiers et les généraux des deux fronts sont énumérés et décrits, ainsi que les positions et les actions des différents camps. En outre, la clé est accompagnée d'un guide de douze pages. L'idée de ce livret supplémentaire est venue à Barker en 1812 avec la View of Lisbon : il décide que la clé ne serait plus incluse gratuitement dans le billet d'entrée, mais qu'elle serait vendue avec le guide au prix de six pence. Le guide de la View of Vittoria reconstitue en détail le déroulement de la bataille, en s'appuyant sur les dépêches de Wellington publiées dans la Gazette Extraordinary datée du 3 juillet 1813<sup>31</sup>. Ainsi, dans le guide, Barker a pu se concentrer sur la dimension temporelle de la bataille, tandis que, dans la clé, il a pu se consacrer à la représentation réaliste de l'espace. Ce format s'impose comme la norme pour toutes les clés qui suivent, qu'il s'agisse de panoramas urbains ou de panoramas militaires.

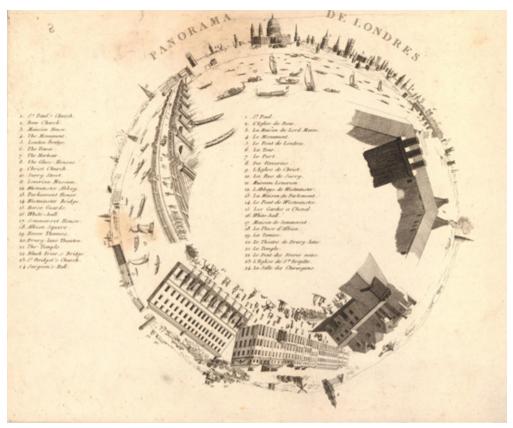


Fig. 11. Panorama de Londres, vers 1802, © The Trustees of the British Museum.

### Faire parler les panoramistes : les dossiers de l'Institut National de la Propriété Industrielle

Ce qui ressort de cet aperçu est que la clé panoramique est une source inestimable pour l'étude des œuvres militaires des Barker, non seulement parce qu'elle nous permet de comprendre visuellement ce qui était représenté sur les toiles mais aussi parce qu'elle nous donne des informations importantes à propos des stratégies commerciales et promotionnelles mises en place par les panoramistes en Angleterre comme en France où, à partir de 1804, les annonces dans la presse font référence à des estampes qui expliquent le panorama, incluses dans le billet d'entrée<sup>32</sup>. L'introduction de ces estampes est à l'évidence l'œuvre de Henry Aston Barker qui, en 1802, a profité de la paix d'Amiens pour se rendre à Paris afin de réaliser des croquis de la capitale française pour son futur panorama. À cette occasion, il a emporté avec lui la *View of London*, qu'il a louée temporairement à Thayer et que celui-ci expose à la rotonde du boulevard Montmartre<sup>33</sup>. Preuve en est l'estampe conservée au British Museum qui

<sup>32.</sup> Il s'agit du panorama de Rome, voir Journal de Paris, 8 avril 1804 et Journal des débats et des décrets, 29 juin 1804.

<sup>33.</sup> Courrier des spectacles, 3 avril 1802.

reproduit le format de la clé panoramique anglaise, en traduisant simplement le texte de l'estampe en français (figure 11). Cependant, contrairement à l'Angleterre, très peu d'exemples de ces estampes ont survécu en France, traces qui concernent seulement des panoramas urbains.

Malgré cela, d'autres sources nous permettent d'accéder aux panoramas militaires parisiens, parmi lesquelles deux dossiers, l'un consacré à Fulton et Thayer et l'autre à Prévost, qui sont conservés à l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI) à Paris. Ils contiennent non seulement les textes des brevets d'importation de panorama, mais aussi une riche correspondance des panoramistes avec les autorités politiques qui est précieuse pour comprendre et analyser les relations entre le panorama et les institutions françaises.

Cette relation devient étroite à partir de 1808, au moment même où Thayer et Prévost décident de concentrer leur production sur les panoramas de guerre. Les dossiers conservés à l'INPI démontrent que cette décision prise par Thayer et Prévost est liée à leur volonté de s'assurer l'exclusivité de la production française de panoramas à travers la protection des institutions et notamment de Napoléon. En effet, en avril 1809, le brevet que Thayer avait acheté à Fulton dix ans plus tôt, aurait expiré, ce qui aurait signifié pour l'entrepreneur américain la fin de son monopole en France et l'ouverture du marché des panoramas à la concurrence. C'est pourquoi il avait déjà demandé au Bureau des arts et manufactures, le 6 octobre 1800, une nouvelle prolongation du brevet de cinq ans, mais cette demande avait été rejetée<sup>34</sup>. Thayer et Prévost décident donc de s'adresser directement à l'empereur, précisément par la voie du panorama militaire. L'occasion idéale se présente avec l'inauguration de la rotonde du boulevard des Capucines, le 8 septembre 1808<sup>35</sup>. Le premier panorama présenté dans cette rotonde est l'Entrevue de Tilsitt, qui célèbre l'alliance entre la France et la Russie au détriment de la Prusse, lourdement défaite par la Grande Armée en 1807. Le 21 septembre 1808, le panorama est visité par l'empereur lui-même, lequel, comme le rapportent la presse mais aussi les mémoires du frère de Prévost, se montre enthousiaste<sup>36</sup>.

Profitant de cet accueil positif de la part de Napoléon, Thayer demande au ministre de l'Intérieur, le 7 février 1809, la prolongation du brevet pour cinq ans. Cette fois, il justifie sa demande de renouvellement en montrant les avantages que le panorama apporterait à l'image publique de l'empereur :

Le Gouvernement protège et encourage les arts principalement quand leurs travaux peuvent avoir pour but et de propager sa gloire et d'avancer vers leur perfection. C'est à ce double titre que je viens solliciter l'appuy [sic] de Votre Excellence. Le Panorama de Tilsitt, peint, comme les précédents qui ont paru en France, par M. Prévost mon associé, a présenté ces avantages réunis. En même temps qu'il retrace

<sup>34.</sup> INPI, Dossier Fulton, 1BA88, p. 50 et p. 54-56.

<sup>35.</sup> Gazette de France, 8 septembre 1808.

<sup>36.</sup> Journal de Paris, 23 septembre 1808; PREVOST Jean, Notice historique sur Montigny-le-Gannelon, Châteaudun, Imprimerie Auguste Lecesne, 1852, p. 47.

une des plus glorieuses époques du règne de Sa Majesté, il est une preuve des progrès étonnants de cette découverte. J'ai depuis longtemps le projet de mettre sous les yeux des habitants de Paris, par ce procédé qui seul peut rivaliser de couleur et d'exactitude avec l'aspect de la nature, les batailles et autres événements mémorables arrivés depuis l'avènement du héros qui s'est chargé de notre gloire et de notre bonheur<sup>37</sup>.

La demande de Thayer obtient l'approbation du gouvernement. Par un décret impérial du 10 mars 1809, Napoléon accorde à l'entrepreneur américain un nouveau brevet valable jusqu'en avril 1814<sup>38</sup>. En échange de cette « marque toute particulière de la bienveillance du Gouvernement<sup>39</sup>», le Panorama de Prévost et Thayer se lie aux politiques culturelles et artistiques de l'Empire et prend le nom de Panorama Impérial, en exposant, en 1810, *La bataille de Wagram* et, en 1812, *Anvers et la flotte avec voiles déployées remontant l'Escaut*.

En donnant la parole aux acteurs de l'entreprise panoramique, les dossiers de l'INPI montrent non seulement les liens que les panoramistes tissent avec les institutions, mais aussi les rapports de force et les tensions qui se forment entre ceux qui travaillent à l'intérieur de la rotonde, notamment entre Prévost et Thayer. En effet, si le premier est passé en 1808 du statut d'employé à celui d'associé, il reste exclu de la propriété de l'entreprise panoramique qui reste entre les mains de Thayer, ce dernier étant détenteur du brevet d'exploitation. La frustration de l'artiste à l'égard de ce déséquilibre apparaît clairement dans la lettre que Prévost adresse au ministre de l'Intérieur, le 15 avril 1816. Avec la chute de l'Empire et la Restauration, Prévost s'est trouvé dans une situation délicate en raison des liens étroits de ses panoramas avec Bonaparte. Pour tenter de se rapprocher des Bourbons, il réalise en 1816 son dernier panorama politico-militaire, dédié au débarquement de Louis XVIII à Calais en 1814. À cette occasion, Prévost demande au souverain un nouveau brevet d'invention. Il justifie sa demande en faisant valoir le rôle clé qu'il a joué dans l'établissement du panorama en France, mais qui n'a été reconnu ni par Fulton ni par Thayer, présentés par l'artiste sous un jour fortement négatif:

J'ai eu l'honneur de représenter humblement à Sa Majesté que, lors de l'idée première des panoramas, un brevet d'importation auquel je n'ai en aucune part, a été accordé à un étranger qui après en avoir joui quelques années l'a cédé à prix d'argent à un autre spéculateur qui a trouvé le secret de le faire renouveler : l'un et l'autre ne cultivaient point les beaux-arts ; et moi j'ose le dire, depuis 17 ans que je m'en occupe, j'ai fait faire à ce genre de peinture un pas assez considérable vers la perfection, ce dont tout le monde peut juger en comparant le premier ouvrage de ce genre que j'ai exécuté avec celui représentant le débarquement de Sa Majesté Louis XVIII à Calais [...]. Me sera-t-il permis, Monseigneur, de faire valoir comme un titre déjà acquis les succès que j'ai obtenus<sup>40</sup>?

<sup>37.</sup> INPI, Dossier Fulton, 1BA88, pp. 58-59.

<sup>38.</sup> Ibid., p. 69-70.

<sup>39.</sup> C'est en ces termes que le ministre de l'Intérieur s'adresse à Thayer dans une lettre datée du 24 mars 1809, INPI, Dossier Fulton, 1BA88, p. 35. 40. INPI, Dossier Prévost, 1BA939, p. 19-20.

Cette animosité entre artistes et propriétaires de brevets caractérise l'entreprise panoramique parisienne dès ses débuts. La preuve en est une lettre datée le 19 mai 1801 (29 floréal an IX) et adressée au ministre de l'Intérieur par Constant Bourgeois, l'un des premiers assistants de Fulton qui avait participé à la réalisation de La Vue de Paris en 1799. Dans cette lettre, l'artiste demande au ministre l'autorisation d'ouvrir une rotonde à son compte. Il justifie cette instance à la fois en dénonçant le comportement tyrannique de Thayer, qui prive les peintres de toute liberté, et en s'attribuant la paternité de leurs œuvres :

En 1799, l'américain Fulton apporta cette idée en France et construisit son panorama au jardin ci-devant des Capucines, mais les affaires ne lui permettant pas d'y donner ses soins, il le céda à son compatriote James T[h]ayer. Ce dernier n'ayant aucune connaissance dans les arts est obligé d'avoir recours à des artistes qu'il traite en mercenaires et recueille-lui seul le fruit de leurs études et des peines qu'ils se sont donnés [sic] pour cet immense tableau. Ne serait-il pas plus juste, Citoyen Ministre, que l'artiste lui-même recueillit le fruit de ses travaux dans la forme qui lui paraîtra de produire plus d'illusion ? [...] Les Artistes souffrent depuis longtemps, vous le savez, Citoyen Ministre. Permettez qu'ils donnent l'essor à leur génie<sup>41</sup>.

Pour conclure, l'article a tenté de mettre en lumière une petite partie du vaste et complexe réseau documentaire que l'historien doit aborder lorsqu'il étudie un phénomène médiatique, celui des panoramas militaires au XIXe siècle, qui a été autant populaire qu'éphémère. Deux typologies de sources différentes, liées à un cas d'étude spécifique, ont permis de reconstruire le spectacle panoramique et son contexte. D'une part, les panoramas keys offrent la possibilité de se plonger dans les stratégies commerciales des Barker et dans les dispositifs visuels et narratifs qu'ils ont mis en place pour améliorer la jouissance de leurs œuvres. D'autre part, les dossiers conservés à l'INPI et consacrés à Fulton, Thayer et Prévost permettent d'entrer dans la vie des panoramistes, en mettant en évidence les rapports de force qui existent entre artistes et détenteurs du brevet ainsi que les alliances qu'ils tissent avec le pouvoir et les institutions. Cependant, pour expliquer l'objet panoramique de la manière la plus complète possible, ces deux sources nécessitent d'être croisées avec d'autres typologies documentaires telles que la presse, les mémoires et les journaux intimes des panoramistes et des spectateurs, ainsi que les tableaux des prix des billets, des entrées et des recettes<sup>42</sup>. Il s'agit de sources variées et composites qui nécessitent l'utilisation de différentes méthodologies allant de l'histoire matérielle à l'histoire économique, de l'archéologie des médias à l'histoire des sensibilités. Le principal défi pour l'historien est de recouper les différents plans documentaires et méthodologiques afin de restituer une analyse aussi exhaustive que possible de l'objet panoramique.

<sup>41.</sup> Bibliothèque de l'Arsenal, AR Ms-6648, p. 60-61.

<sup>42.</sup> Parmi les mémoires des panoramistes, il faut citer celles des Barker publiées par Corner — CORNER George, op. cit.— et celles du frère de Pierre Prévost, PREVOST Jean, op. cit. Pour ce qui concerne les journaux intimes des spectateurs, on peut citer celui de Caroline Powys, Passages from the diaries of M<sup>3</sup>. Philip Lybbe Powys of Hardwick House, op. cit. Enfin, à propos des sources économiques, on peut se référer aux comptes bancaires des Barker mentionnés plus haut et conservés dans les archives de la Coutts Bank à Londres.

### **Bibliographie**

BAPST Germain, Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas, Paris, Imprimerie Nationale, 1891.

BECKETT Ian, British Military Panoramas. Battle in the round 1800-1914, Warwick, Helion & Company, 2022.

ELLIS Markan, « 'Spectacles within doors'. Panoramas of London in the 1790s », Romanticism, n° 14, 2009/2, p. 133-148.

OETTERMANN Stephan, *The Panorama. History of a mass medium*, New York, Zone Books, 1997.

OLEKSIJCZUK Denise Blake, *The first panoramas: visions of British imperialism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

ROBICHON François, Les panoramas en France au XIX<sup>e</sup> siècle, thèse d'art et archéologie, dir. Yves Bottineau, Université Paris X Nanterre, 1983.

## L'empreinte de l'enfermement : retracer l'architecture d'une colonie pénitentiaire au XIX<sup>e</sup> siècle

Victoria BERGBAUER

e n'était pas une colonie, c'était un véritable camp de colon, jeté en roue de campagne sans autre bien que celui d'une discipline qui devait s'établir [...] comme les bâtiments, pièce par pièce, jour par jour¹ ». Ainsi s'exprime Charles Lucas en 1847, au moment de la fondation de sa colonie agricole pénitentiaire (fig. 1). Éloigné de toute ville, ce foyer pour jeunes délinquants, situé dans le marais du Val d'Yèvre, marque physiquement le paysage du département du Cher. L'institution, qui accueille de jeunes détenus entre 1847 et 1924, se développe en lien avec l'évolution de la lutte contre la délinquance juvénile au temps du Second Empire puis de la Troisième République. En parallèle de ses structures matérielles, l'architecture disciplinaire et le dispositif correctionnel produisent un espace de l'enfermement, toujours recommencé.

L'article suivant retrace cette interconnexion entre les espaces matériels et immatériels, entre la discipline qui s'établit conceptuellement et concrètement. De quelles manières les individus s'approprient-ils la colonie pénitentiaire ? Que signifie l'architecture correctionnelle ? Quelle relation connecte l'intérieur de l'enfermement avec l'extérieur ? Ces questions nous invitent à réfléchir sur le programme architectural de la colonie, la mobilisation des objets par les jeunes détenus, et également au moment où les jeunes détenus sont libérés de la colonie. Considérant ces trois aspects, les pages suivantes évoqueront la colonie du Val d'Yèvre comme un espace d'expérimentation, depuis sa fondation à titre d'essai en 1847, jusqu'en 1872, soit l'année du transfert de l'institution à l'État². Le caractère expérimental de l'espace pénitentiaire en cours de constitution est emblématique d'un système législatif qui ne se matérialise pas de manière uniforme sur l'ensemble du territoire. Cette étude de cas, réalisée grâce au dépouillement des archives du Val d'Yèvre, laisse pourtant entrevoir les

<sup>1.</sup> Archives départementales du Cher (dorénavant ADC) 1Y/156, 1847.

<sup>2.</sup> LUCAS Charles, Transformation de la colonie privée du Val-d'Yèvre en colonie publique et son existence comme colonie publique, Paris. Rivière. 1876.



Fig. 1. Perspective sur la colonie

grands traits du système correctionnel qui marque les jeunes détenus et libérés au XIX<sup>e</sup> siècle.

### L'architecture d'une colonie pénitentiaire expérimentale

« Amender l'enfant par la terre et la terre par l'enfant³ », telle est la définition que Charles Lucas donne à la mission de sa colonie agricole (fig. 2). L'orientation de l'établissement pénitentiaire autour du travail agricole reflète une évolution politique plus large. Elle concrétise la loi du 5 août 1850 sur l'Éducation et le Patronage des Jeunes Détenus que le ministère de l'Intérieur présente comme « un nouvel ordre d'idées⁴ ». En exprimant la confiance étatique dans les institutions privées, cette loi modifie le paysage correctionnel. Elle concrétise une pensée qui se modélise autour de la réintégration des jeunes garçons et filles délinquants au sein de la société. L'année 1850 voit l'introduction de deux dispositifs légaux qui sont censés préparer le moment de la libération de ces jeunes détenus. D'une part, la loi introduit la possibilité de

<sup>3.</sup> En 1878, le correspondant suédois de l'Institut de France, résume cette mission, voir D'OLIVECRONA Knut, La Colonie d'Essai du Val d'Yèvre et la Théorie de l'Amendement de l'Enfant par la Terre et de la Terre par l'Enfant, Paris, Guillaumin, 1878. Des monographies sur la colonie existent, voir CHOLLET-ELLE Jacqueline, Le Val d'Yèvre. Colonie agricole pénitentiaire dans les marais de Bourges, 1847-1924, mémoire de maitrise d'histoire, dir. Michelle Perrot, université Paris 7, 1989; BORDERIEUX Serge, Une prison verte dans le marais de l'Yèvre : vie et œuvre de Charles Lucas, Bourges, Cercle généalogique du Haut-Berry, 1988. Pour un aperçu plus récent, voir la notice consacrée à la colonie de Charles Lucas par Jacques Bourquin sur le portail en ligne « Enfants en Justice, XIX°-XXI° siècles » (ministère de la Justice).

4. ADC. 1Y/156. 1852.



Fig. 2. Colons au travail.

placer des enfants en dehors des établissements pénitentiaires avant la fin de leur enfermement. D'autre part, le concept légal du patronage permet une surveillance continue des jeunes libérés à leur sortie, ce qui permet de suivre leur trajectoire pendant au moins trois ans après leur libération ou jusqu'à leur majorité.

La colonie de Charles Lucas incarne cette nouvelle orientation. L'architecture de la colonie matérialise une réflexion sur le devenir des jeunes détenus. Le site de Val d'Yèvre concrétise l'application de la loi de 1850 qui encadre le transfert des jeunes détenus dans les colonies pénitentiaires<sup>5</sup>. Comme le souligne avec insistance le ministère de l'Intérieur, l'architecte Hippolyte Roger conçoit « un ensemble pittoresque qui écarte l'impression trop sévère de la prison<sup>6</sup> », en respectant « les conditions économiques et pratiques de la vie rurale<sup>7</sup> ». Peut-on croire à de telles louanges ? Que révèle l'architecture de l'espace clôturé, ainsi que les pierres qui constituent les murs d'enfermement ? L'architecture de la colonie, dont les bâtiments sont toujours existants et aux mains de propriétaires privés, n'a pas été créée par hasard<sup>8</sup>. Comme nous le rappelle la correspondance entre les dirigeants de l'institution et les représentants de l'État, les décisions architecturales, allant de l'emplacement global de la colonie jusqu'à la construction des dortoirs, deviennent des mécanismes correctionnels à part entière.

<sup>5.</sup> Pour la relation entre les colonies agricoles et la loi de 1850, voir PRADE Catherine, « Les colonies pénitentiaires au XIX<sup>c</sup> siècle : de la genèse au déclin », in Sophie CHASSAT, Luc FORLIVESI et Georges-François POTTIERS (dir.), Éduquer et Punir. La Colonie agricole et pénitentiaire de Mettray (1839-1937), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 27-37.

6. LUCAS Charles, op. cit.

<sup>7</sup> Ibid

<sup>8.</sup> La ville de Saint-Germain-du-Puy propose un parcours jalonné de tables de lecture sur l'histoire de la colonie. En 2013, une conférence aux Archives départementales du Cher, intitulée « La colonie agricole pénitentiaire du Val d'Yèvre, une expérience oubliée? » est revenue sur l'histoire de l'établissement.

En pleine nature, l'espace que crée l'architecte Roger au Val d'Yèvre se dit orienté vers le futur des enfants, employés dans l'agriculture. Si la correction n'est donc pas censée se définir par des hauts murs et des espaces clos, elle se manifeste à travers l'emploi agricole des détenus, notamment au défrichement des marais. Suivant la conviction dans le bénéfice disciplinaire d'une interaction entre terre et enfant, Charles Lucas, inspecteur général des prisons, achète une partie des marais en 18449. Des travaux s'en suivent, menant à la formation de la culture, des habitations, des canaux, des chemins et des ponts. Le 2 août 1847, six ans après l'achat du marais de la compagnie générale de dessèchement<sup>10</sup>, les vingt premiers colons arrivent à la colonie qui devait bientôt détenir jusqu'à cinq cents enfants<sup>11</sup>.

Le plan général de la colonie démontre sa localisation isolée. La colonie est éloignée des villes. Bourges, la ville la plus proche, se trouve à sept kilomètres<sup>12</sup>. Cet emplacement résulte d'un choix actif. Une note descriptive de la colonie décrit ses environs : « La vaste superficie qu'occupent les terres de la colonie [...] n'est soumise à aucune servitude de passage ce qui présente une condition d'isolement bien favorable à la discipline d'une colonie pénitentiaire<sup>13</sup>. » La direction choisit donc ce lieu afin d'y renforcer la discipline. Ce choix reflète aussi une attitude qui considère l'espace urbain comme l'origine d'un comportement délinquant. Comme le rappelle une instruction ministérielle de 1861, la loi de 1850 prescrit d'éloigner des enfants « autant que possible des villes et des agglomérations ouvrières où les occasions de récidive sont plus fréquentes<sup>14</sup> ». En éloignant les détenus, le lieu est censé offrir une fonction disciplinaire ainsi qu'un rôle préventif pour le temps qui suit leur libération.

Située dans un val, la colonie est entourée d'un côté des terres arables pour la culture des céréales et des vignes, de l'autre d'un chemin de fer et de grandes routes qui rendent possible le transport des produits de récolte, du personnel et des enfants<sup>15</sup>. Dans les écrits de la direction, la nature continue à apparaître comme rassurante, offrant un cadre qui valorise les alentours de la colonie. Des mots, tels que « salubre », « limpide », ou « féconde<sup>16</sup> », sont des promesses exprimées par le fondateur. Par de telles indications, il tente de souligner l'efficacité de son institution : en même temps que le défrichement des terres transforme « des plantes marécageuses en fécondes cultures<sup>17</sup> », il dit l'enfant délinquant se rétablir en travaillant la nature.

<sup>9.</sup> Charles Lucas est une figure centrale dans les débats pénitentiaires du XIX<sup>c</sup> siècle, voir LEBLANC Nicolas, *Les regards croisés de Louis-Mathurin Moreau-Christophe et Charles-Jean-Marie Lucas sur la réforme pénitentiaire française au XIX<sup>ème</sup> siècle, thèse de droit, dir. Didier Veillon, Laurence Leturmy, université de Poitiers, 2020.* 

<sup>10.</sup> ADC, 1Y/156, 1841 et 1860.

<sup>11.</sup> ADC, 1Y/163, 1860. Le rapport du directeur liste des effectifs annuels croissants : en 1852, la population moyenne comprend 194 détenus, nombre qui augmente à 317 en 1854. Quatre ans plus tard, la population moyenne comprend 432, après avoir atteint le maximum de 500 individus pour la première fois en 1853.

<sup>12.</sup> ADC, 1Y/156, 1860.

<sup>13.</sup> Ibid., 1865.

<sup>14.</sup> Ibid., 1861.

<sup>15.</sup> *Ibid.*, 1860. Un rapport du directeur se réjouit de l'indépendance financière et de la productivité augmentée par le système de communication qui traverse les terres de la colonie.

<sup>16.</sup> *Ibid.*, 1862. Une note descriptive de l'immeuble et du terrain esquisse une image pittoresque : « L'ensemble de la colonie présente un site agréable par la variété de ses cultures, de ses plantations et la fécondité de sa végétation, et fort salubre par la limpidité de ses eaux, les sous-sols sablonneux d'où elles sortent et la rapidité des pentes qui facilitent partout les écoulements par un air habituellement vif [...] ». 17. *Ibid.*, 1860.

En insistant sur sa situation, la colonie du Val d'Yèvre veut se distinguer d'autres institutions correctionnelles. Ainsi, Charles Lucas réclame « la condition purement et exclusivement agricole qui caractérise la colonie du Val d'Yèvre [...] où tous les colons sont cultivateurs, jardiniers et travaillent au dehors, à l'air libre ». Ce protagoniste situe le mode de vie agricole comme base de comparaison : si une grande partie des enfants sont employés aux travaux d'atelier à Mettray, c'est la quasi-totalité à Marseille, dit-il. Selon Charles Lucas, l'instruction dans les ateliers apparaît comme étant la règle au pénitencier de la ville de Bordeaux et au parc clos de Rouen. Dans les écrits du fondateur, l'emplacement agit comme un trait distinctif qui met en relief la colonie du Val d'Yèvre au sein du paysage correctionnel.

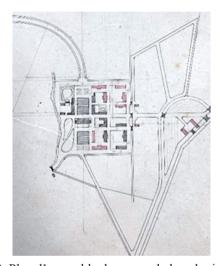


Fig. 3. Plan d'ensemble du noyau de la colonie.

Au-delà des champs, l'organisation de la colonie elle-même met en exergue une réflexion concernant l'organisation spatiale du lieu. La localisation de chaque bâtiment est censée remplir un rôle correctionnel. Subséquemment, Charles Lucas dit que « la colonie ayant été fondée sur un sol nu, a pu être conçue et exécutée de manière à éviter toute confusion entre [les bâtiments], sans nuire aux facilités désirables de leurs relations<sup>19</sup> ». Six groupes de bâtiments, allant des cabinets du personnel aux dortoirs des détenus à l'école et aux vacheries, sont agencés autour d'un noyau central contenant le siège de l'établissement (fig. 3). Selon le fondateur, ce plan centralisé « facilite singulièrement l'ordre et la discipline<sup>20</sup>. » La distinction architecturale des services individuels est censée créer une surveillance plus efficace. Les jeunes colons se feront remarqués aussitôt qu'ils s'écartent d'un bâtiment auquel ils sont attachés. La division rend l'infracteur identifiable et permet donc, selon Charles Lucas, « le

principe de la surveillance de l'enfant par l'enfant<sup>21</sup> ». Encore une fois, on peut constater l'intention d'intégrer l'organisation spatiale comme dispositif de contrôle. La conception du logement des contremaitres signifie aussi une incorporation des éléments architecturaux en tant que mode disciplinaire (fig. 4). Sous l'ordre du directeur, des gardiens et des chefs sont respectivement en charge de la discipline et de l'instruction professionnelle, tandis que les contremaitres sont responsables de la surveillance<sup>22</sup>. Si des institutions religieuses, comme à Marseille ou à Rouen, reposent sur la figure de l'abbé au sein d'une congrégation, les contremaitres du Val d'Yèvre influencent les détenus en tant que père de famille, explique une note de l'administration pénitentiaire en 1862<sup>23</sup>.



Fig. 4. Logement des contremaitres.

La vocation paternaliste de la colonie s'exprime à travers son architecture. Le plan de la colonie contient des maisons individuelles pour les contremaitres et leurs familles. Pourvue d'un petit jardin, chaque maison offre un endroit au contremaitre pour « prendre le repas avec sa femme et ses enfants<sup>24</sup> ». À travers cet emplacement, la colonie veut le rappeler à ses propres sentiments paternels qu'il doit ensuite transmettre aux jeunes colons. La visibilité de sa famille à l'intérieur de la colonie est, en parallèle, censée agir comme un exemple à suivre. La direction installe un mécanisme similaire à travers l'habitation du directeur. Au moment de la fondation de la colonie, la maison habitée par Charles Lucas, et plus tard par son fils, se situe au nord du noyau central,

<sup>21.</sup> LUCAS Charles, op. cit.

<sup>22.</sup> ADC, 1Y/156, 1862. En 1870, l'institution compte vingt et un contremaitres.

<sup>23.</sup> Ibid, 1862.

<sup>24.</sup> Ibid., 1862.

offrant un jardin qui sert à l'apprentissage des colons<sup>25</sup>. L'incorporation des logements des contremaitres et des directeurs au sein du plan centralisé exerce une fonction. La visibilité de leurs logements, leurs clôtures ouvertes et leurs jardins accessibles agissent comme mode correctionnel : ces éléments de l'architecture servent à inculquer aux jeunes détenus les valeurs petites-bourgeoises du bon père de famille.

Beaucoup de place est dédiée aux tâches agricoles dans la colonie. Les plans architecturaux et la correspondance entre directeur et fonctionnaires reflètent l'importance qu'ils attribuent à la formation agricole. La transformation des jeunes colons prend place à travers l'emploi successif de l'individu dans une multiplicité d'activités. Les sections du plan contiennent une diversité d'espaces : une pépinière, un jardin potager, des sections liées à l'horticulture, les étables, comme la vacherie, ainsi que les camps de la grande culture. L'espace concret de la colonie est conçu afin de fournir une formation complète aux différentes tâches agricoles. Comme le résume une lettre de 1870, « le détenu qui est resté un certain temps au Val d'Yèvre qui y a grandi et s'y est fortifié, peut passer successivement [une formation]<sup>26</sup> », allant des travaux de sarclage et de terrassement, au labour et aux travaux de jardinage, jusqu'au travail de la vigne. La conception de l'espace reflète l'orientation de la correction.

Une vue du noyau central fait ressortir deux autres aspects considérés comme clés dans la correction des jeunes détenus : l'école et la chapelle. La conception de l'espace matériel démontre l'importance que constitue l'enseignement moral et religieux aux yeux de l'institution. Lors de la fondation, « le programme de la colonie d'essai devait s'interdire toute construction de chapelle<sup>27</sup> », écrit Charles Lucas, afin de rapprocher l'organisation de la colonie à celle d'une ferme dans une forme simplifiée. Un objet contourne cette absence : le 16 décembre 1848, l'archevêque bénit un autel mobile qui entre dans la salle communale sur un chemin de fer lors de la célébration des messes et se range dans une cellule<sup>28</sup>.

Une construction élevée neuf ans plus tard reflète encore le rôle important que la direction attribue à l'instruction religieuse et professionnelle. Charles Lucas ordonne la construction d'un bâtiment centralisé qui comprend à la fois la chapelle et l'école. C'est ici que la population se retrouve pour les messes, ainsi que pour les classes élémentaires. L'instituteur de la commune se rend dans la colonie entre 5h30 et 7h du matin, c'est-à-dire avant le début du travail agricole ; les jeunes colons apprennent la lecture, l'écriture, le système métrique et l'exercice du corps<sup>29</sup>. L'instruction primaire représente une petite partie de leur routine. Comme le résume Charles Lucas en 1864, l'essentiel de la journée est consacré au travail agricole, le reste étant réparti « entre le sommeil, les repas, les récréations, l'éducation religieuse, l'éducation morale, l'instruction scolaire, la gymnastique élémentaire, l'école de chant et la justice disciplinaire<sup>30</sup> ». L'agriculture agit bien comme le facteur structurant de la colonie.

<sup>25.</sup> Ibid.

<sup>26.</sup> Ibid., 1870.

<sup>27.</sup> *Ibid.*, 1848.

<sup>28.</sup> Ibid.

<sup>29.</sup> *Ibid*.

<sup>30.</sup> Ibid., 1864.

Ainsi, trois forces, auxquelles la direction attribue un rôle central – soit l'instruction agricole, primaire et religieuse – marquent l'apparence physique de la colonie. Lors d'une réception à la chapelle de la colonie, Charles Lucas insiste sur cette coexistence en expliquant que la discipline de la colonie se crée par la religion et le travail : « L'influence de la religion qui inspire toutes les vertus, et celle du travail qui préserve de tous les vices de l'oisiveté [...] la religion qui doit préparer à ces jeunes colons, pour l'époque de leur libération, la nourriture de l'âme ; le travail qui peut seul leur procurer celle du corps, puisqu'ils n'ont d'autres ressources que l'emploi de leurs bras<sup>31</sup>. » L'espace construit reflète cette interconnexion entre travail et religion, censés assurer la réintégration des jeunes libérés, qui s'approprient leur environnement en organisant leur propre évasion.

### Prendre la clé des champs

Dès la fondation de la colonie, Charles Lucas s'inquiète d'« une contagion d'évasion<sup>32</sup> », « la discipline [étant] toujours ébranlée par sa base<sup>33</sup> ». Si, selon le fondateur du Val d'Yèvre, le premier évadé G. retourne peu après « implorer son pardon », des moments d'évasions se reproduisent. En 1856, le directeur de la colonie informe le préfet du Cher d'un grand nombre d'évasions : la maturité des fruits, la hauteur des céréales, le travail du fanage qui dispersent les jeunes détenus, les aident à s'évader<sup>35</sup>.



Fig. 5. Chemin menant à la colonie.

Une évasion éprouve non seulement la capacité des détenus à s'approprier leur environnement proche, mais aussi à s'orienter dans un territoire plus vaste. En

<sup>31.</sup> *Ibid.*, « Réception à la Chapelle de la Colonie du Val d'Yèvre par M. l'Archevêque de Bourges d'une relique de Saint Charles apportée de Rome par la Supérieure Générale des Sœurs de Marie Joseph », extrait du *Journal du Cher*, Bourges, 1861.

32. ADC, 1Y/156, 1870.

<sup>33.</sup> *Ibid*.

<sup>34.</sup> Ibid., 1848.

<sup>35.</sup> Ibid., 1856.

comparant le Val d'Yèvre aux autres institutions correctionnelles, qui sont entourées de murs et d'un plus grand nombre de surveillants, le fondateur argumente que si les évadés quittent les environs de la colonie, l'administration pénitentiaire a peu de chance de le rattraper<sup>36</sup>. En effet, l'hostilité de la population rurale face aux colonies des enfants représente un obstacle majeur au repérage des évadés : selon la direction, « tout porte le paysan à favoriser plutôt qu'à empêcher les évasions<sup>37</sup>», car il pense que la colonie lui soustrait de la main d'œuvre. Par l'emplacement « en pleine et rase campagne<sup>38</sup>», la direction éprouve d'autres difficultés à retrouver les détenus (fig. 5). Les rapports d'évasions, comme celui établi au sujet de Victor R. en 1856, renseignent sur la façon dont les jeunes détenus manipulent les structures correctionnelles. Victor s'évade pendant la nuit, lorsqu'il ouvre « une croisée cadenassée, en dévissant les pétons qui retenaient le cadenas et se précipite par la fenêtre, clivée<sup>39</sup> ». De tels cas d'évasion reflètent une connaissance de l'espace. L'instrumentalisation des objets, comme des pièces d'une fenêtre, laisse entrevoir que la sphère architecturale n'est point immuable. Construit afin d'aider le contrôle des jeunes colons, l'espace ne fonctionne pas d'une manière unidirectionnelle. Les individus s'intègrent, s'approprient et se révoltent face aux structures architecturales qui les entourent.

Une résistance collective, qui se forme dans la colonie en 1862, démontre comment les stratégies spatiales et les objets marquent les actions des enfants. La correspondance entre le directeur, le préfet du Cher et le ministère de l'Intérieur nous informe que les détenus résistent à tout ordre, se rassemblent pour réclamer du pain, puis s'évadent. Peu après, les vingt-deux évadés sont arrêtés et expulsés de la colonie<sup>40</sup>. La colonie partage un rapport sur ce qu'elle identifie comme étant « une sorte de mutinerie ou complot formé<sup>41</sup> ». La question du pain y est centrale. Le gardien chef signale que dans le réfectoire se trouve du pain émietté à dessein. Un contremaitre trouve deux morceaux de pain dans la vacherie. Un autre se rappelle que plusieurs détenus emportent du pain du réfectoire, où ils en réclament plus. Après la révolte, Dominique B. et Jean-Baptiste D., identifiés par le rapport comme étant « les chefs de la rébellion<sup>42</sup> », ordonnent à leurs codétenus de raconter la même histoire : « Faudra tous dire la même chose pour le pain<sup>43</sup> ». Le pain apparait comme l'objet central dans ce moment de résistance collective. Dominique B. emporte du pain du réfectoire au dortoir, le mangeant en route. Jean-Baptiste D. émiette et mâche du pain au réfectoire, le met

<sup>36.</sup> Pour une analyse globale des colonies agricoles, voir JABLONKA Ivan, « Un discours philanthropique dans la France du XIX<sup>c</sup> siècle : la rééducation des jeunes délinquants dans les colonies agricoles pénitentiaires », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°47, 2000/1, p. 131-147.

<sup>37.</sup> ADC, 1Y/156, 1848.

<sup>38.</sup> *Ibid*. La direction compare la colonie à d'autres institutions correctionnelles dont l'architecture permet d'éviter des évasions. Tandis que la colonie du Val d'Yèvre se trouve isolée de l'assistance des agents de la force publique, dans la cité phocéenne l'établissement est situé « dans un faubourg sous l'œil de la police de Marseille : il en est à peu près ainsi à Bordeaux et à Rouen dont la colonie du reste est entourée d'un mur. » 39. ADC, 1Y/231, 1856.

<sup>40.</sup> ADC, 1Y/156, 1862.

<sup>41.</sup> *Ibid*.

<sup>42.</sup> Ibid.

<sup>43.</sup> *Ibid*.

dans son bourgeron et le jette par terre. Deux autres détenus, Louis C. et Eugène C., cachent leur pain et le jettent. Les avis concordent : la demande de pain agit comme prétexte afin de mener à la rébellion. Le préfet localise l'origine de cette révolte chez Dominique B. et Jean Baptiste D., qu'il dit infectés « des doctrines socialistes et subversives » lors de leur passage à Paris où ils ont été condamnés, avant de communiquer leurs idées à leurs camarades détenus<sup>44</sup>. Ainsi suit-il l'opinion de Charles Lucas qui identifiait « les idées journalistes et anarchiques importées l'an dernier par les délinquants parisiens<sup>45</sup> » comme source du mal. Ces détenus articulent un prétexte à travers l'objet du pain afin de forcer un transfert vers des maisons centrales où, selon leur argumentation, ils « seraient infiniment mieux et auraient accès à une rémunération sur leur travail, à un petit pécule [...] au lieu de se laisser exploiter au Val d'Yèvre par un propriétaire spéculateur<sup>46</sup>». Si les archives ne nous donnent pas accès aux récits de Dominique ou Jean-Baptiste, ce moment est révélateur. Il démontre la capacité des individus à s'approprier un objet et de lui donner un nouveau sens. Comme le montre la correspondance des fonctionnaires, le pain agit comme un lien de communication entre les détenus ; l'objet devient un instrument afin de se libérer de la structure spatiale et de ses règles.

Une lecture d'une résistance individuelle, qui se déroule à la colonie onze ans plus tard, démontre un moment similaire de l'instrumentalisation. Le cas de Jean-Léon C. laisse entrevoir l'interaction entre individu et objet. Ce colon arrive à Val d'Yèvre en 1873 pour vol et tentatives d'escroquerie. Cinq ans plus tard, la cour d'assises du département du Cher condamne Jean-Léon pour tentative d'assassinat. Le jury est convaincu que Jean-Léon a tenté volontairement et avec préméditation de porter des coups et de blesser son surveillant<sup>47</sup>. Les documents sur l'affaire C. révèlent la dimension spatiale de la colonie. Le 15 février 1878, Jean Léon et d'autres colons sont employés à biner une vigne. Sous la surveillance du contremaitre S., qui se trouve en face, ils sont placés en ligne, à un mètre les uns des autres. Le surveillant leur ordonne de l'appeler lorsqu'ils trouvent un pied de vigne à tailler. Jean-Léon s'approprie cette situation afin de résister à l'ordre. Il utilise l'outil agricole que la direction lui fournit dans le cadre de sa correction et détourne son sens afin de se venger du surveillant (fig. 6). L'interrogatoire qui cherche à savoir si l'action est préméditée atteste la relation entre le détenu et le surveillant. Avant la tentative d'assassinat, Jean-Léon est occupé à tailler les branches d'osier. Lorsqu'un brin d'osier frappe le contremaitre S. à la joue, celui-ci s'exclame : « Fais donc attention à ce que tu fais. Je pourrais bien aussi prendre un brin d'osier et te corriger avec<sup>48</sup>. » Jean-Léon

<sup>44.</sup> Ibid.

<sup>45.</sup> Ibid.

<sup>46.</sup> Ibid.

<sup>47.</sup> ADC, 2U/1274, Dossier Jean-Léon C., 1878.

<sup>48.</sup> Ibid.



Fig. 6. Colons au travail.

répond : « Si vous me touchez, on sera deux. Si vous me manquez, je ne vous manquerai pas, n'importe quel outil j'aurai dans la main [sic], vous l'aurez sur la figure<sup>49</sup>. » Lorsque S. arrive et se penche vers le plant de vigne, Jean-Léon saisit le moment : il lève l'outil et frappe la tête du surveillant.

Tout comme les détenus utilisent l'espace et les objets de leur détention afin d'exprimer leur résistance, la direction se l'approprie comme moyen de contrôler et de corriger. Afin de résoudre l'obstacle de ce qu'elle appelle « la récidive d'évasion<sup>50</sup>», la direction réagit par une action spatiale. À partir de sa première année d'existence, elle signale les colons par une plaque en fer blanc sur leurs bras afin de les distinguer du reste de la société. Une prime de trente francs est promise à toute personne qui arrête un évadé. De plus, la colonie demande auprès du ministère de l'Intérieur que soit installé à proximité un poste de gendarmerie<sup>51</sup>.

Une procédure spatiale affecte aussi le régime disciplinaire à l'intérieur de l'institution. Le système disciplinaire repose sur « la comptabilité morale des bons points<sup>52</sup>» : prévue par un arrêté réglementaire, elle définit que chaque enfant a droit aux récompenses individuelles, ainsi qu'en tant que membre d'une compagnie aux récompenses collectives. La récompense s'exprime visiblement : la table d'honneur affiche le nom de la compagnie avec le plus grand nombre de bons points. À la fin de chaque année, le drapeau indique les compagnies gagnantes. De plus, des prix pécuniaires récompensent un bon comportement. Des gratifications en nature sont attribuées aux rôles spécifiques. Un colon-surveillant, que la portée des galons signale, ou un colon chef d'atelier peuvent recevoir une ration de vin ou des vêtements supplémentaires<sup>53</sup>.

<sup>49.</sup> *Ibid*.

<sup>50.</sup> ADC, 1Y/156, 1848.

<sup>51.</sup> *Ibid*.

<sup>52.</sup> Ibid., 1853.

<sup>53.</sup> *Ibid.*, 1862.

La direction conçoit les punitions en les situant dans l'espace et à travers des objets significatifs<sup>54</sup>. La punition du piquet représente à cet égard un cas révélateur. Le surveillant attache les mains de l'enfant derrière son dos, ainsi forcé de se tenir debout devant un mur. Selon la direction, cette punition s'avère comme « une salutaire intimidation<sup>55</sup> », parce que réprimer la liberté de ses mouvements impacte fortement l'enfant. Les punitions à travers l'espace se déroulent dans des locaux spéciaux, tels que la salle de discipline ou les cellules de punition (fig. 7). Toutes les semaines, le directeur « dirige la justice disciplinaire<sup>56</sup> », en jugeant les enfants à la salle du prétoire disciplinaire. Il y lit le comportement moral des enfants, punit et récompense. L'arrêté réglementaire de la colonie explique cette manière de discipliner en présence de toute la population réunie : les réprimandés sont censés servir d'exemple, afin de décourager leurs codétenus de rompre avec l'ordre intérieur. Une punition peut ainsi s'ancrer à travers des marqueurs visibles, comme la radiation du tableau d'honneur, et à travers des actions qui se situent dans l'espace, comme le piquet ou la mise en cellule.

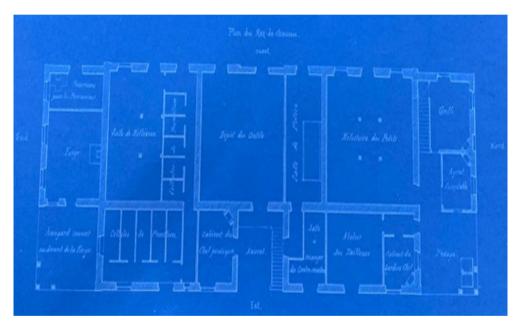


Fig. 7. Plan du rez-de-chaussée.

Les archives de la colonie nous font rencontrer des individus qui sont conscients de leur environnement et de ses caractéristiques. L'espace matériel de la colonie qui n'est point immuable marque les expériences des jeunes détenus. Si la direction s'approprie l'espace afin de créer un système disciplinaire (fig. 8), les détenus manipulent ce même environnement qui conditionne leur future libération.

<sup>54.</sup> *Ibid.*, 1853.

<sup>55.</sup> Ibid., 1864.

<sup>56.</sup> *Ibid.*, 1870.



Fig. 8. Plan de la Vallée d'Yèvres et des marais.

### Quitter la colonie, le début de la fin

La libération des détenus commence dès leur arrivée dans la colonie car l'administration pénitentiaire prépare le retour des enfants dans la société afin de mieux les contrôler (fig. 9). La loi de 1850 rend en effet possible une surveillance continue au-delà de la sortie de l'établissement. C'est pourquoi le dispositif correctionnel se prolonge en dehors de l'enfermement. Les informations sur le temps passé à l'intérieur de la colonie deviennent un facteur décisif dans la réintégration des jeunes libérés. Comme une instruction ministérielle le prescrit en 1853, même avant l'entrée dans l'institution, la notice du détenu doit tout contenir sur le passé de l'enfant. Ce sont ces « indications désirables<sup>57</sup> », selon le ministère de l'Intérieur, qui influencent son avenir pendant la correction et au-delà.

Cette surveillance continue s'esquisse à travers la trajectoire du jeune Guillaume L.<sup>58</sup> La recherche des informations ne prend pas fin à la sortie de ce jeune colon. Comme le montre son dossier, la direction retrace toutes les étapes de sa trajectoire après sa libération. Après son placement chez un fermier, Guillaume est réintégré dans la colonie avant de retourner chez sa famille où il contracte un engagement dans l'armée. Cette trajectoire est représentative d'un dispositif spatial qui marque la réintégration des jeunes colons du Val d'Yèvre que leur placement soit de type agricole, familial ou militaire. Le début de cet article a cité la vision du ministère de l'Intérieur qui

considère la loi de 1850 comme « un nouvel ordre d'idées<sup>59</sup> ». Un regard sur les manifestations concrètes que prend cette activité de placer à la colonie du Val d'Yèvre illustre la complexité de ce nouveau dispositif. La frontière poreuse entre la correction et la libération, le « pendant » et « l'après » de l'enfermement apparaît à travers la nature spatiale des placements.



Fig. 9. Maison d'entrée.

Le placement chez des particuliers, notamment des fermiers ou des agriculteurs, est un aspect clé pour cette colonie qui se veut exclusivement agricole<sup>60</sup>. Comme nous l'avons vu, l'organisation architecturale exprime l'importance de l'instruction agricole dans le projet pénitentiaire. La direction argumente que, loin des villes, employés aux taches fermières, les jeunes détenus, ces futurs pères de famille, ne récidiveraient pas. La colonie, qui concrétise la loi de 1850, a donc pour objet principal « de former des ouvriers agricoles<sup>61</sup> ». La correspondance entre les représentants politiques et la direction de l'institution reflète une réflexion qui priorise une orientation vers le retour des individus dans la société. Dans le but de renforcer les placements agricoles, le ministère ordonne en 1865 aux préfets d'établir des rapports entre les colonies et les populations rurales<sup>62</sup>. Les sociétés d'agriculture et les comices agricoles doivent agir comme intermédiaires dans ce projet.

<sup>59.</sup> ADC, 1Y/156, 1852. 60. *Ibid.*, 1861.

<sup>61.</sup> Ibid., 1853.

<sup>(2</sup> II: 1 10/6

<sup>62.</sup> Ibid., 1865.

Dans le département du Cher, le préfet s'assure que cette demande d'une collaboration entre l'institution et les comices agricoles locaux soit « fort bien » accueillie<sup>63</sup>. La collaboration entre ferme et colonie persiste : toujours en 1880, le ministère de l'Intérieur promeut le placement agricole des enfants qui s'effectue avant même leur libération. Les propriétaires font des demandes auprès de la colonie qui place « les meilleurs sujets à l'époque où les travaux de l'agriculture remportent le plus de main d'œuvre<sup>64</sup>». Le ministère voit un double avantage dans cette collaboration. Tandis que la mesure apporte un bénéfice économique aux agriculteurs, elle prépare les jeunes détenus graduellement à l'exercice de la liberté.

Néanmoins, le projet agricole de la colonie pénitentiaire n'est pas exempt de critique. En 1855, le directeur se plaint que la colonie recoit des demandes des familles qui, par « l'antipathie du travail agricole », veulent plutôt diriger leurs enfants sur des établissements industriels<sup>65</sup>. Dix ans plus tard, l'institution évoque une relation qui se détériore avec les fermiers en se référant à ses victoires dans les concours régionaux : si la colonie pouvait se réjouir de remise « de nombreuses médailles [...] pour ses produits des quatre races », à partir de 1865 elle s'y abstient « afin de ne pas disputer aux cultivateurs du pays les prix de ces comices<sup>66</sup>». Les ressentis négatifs de la population rurale s'intensifient. En 1868, une pétition fait remonter des plaintes auprès du Sénat «d'un encombrement de la production horticole de la colonie sur le marché de Bourges<sup>67</sup> ». La réponse de Charles Lucas, qui finit par obtenir gain de cause, est la suivante : « Les pétitionnaires se plaignent que la prospérité agricole de la Colonie occasionne une concurrence préjudiciable à leurs intérêts<sup>68</sup>». Cette opposition met en évidence la méfiance de la population locale envers le travail des colons. À la lecture de ces avis négatifs, il n'est guère surprenant que le ministère de l'Intérieur se soit adressé au préfet en 1873 pour critiquer l'insuffisance des placements agricoles auprès des particuliers<sup>69</sup>.

Les échanges qui se forment autour du placement agricole rappellent que la libération n'est pas une expérience uniforme. Les trajectoires peuvent ressembler à celle de Guillaume qui a ouvert nos réflexions sur l'encadrement de la libération<sup>70</sup>. Elles peuvent également en différer. En effet, le départ de la colonie peut conduire les jeunes libérés dans l'armée, ce que le ministère considère comme « un témoignage d'estime et de confiance et la plus haute récompense de la conduite et du travail<sup>71</sup>». À partir de 1853, le placement militaire est encore facilité, lorsque le ministère autorise la colonie

```
63. Ibid., 1865.
```

<sup>64.</sup> Ibid., 1880.

<sup>65.</sup> *Ibid.*, 1855.

<sup>66.</sup> Ibid., 1865.

<sup>67.</sup> LUCAS Charles, La Colonie du Val d'Yèvre et la pétition au Sénat contre sa production horticole, réponse de M. Ch. Lucas, Bourges, Jollet, 1868

<sup>68.</sup> ADC, 1Y/156, 1868.

<sup>69.</sup> Ibid., 1873.

<sup>70.</sup> ADC, 1Y/213, Dossier individuel, Guillaume L., 1854.

<sup>71.</sup> ADC, 1Y/156, 1881.



Fig. 10. Trois colons.

à engager des enfants avant leur libération définitive (fig. 10). Cette autorisation est prise, comme l'explique le ministère de l'Intérieur au préfet du Cher, afin d'éviter « les obstacles qui pourraient surgir de la mobilité d'esprit de ces enfants joints à l'attrait de la liberté<sup>72</sup> ». Si le placement n'a pas lieu à l'échelle militaire, les jeunes libérés quittent la colonie afin de rentrer dans leur pays natal au sein de leurs familles. L'autre possibilité est qu'ils partent travailler auprès d'un fermier local. Pour les autres cas, leurs traces se perdent dans la nature.

L'administration dirige cette réintégration, peu importe si celle-ci se déroule auprès des fermiers, dans la famille ou dans l'armée. Le moment de libération devient un prisme à travers lequel le détenu est de nouveau analysé. La rétribution financière des jeunes libérés fait entrevoir ce cadre évaluateur qui prolonge les murs institutionnels. C'est un aspect clé pour les débats qui entourent leur libération. En 1863, une circulaire ministérielle prescrit la remise des gratifications pécuniaires aux jeunes libérés sur leur travail<sup>73</sup>. La colonie du Val d'Yèvre conteste cette formation d'une masse de réserve<sup>74</sup>. La direction argumente que par son caractère agricole, par le travail saisonnier, et par le bas âge des enfants, elle n'a pas recours à des revenus stables. Une remise qui se calcule à partir de leur travail entrave le but d'une correction morale, d'après l'administration de la colonie : seules les récompenses mensuelles et annuelles qui encadrent son système d'une comptabilité morale assure une vraie préparation pour

<sup>72.</sup> Ibid., 1864.

<sup>73.</sup> Ibid., 1863.

<sup>74.</sup> Cette interdiction du principe d'un pécule apparaît dans un aperçu des colonies agricoles établies en France et en Algérie, voir DE LAMARQUE Jules et DUGAT Gustave, Des colonies agricoles établies en France et en Algérie des jeunes détenus, enfants trouvés, pauvres, orphelins et abandonnés, précis historique et statistique, Paris, Rignoux, 1850.



Fig. 11. Vue sur la colonie.

la libération des enfants. Au Val d'Yèvre, un processus d'observation continue donc à cibler le jeune libéré dont le comportement avant et pendant la correction, la situation familiale ainsi que le comportement déterminent le retour dans la société (fig. 11). Comme le rappelle une instruction ministérielle, la notice établie pour chaque jeune détenu « doit contenir sur le passé du jeune délinquant, toutes les indications désirables, afin que l'administration puisse s'occuper avec fruit de son avenir, dans l'intérêt de la société<sup>75</sup>». Dans les marais du Val d'Yèvre une telle ambition s'esquisse à travers l'importance que la direction et l'administration attachent aux informations sur le détenu. Ce goût du renseignement persiste au-delà de la sortie. Le travail de classification se poursuit à travers les étapes de l'avant, du pendant et de l'après correction. La constitution de cette paperasse faite de notes et de bulletins devient une deuxième manière de confiner les enfants à leur identité d'éternel détenu et laisse ainsi entrevoir la poreuse séparation qui existe entre enfermement et libération.

À travers la colonie agricole pénitentiaire du Val d'Yèvre s'esquisse la marque complexe de l'enfermement qui répond aux besoins de réformer une jeunesse jugée délinquante, selon des formes nouvelles. La fonction expérimentale de la colonie de Charles Lucas est emblématique des espaces correctionnels, appropriés par leurs principaux protagonistes qui refaçonnent les frontières de l'enfermement au XIX<sup>e</sup> siècle. Les jeunes détenus ne suivent pas passivement leur chemin jusqu'à leur libération. Ils s'évadent. Ils se révoltent contre les structures construites aux frontières toujours renouvelées. Ils s'approprient les objets, l'espace et les murs qui malgré leur apparence statique, bougent, s'ouvrent, se resserrent et continuent de parler grâce aux Archives départementales du Cher.

BORDERIEUX Serge, *Une prison verte dans le marais de l'Yèvre : vie et œuvre de Charles Lucas*, Bourges, Cercle généalogique du Haut-Berry, 1988.

CHOLLET-ELLE Jacqueline, Le Val d'Yèvre. Colonie agricole pénitentiaire dans les marais de Bourges, 1847-1924, mémoire de maitrise d'histoire, dir. Michelle Perrot, université Paris 7, 1989.

D'OLIVECRONA Knut, La Colonie d'Essai du Val d'Yèvre et la Théorie de l'Amendement de l'Enfant par la Terre et de la Terre par l'Enfant, Paris, Guillaumin, 1878.

DE LAMARQUE Jules et DUGAT Gustave, Des colonies agricoles établies en France et en Algérie des jeunes détenus, enfants trouvés, pauvres, orphelins et abandonnés, précis historique et statistique, Paris, Rignoux, 1850.

DUPUY Raymond, *La colonie agricole pénitentiaire du Val-d'Yèvre*, mémoire École normale, Bourges, 1963.

JABLONKA Ivan, « Un discours philanthropique dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle : la rééducation des jeunes délinquants dans les colonies agricoles pénitentiaires », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 47, 2000/1, p. 131-147.

LEBLANC Nicolas, Les regards croisés de Louis-Mathurin Moreau-Christophe et Charles-Jean-Marie Lucas sur la réforme pénitentiaire française au XIXème siècle, thèse de droit, dir. Didier Veillon, Laurence Leturmy, université Poitiers, 2020.

LUCAS CHARLES, La Colonie du Val d'Yèvre et la Pétition au Sénat contre sa Production Horticole, Réponse de M. Ch. Lucas, Bourges, Jollet, 1868.

LUCAS CHARLES, Transformation de la colonie privée du Val-d'Yèvre en colonie publique et son existence comme colonie publique, Paris, Rivière, 1876.

PRADE Catherine, « Les colonies pénitentiaires au XIX<sup>e</sup> siècle : de la genèse au déclin », *in* Sophie CHASSAT, Luc FORLIVESI et Georges-François POTTIERS (dir.), *Éduquer et Punir. La Colonie agricole et pénitentiaire de Mettray (1839-1937)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 27-37.

Toutes les illustrations sont issues du fonds n° 4F/11 des Archives départementales du Cher.

# Varia

# Archives et carrières d'artistes au théâtre de la Gaîté dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle : une exploration des rapports de force entre directeurs et acteurs

James CARLIOZ

es archives de l'ancien théâtre de la Gaîté de Paris renferment un ensemble documentaire unique en son genre<sup>1</sup>. Composé de trente-deux volumes, ce fonds contient, entre autres, des livres de comptes, des correspondances, des procès-verbaux, des contrats d'engagement, des journaux d'actions, des inventaires, des chronologies des représentations ainsi que des drames manuscrits. Tous ces éléments renseignent sur l'activité du théâtre de la Gaîté et les échanges entre ses auteurs, administrateurs et acteurs. Provenant d'un leg de René-Charles Guilbert de Pixerécourt, ce fonds couvre les années 1825-1835, période de sa direction du théâtre. L'ensemble contient également plusieurs volumes relatifs à l'administration d'Alexandrine Bourguignon (1807-1825).

Les archives des théâtres en activité aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles constituent des sources fondamentales pour examiner les carrières des acteurs et actrices<sup>2</sup>. Ces manuscrits se révèlent d'autant plus précieux qu'ils concernent des sujets souvent délaissés par les études théâtrales : les scènes du boulevard et les artistes de mélodrame des années 1800-1820<sup>3</sup>. Grâce à ces archives, nous pouvons retracer les carrières d'artistes et analyser les rapports de force en vigueur dans les théâtres privés parisiens entre 1800 et 1830.

En effet, la concurrence entre les salles du boulevard s'avère particulièrement forte en cette période, du fait des décrets napoléoniens qui limitent dès 1807 le nombre de théâtres parisiens et leurs répertoires<sup>4</sup>. Ainsi, les directeurs des

<sup>1.</sup> L'ensemble de ce fonds, préservé à la Bibliothèque Stanislas de Nancy, est répertorié dans le Catalogue Collectif de France sous la côte suivante : Archives de l'ancien théâtre de la Gaîté de Paris, 1808-1836, Ms. (580), volumes 1 à 32, formats divers, ci-après référencé comme Ar. ATG, numéro du volume, «- titre du dossier- », numéro du feuillet.

<sup>2.</sup> ROCHEFORT Suzanne, *Vies théâtrales - Le métier de comédien à Paris entre Lumières et Révolution*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2024, 552 p.; FILIPPI Florence, HARVEY Sara et MARCHAND Sophie (dir.), *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017.

<sup>3.</sup> Concernant l'importance des sources de première main pour l'histoire du théâtre, voir MARTIN Roxane et NORDERA Marina (dir.), Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906), Paris, Honoré Champion, 2019, 402 p.

<sup>4.</sup> Le nombre total des théâtres parisiens est alors réduit à huit. En 1807, quatre « grands théâtres » (Théâtre-Français, théâtre de l'Impératrice, Académie impériale de musique et Opéra-Comique) et quatre « théâtres secondaires » (théâtre du Vaudeville, théâtre des Variétés, théâtre de l'Ambigu-Comique et théâtre de la Gaîté). Voir les décrets de 1807 sur les théâtres : « 25 Avril 1807 - Arrêté portant règlement[s] pour les théâtres de la capitale et des départemen[t]s en exécution du décret du 8 juin 1806 », « 29 Juillet 1807- Décret sur les théâtres » dans DUVERGER Jean-Baptiste, Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du Conseil d'État, de 1788 à 1830, vol. 16, Paris, Guoy et Scribe, 1836, p. 119-121, p. 143.

scènes secondaires doivent gérer leurs troupes selon des règlements stricts. L'examen de plusieurs lettres d'acteurs permettront d'établir les conditions de négociations en vigueur lors de l'examen des candidatures. L'étude des contrats dévoilera l'influence de l'ancienneté, de l'expérience et de la renommée sur les processus d'engagement et sur l'attribution des emplois. Enfin, l'analyse des procès-verbaux, courriers de plaintes et règlements du théâtre permettra d'aborder les moyens de réclamation à la disposition des acteurs et des administrateurs.

## Avant l'engagement : de l'importance des réseaux de confiance, du répertoire et de l'emploi

La lettre qu'Alphonsine Bourjon adresse aux directeurs de la Gaîté dévoile les processus de candidature et de négociation préalables à l'embauche<sup>5</sup>. En introduisant sa correspondance, l'actrice commence par mettre en valeur sa formation. Elle aurait notamment assisté aux leçons du comédien Fusil, un vieux comique et professeur de déclamation<sup>6</sup>. Ces arguments lui permettent de faire valoir ses liens avec d'autres artistes connus sur le boulevard.

Selon d'autres courriers d'artistes et auteurs engagés par les administrateurs de la Gaîté, les personnes référencées par les lettres de candidature s'avèrent déterminantes. L'on peut citer l'exemple de Nicolas Camaille Saint-Aubin, dramaturge et acteur. En 1802, il prend contact avec l'administration Bourguignon par l'intermédiaire de son collaborateur, l'auteur Destival de Braban. Le théâtre de la Gaîté l'engage cette même année. La lettre de recommandation de Destival de Braban se focalise sur les talents d'auteur de son collègue, qu'il considère «comme un autre [lui]-même». En plus de sa carrière de dramaturge, Camaille Saint-Aubin a joué dans une quinzaine de mélodrames de la Gaîté produits entre 1802 et 1805<sup>7</sup>.

Tout autant que l'entregent, la famille joue un rôle déterminant pour les artistes en recherche d'emploi. La danseuse Augusta Delamotte, employée par la Gaîté en 1833-1834, a obtenu son engagement grâce à l'insistance de sa mère qui gère la carrière de ses deux filles. La mère d'Augusta précise que la Gaîté a déjà engagé en 1826 Cécile Delamotte, sa fille aînée, en tant que danseuse. Cet argument témoigne d'un lien passé entre les Delamotte et l'administration de la Gaîté. À ceci s'adjoignent les promesses faites par les directeurs de considérer la candidature de la cadette, rappelées par la mère : «Je n'ai pas oublié que vous m'aviez engagée à retourner vous voir dans le mois de janvier pour vous reparler de ma fille Augusta<sup>8</sup> ».

<sup>5.</sup> La lettre de l'actrice ne comporte pas de date d'expédition. Toutefois, elle s'adresse à «Messieurs les directeurs du théâtre de la Gaîté», faisant donc référence à Guilbert de Pixerécourt, Marty et Dubois, directeurs et administrateurs sur la période 1825-1835.

<sup>6.</sup> L'auteur du Dictionnaire des comédiens français avance que Fusil aurait commencé à donner des leçons de déclamation à la fin de sa carrière, vers 1825. Cette date semble cohérente avec la période durant laquelle Bourjon propose ses services à la Gaîté. LYONNET Henry, Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier), Biographie, Bibliographie, Iconographie, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1911, vol. 2, p. 89.

<sup>7.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 «Correspondances», f. 67.

<sup>8.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 «Correspondances», f. 93.

Les arguments qui suivent l'introduction des candidats concernent les rôles et emplois. L'emploi désigne une catégorie de personnages, mais ne remplit pas qu'une fonction dramaturgique. Ses nombreuses occurrences dans les contrats d'acteurs, les recensements des almanachs et les livres de comptes, prouvent que l'emploi possède une fonction administrative<sup>9</sup>. Ces catégories constituent un repère incontournable dans la gestion des carrières d'artistes. Pour les comédiens en recherche d'un contrat, l'emploi dramatique représente un argument de force. En effet, une grande partie des missives écrites de la main des artistes consiste en l'énumération de leurs emplois de prédilection et des rôles qu'ils ont incarnés.

Pour revenir à Alphonsine Bourjon, celle-ci propose aux directeurs ses services pour occuper les emplois de «jeune première» et d'«ingénue». Elle avance qu'elle possède «la taille et le physique» pour incarner avec succès les rôles de ces catégories<sup>10</sup>. Ces emplois, réservés aux actrices, incluent des personnages d'importance variable, souvent jeunes et sollicités dans un grand nombre de pièces. Elle joint à sa présentation la liste des rôles qu'elle a appris, valorisant ainsi sa polyvalence entre les genres dramatiques et ses années d'expérience<sup>11</sup>.





**Fig. 1.** Répertoire de Jeune Première et d'Ingénue de M<sup>lle</sup> Alphonsine Bourjon, Fonds de l'Ancien Théâtre de la Gaîté, vol. 14 « Correspondances », f. 65-66.

Le volume des «Correspondances» ne contient pas d'autres lettres de candidature aussi exhaustives que celle d'Alphonsine Bourjon. Néanmoins, les documents officiels se réfèrent toujours aux emplois lorsque les artistes doivent traiter avec les directeurs.

<sup>9.</sup> Les fonctions administratives de l'emploi remontent à la fin du XVII<sup>c</sup> siècle. À ce sujet, l'on peut lire CANDIARD Céline, « Emplois comiques et répertoire moliéresque : enjeux dramaturgiques d'un principe de distribution », Agôn, n° 7, 2015, 10. Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 « Correspondances », f. 65-66.

<sup>10.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 «Correspondances», f. 65-66.

<sup>11.</sup> *Ibid*.

L'acteur Bertin, engagé en 1827 au théâtre de la Gaîté, négocie son salaire et ses emplois sur la base de ses anciens contrats<sup>12</sup>:

[À] la fermeture du Panorama, mes appointements étaient de 4200 fr., pour entrer chez vous je les réduirais à 3600 [...]. Je pourrais débuter du 18 au 20 avril sur *Le Pauvre berger*, mon second début par Vendredi de *Robinson*, mon 3<sup>e</sup> par Thomas de *La Forteresse du Danube* et Splick de *Frédéric a Spandau* (s'il est possible). Je sais tout l'ancien répertoire de votre théâtre, mais presque rien du nouveau, je serais obligé de l'apprendre à mesure<sup>13</sup>.

dans les établissements privés de la capitale. Dans une autre lettre, il insiste sur la «garde-robe assez considérable» qu'il possède et qu'il souhaite fournir au magasin de la Gaîté afin d'«éviter des dépenses supplémentaires» à l'administration¹⁴. Dans ses *Souvenirs*, l'acteur Bouffé, membre de la troupe du Panorama-Dramatique, rapporte que Bertin « était un comédien dans la force du terme », ce qui explique qu'il ait pris naturellement une des « premières places dans [la] troupe¹⁵ ». Cette renommée permet de justifier le salaire élevé qu'il demande aux directeurs pour ses débuts à la Gaîté. La mère d'Augusta Delamotte, pour sa part, suit la même procédure que Bourjon et cite quelques rôles remplis par sa fille : « [...] elle a été engagée pour le Théâtre Français à Rouen où elle tient avec avantage l'emploi des jeunes premières et des jeunes premiers rôles. Le répertoire de votre théâtre et en particulier *Le Couvent de Tonnington* et *L'Isle d'Amour* ont été pour elle l'occasion de succès très flatteurs¹6 ». Les liens de longue durée entre la famille Delamotte et les directeurs de la Gaîté ont permis à la cadette de débuter dans les emplois demandés par sa mère, comme le confirme son contrat, qui lui attribue les « jeunes premières, ingénuités, travestissements¹7 ».

Les arguments de Bertin reposent sur son expérience et son statut d'acteur bien installé

Suite à sa lettre aux administrateurs, Alphonsine Bourjon, en revanche, n'obtient pas le contrat qu'elle souhaite à la Gaîté. En effet, elle manquait sans doute d'entregent ou d'un soutien familial énergique, à l'instar des sœurs Delamotte. Bertin, quant à lui, se fait engager, mais seulement durant l'année théâtrale 1827-1828, pour un salaire annuel de 3000 francs<sup>18</sup>.

Dans les mois et semaines qui précèdent l'engagement, les négociations avec les directeurs de la Gaîté s'appuient donc largement sur les relations entre les administrateurs, les auteurs et les artistes vétérans. En justifiant d'une expérience suffisante, l'interprète peut accéder à un bon salaire dès son recrutement, à l'inverse des débutants, souvent peu rémunérés.

<sup>12.</sup> L'Indicateur général des spectacles précise que Bertin incarne, durant son engagement au Panorama-Dramatique (1822-1823), les emplois de «niais et caricatures». Indicateur général des spectacles de Paris, vol. 4, 1822, p. 224.

<sup>13.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 «Correspondances», f. 52.

<sup>14.</sup> Ibid., f. 56.

<sup>15.</sup> BOUFFE Hugues-Marie-Désiré, Mes souvenirs, 1800-1880, Paris, Dentu, 1880, p. 47.

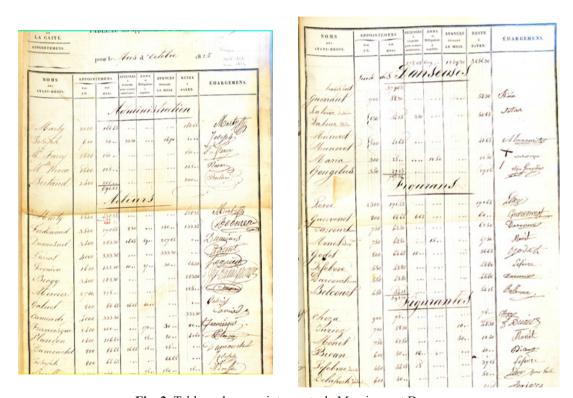
<sup>16.</sup> Ibid.

<sup>17.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 9 «Actrices», engagement de «M<sup>lle</sup> Delamotte», «autorisée par sa mère».

<sup>18.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 5-6 «Personnel».

#### Contrats d'engagement, renommée et évolution des salaires

Les contrats d'engagement révèlent clairement les corrélations entre l'emploi et la renommée de l'artiste. En effet, ces facteurs influencent considérablement les revenus des artistes. La première clause des engagements d'acteurs, actrices, danseurs et danseuses de la Gaîté concerne le répertoire et les emplois<sup>19</sup>. Les négociations menant aux termes décrits dans les contrats permettent de fixer les catégories de rôles attribués à l'artiste et ses futures évolutions de salaire. Les registres du personnel donnent, pour chaque employé, les « appointements par an » et les « appointements par mois ». Nous nous réfèrerons uniquement aux appointements annuels. Les mensualités communiquées dans les registres ne présentent (à de rares exceptions près) aucune variation particulière et correspondent au montant du salaire annuel divisé par douze.



**Fig. 2.** Tableau des appointements de Messieurs et Dames, pour le Mois d'Octobre 1825, Ar. ATG, Ms(580), vol. 5 «Personnel».

De grands écarts de salaires caractérisent les différences de traitement entre les comédiens en début de carrière et les vétérans. Cette disparité se remarque autant dans les engagements que dans les registres du personnel. En effet, sur

<sup>19.</sup> Les archives de la Gaîté contiennent cinq volumes dédiés aux contrats. Voir Ar. ATG, Ms(580), vol. 8 «Acteurs», vol. 9 «Actrices», vol. 10 «Danseurs», vol. 11 «Danseuses», vol. 12 «Orchestre».

la période 1825-1835, les plus bas appointements d'acteurs fluctuent entre 300 et 1000 francs annuels et les plus élevés entre 4000 et 6000 francs annuels. Chez les actrices, les revenus les plus faibles vont de 100 à 1200 francs annuels et les plus élevés sont compris entre 3600 et 6000 francs annuels<sup>20</sup>. Les plus bas salaires sont essentiellement distribués aux enfants, aux débutants ou aux artistes occupant des emplois d'importance secondaire<sup>21</sup>. À l'inverse, les rémunérations les plus attractives se destinent aux vétérans et aux vedettes, généralement chargés d'emplois de prime importance. Ainsi, les rétributions liées aux carrières longues et à l'attribution des emplois de premier plan constituent les principaux enjeux des rapports de force en vigueur à la Gaîté<sup>22</sup>.

Les salaires des artistes récemment engagés au théâtre fluctuent grandement selon leur profil. Augusta Delamotte, qui a déjà effectué une partie de sa carrière au théâtre de Rouen, entre à la Gaîté en 1833 avec un salaire annuel de 1200 francs<sup>23</sup>. Ces appointements demeurent largement supérieurs à ceux d'autres débutantes, telles qu'Eugénie Sauvage. D'après le dictionnaire biographique de Lyonnet, celle-ci aurait commencé son parcours en 1827 au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Signé en 1828, son premier contrat d'engagement à la Gaîté lui attribue une rémunération de 600 francs la première année, pour jouer les mêmes emplois que Delamotte (jeune première, ingénuités, amoureuses)<sup>24</sup>. Cette différence de paiement à leurs débuts s'explique par leurs expériences respectives de la scène : moins d'un an pour Eugénie Sauvage à la Porte-Saint-Martin, plusieurs années à Rouen pour Augusta Delamotte. Sans doute aussi que le rôle de la mère des filles Delamotte, improvisée impresario pour sa progéniture, explique la différence de traitement entre Augusta et ses jeunes camarades. Cependant, la direction révise les appointements d'Eugénie Sauvage à la hausse dès sa première année à la Gaîté. Les registres de paiement du personnel lui attribuent un salaire de 1000 francs annuels dès la fin de 1828, alors qu'elle n'aurait dû atteindre cette rémunération qu'après trois ans<sup>25</sup>. Son deuxième contrat, signé en 1829, fait grimper sa rémunération à 1500 francs par an, et lui promet 4000 francs à la

<sup>20.</sup> Ces données sont diponibles dans l'annexe numérique disponible en ligne : <a href="https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Auf1XnSYCOFvJQLIEvoHqgJwarAIWiVMP95pXikT\_Sc/edit?usp=sharing">https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Auf1XnSYCOFvJQLIEvoHqgJwarAIWiVMP95pXikT\_Sc/edit?usp=sharing</a>. Ar. ATG, Ms(580), vol. 5-6 «Personnel».

<sup>21.</sup> Si l'on manque de sources pour documenter l'âge moyen des enfants autorisés à monter sur scène, l'on recense de nombreux artistes nommés «petits» dans les almanachs, les distributions des mélodrames ou les registres. Les enfants pouvaient débuter très jeunes, notamment dans les théâtres d'enfants ou les établissements disposant d'un ballet d'enfants, à l'instar de la Gaîté. Elisa Gougibus-Lemenil aurait commencé à monter sur les planches vers ses six ans. Une estampe datée de 1811 la représente à ses débutes : «Elisa Gougibus, âgée de 6 ans, dans le rôle de la petite Nichon», Illustration par Jolly, Paris, Martinet, 1811, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b64001994?rk=21459;2, consulté le 18 mars 2024. Sur les théâtres d'enfants, voir HEMMINGS Frederick William John, « Child Actors on the Paris Stage in the Eighteenth and Nineteenth Centuries », Theatre Research International, n° 12, 1987/1, p. 9-22.

<sup>22.</sup> Nous n'avons trouvé que peu de données concernant les échelles de salaires et le coût de la vie dans les années 1807-1835. Un article de Paul Paillat synthétise les revenus et dépenses approximatives des familles ouvrières en France entre 1815 et 1830. Dans son étude, il établit des salaires approximatifs pour les ménages de la classe ouvrière. Les revenus annuels d'un foyer sont compris entre 600 et 1000 francs annuels selon le nombre d'enfants suffisamment âgés pour travailler. Les dépenses annuelles peuvent, pour leur part, fluctuer entre 760 et 1043 francs. Ces dépenses n'incluent pas les potentielles dettes des ménages. Ainsi, si les acteur.ice.s se trouvent dans une meilleure situation financière que les ouvriers, ceux et celles dont les salaires sont inférieurs à 2000 francs disposent au demeurant d'un budget limité. Voir PAILLAT Paul, « Les salaires et la condition ouvrière en France à l'aube du machinisme (1815-1830) », Revue économique, n° 6, 1951/2, p. 767-776. Ar. ATG, Ms(580), vol. 9 « Actrices », engagement de « M<sup>II</sup>· Delamotte ».

<sup>23.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 9 « Actrices », engagement de « M<sup>lle</sup> Delamotte ».

<sup>24.</sup> Ibid., engagement de « M<sup>Ile</sup> Sauvage ».

<sup>25.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 5-6 «Personnel».

fin de sa période d'engagement. L'augmentation rapide des appointements d'Eugénie Sauvage s'explique de plusieurs manières. Elle a tout d'abord pu se rendre indispensable à l'administration, par le succès de ses rôles auprès du public, qui lui auraient valu une promotion au rang de vedette. En outre, la hausse des revenus de l'actrice fait suite au départ de trois comédiennes importantes du théâtre entre 1828 et 1829 : M<sup>lle</sup> Adèle Dupuis, M<sup>me</sup> Adolphe, et M<sup>lle</sup> Gobert, au traitement respectif de 6000, 4000 et 5000 francs annuels<sup>26</sup>. L'administration aurait donc augmenté Eugénie Sauvage en conséquence de ces démissions.

Tout au long de l'année théâtrale, les archives recensent scrupuleusement les distributions des emplois dramatiques et les rôles joués par les artistes. Outre les registres du personnel, le fonds contient de nombreux documents qui exposent les paiements complémentaires faits aux artistes. Les vedettes et les premiers acteurs et actrices reçoivent, en plus de leurs salaires, des gratifications officieuses.

Jean-Baptiste Marty, régisseur, administrateur et premier acteur du théâtre de la Gaîté occupe les emplois de « premiers rôles forts, pères nobles et autres rôles convenables à [son] physique » dans toutes les pièces du répertoire de la Gaîté (mélodrames, féeries, ballets, comédies)<sup>27</sup>. Du fait de son statut, ses appointements demeurent parmi les plus élevés de la troupe. Entre 1825 et 1835, Marty touche entre 4000 et 5500 francs annuels, en plus de ses revenus d'administrateur<sup>28</sup>. Son contrat rédigé au temps de la direction Bourguignon lui promet un complément de salaire, sous certaines conditions :

Je soussigné promettre payer à M. Marty, comme gratification, la somme de cinq cents francs par chacune des cinq années théâtrales de son engagement toutes les fois que la recette brute dépassera la somme de quatre cent vingt-cinq mille francs pendant ladite année théâtrale. Cette somme sera payée, s'il y a lieu, dans le courant du premier mois de l'année théâtrale expirée<sup>29</sup>.

Aux revenus de certaines vedettes s'ajoutent également des « feux » (ou cachets) quotidiens, répartis de manière officieuse par l'administration. En effet, le montant des feux distribués aux artistes n'est pas reporté dans les journaux de comptes<sup>30</sup>. Ces comptes sont rassemblés dans les volumes de « Papiers divers », sous le nom de « Feux et Honoraires des acteurs<sup>31</sup> ». On retrouve, dans cet ensemble, les feux payés aux

<sup>26.</sup> Ibid.

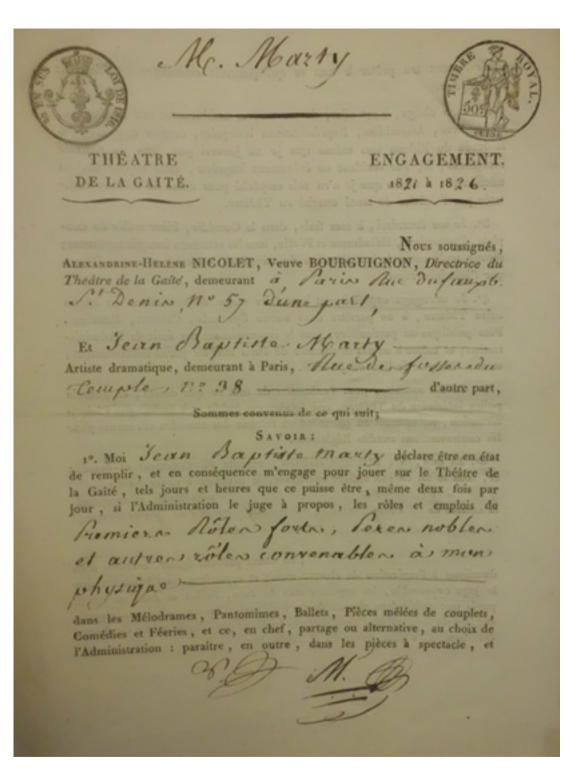
<sup>27.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 30 «Actions du théâtre», engagement de « M. Marty ».

<sup>28.</sup> Son salaire d'administrateur fluctue entre 2000 et 3000 francs annuels, selon les chiffres donnés dans les livres de comptes du théâtre. Ar. ATG, Ms(580), vol. 5-6 « Personnel ».

<sup>29.</sup> Les emplois, rôles et salaires distribués aux artistes de la Gaîté sont répertoriés dans l'annexe numérique suivante : https://docs.google.com/spreadsheets/d/1692Q68pzfcvXxOmHU2LLiCIB9vMdl2Yq8VnFOJ69yio/edit?usp=sharing. Ar. ATG, Ms(580), vol. 30 «Actions du théâtre», engagement de «M. Marty».

<sup>30.</sup> Stéphanie Loncle analyse ces pratiques hors normes qui concernent les vedettes de la scène parisienne «D'après Alfred Bouchard, dans son Dictionnaire de la Langue théâtrale, ces "primes [sont] accordées par la direction pour services exceptionnels". Or, "[q]uelques acteurs, même parmi les plus fameux, ne jouent qu'au cachet, c'est-à-dire sans engagement". Le cachet, rémunération censée être exceptionnelle, se trouve ainsi érigé en règle, devenant une rémunération régulière pour les artistes exceptionnels. Sur le même principe, "les comédiens en vogue" ont fait "le principal" de leur revenu à partir des "feux" qui sont en théorie une rétribution résultant d'une "circonstance variable et intermittente", quoique "consignés dans les engagements"», dans LONCLE Stéphanie, «Légitimité et illégitimité de la richesse des vedettes au XIX<sup>c</sup> siècle et en d'autres temps», dans FILIPPI Florence (dir.), Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt, Paris, Armand Colin, 2017, p. 4

<sup>31.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 15 «Papiers divers», f. 99-193.



**Fig. 3.** Première page du contrat d'engagement de Jean-Baptiste Marty, Ar. ATG, Ms(580), vol. 30 «Actions du théâtre», engagement de «M. Marty».

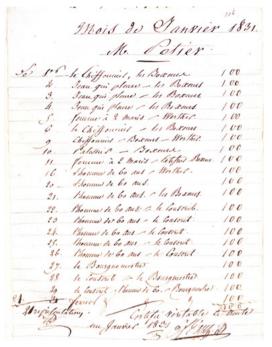
vedettes de la Gaîté, tels que Marty, M<sup>lle</sup> Verneuil et Eugénie Sauvage. Ces comptes prouvent que les administrateurs offrent à leurs employés à l'important potentiel d'audience, des gratifications quotidiennes de montants variables. Les vedettes d'autres scènes, telles que le comique Potier, reçoivent aussi des feux pour leur participation aux représentations de la Gaîté.



**Fig. 4.** Compte des feux distribués à Jean-Baptiste Marty pour ses rôles du mois de janvier 1831. Ar. ATG, Ms(580), vol. 15 «Papiers divers », f. 105.

Les administrateurs remercient ces interprètes pour leur venue exceptionnelle par des cachets plus généreux. En l'occurrence, Potier a reçu la somme de 100 francs par soirée théâtrale. À cette occasion, l'acteur reprend plusieurs rôles qu'il a créés aux théâtres des Variétés et de la Porte-Saint-Martin : le Père Richard dans *Le Chiffonnier*, Jean Lepiteux dans *Jean qui Pleure*, Van-Bett dans *Le Bourgmestre* et Le Chevalier de St-Julien dans *L'Homme de 60 ans*<sup>32</sup>. Ces feux creusent encore davantage les écarts de salaires entre les anciens et les débutants, ainsi qu'entre les emplois de prime importance et secondaires. L'étude des appointements distribués aux artistes dévoile la hiérarchie qui régit les interactions entre les acteurs et les administrateurs. Cette structure implique un traitement inégal des employés par les directeurs en fonction de leur position dans la troupe. Selon leur statut et leur parcours, l'administration reçoit différemment les demandes des artistes qui réclament des changements d'emplois, de répertoire ou des augmentations salariales.

<sup>32.</sup> Voir SEWRIN, BRAZIER Nicolas, Jean qui Pleure et Jean qui rit, ou les Deux voisins, comédie en un acte [Th des Variétés, 17 juillet 1815], Paris, J. N. Barba, 1815; MELESVILLE, BOIRIE et MERLE, Le Bourmestre de Sardam, ou les Deux Pierre, comédie-héroïque, en trois actes et à grand spectacle [Th. de la Porte-Saint-Martin, 2 juin 1818], Paris, J. N. Barba, 1818; DARTOIS, SIMONNIN et FERDINAND, L'Homme de 60 ans, ou la Petite entêtée, comédie-vaudeville en un acte [Th. des Variétés, 22 juin 1824], Paris, J. N. Barba, 1824; THEAULON Étienne, Le Chiffonnier, ou le Philosophe nocturne, comédie-vaudeville en un acte et en cinq journées [Th. des Variétés, 3 janvier 1826], Paris, J.-B. Dupon, 1829.



**Fig. 5.** Compte des feux distribués à Potier pour ses rôles du mois de janvier 1831. Ar. ATG, Ms(580), vol. 15 « Papiers divers », f. 106.

## Les moyens de pression de la direction : mises à amendes, avances et changements d'emplois

Tout au long de leur carrière au théâtre de la Gaîté, les artistes sont soumis à un règlement intérieur strict. Celui-ci a pour but de s'assurer qu'aucun acteur n'empêche le bon déroulement des répétitions et des représentations. Toutefois, les premiers articles de cette charte reposent sur l'importance de respecter le répertoire fixé par les administrateurs et les emplois donnés aux interprètes.

Par ailleurs, les nombreuses sanctions répertoriées dans ces pages prouvent que l'administration tient à assurer un rendement rapide du théâtre. Ainsi, tout comportement qui peut ralentir le rythme des répétitions et représentations résulte en une mise à l'amende. L'absence d'un acteur, l'oubli d'une réplique, d'un accessoire ou d'un élément de costume font partie des nombreux motifs de pénalisation :

Pour avoir manqué sa réplique, 1 fr.

Pour d'être pas présent à sa réplique dans le cours de la répétition, 50 c.

Pour manquer la répétition entière, 5 fr. [...]

Pour faire retarder le lever du rideau de la première pièce, 2 fr. par cinq minutes de retard.

Cette amende sera double pour les acteurs qui, n'ayant pas joué dans la première pièce, ne seraient pas arrivés ou habillés assez à temps pour commencer les pièces suivantes, ou qui prolongeraient, par leur faute, les entre-actes au-delà de la durée ordinaire.

Pour manquer son entrée, 3 fr.

Pour rire ou parler en scène, pour rentrer sans être complètement habillé ou sans rouge, 3 fr.

Pour manquer une représentation entière, l'amende sera d'un mois d'appointement<sup>33</sup>.

L'accumulation des amendes peut donc coûter cher aux artistes, en particulier aux plus précaires. Certains acteurs, même s'ils font partie des premiers de la troupe, peuvent ainsi se retrouver endettés auprès de l'administration. Plusieurs comptes, brouillons, correspondances et procès-verbaux relatifs à l'acteur Francisque-Hutin confirment cet état de fait.

Malgré sa position favorable au sein du théâtre de la Gaîté, les comptes en rapport avec le parcours de Francisque-Hutin dévoilent son surendettement quasi permanent envers l'administration<sup>34</sup>. L'une de ses lettres à Bertheaud, caissier du théâtre, nous apprend qu'il a demandé plusieurs avances à Pixerécourt et Marty<sup>35</sup>. Ces derniers attendent qu'il rembourse ses dettes, comme en témoignent les «Traités» et brouillons de comptes conservés dans les «Papiers divers ». Ces déficits seraient notamment dus à un manque de transparence de la part de l'acteur, qui aurait «déménagé depuis quelque temps sans dire où il était allé demeurer» afin d'échapper à ses créanciers. Selon un procès-verbal préservé dans les «Papiers divers <sup>36</sup>», cette faute lui a valu 1800 francs d'amende<sup>37</sup>.

Les artistes qui doivent de l'argent à la direction de la Gaîté peuvent organiser des «représentations à bénéfice» afin d'éponger leurs dettes grâce à une partie des recettes obtenues lors de ces événements<sup>38</sup>. Selon plusieurs billets conservés dans les «Papiers divers», le théâtre a donné une «représentation au bénéfice de Francisque» le 20 août 1829. Trois pièces sont jouées au cours de cette soirée : *Les Vêpres siciliennes*, *Mon Cousin Frédéric* et *Les Suites d'un Mariage*. Suite à ces représentations, le théâtre aurait perçu une «recette brute » de 2790,80 francs, qui n'a couvert qu'une partie de la somme due par Francisque, qui doit encore 1075,28 francs à l'administration<sup>39</sup>.

Les pressions financières qui pèsent sur les artistes rendent la place de vedette encore plus attractive. Le volume des «Correspondances» contient ainsi plusieurs lettres d'acteurs et actrices se plaignant de recevoir des rôles incohérents avec les emplois et le répertoire établis par leurs contrats. D'autres réclament une meilleure rémunération, à la hauteur de l'importance des emplois qu'ils occupent. Toutefois, il est rare que les artistes obtiennent gain de cause face à l'administration de la Gaîté, du fait des

<sup>33.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 16 « Papiers divers », f. 187.

<sup>34.</sup> Francisque-Hutin fait partie des acteurs les mieux payés de la troupe : entre 1827 et 1830, son salaire annuel fluctue entre 3400 et 4000 francs. En outre, son contrat lui attribue de nombreux emplois importants et un large répertoire : « jeunes premiers, seconds et troisièmes amoureux, travestissements et rôles de convenance assortis à mon physique et à mes moyens et les jeunes tyrans ». Ar. ATG, Ms(580), vol. 32 « Actions du théâtre », engagement de « M. Francisque ».

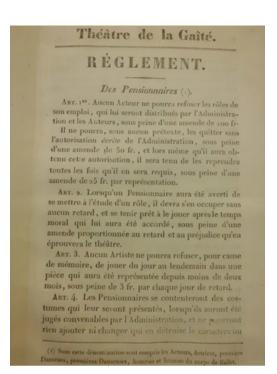
<sup>35.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 « Correspondances », f. 174.

<sup>36.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 15 « Papiers divers », f. 67, « Comptes des avances ».

<sup>37.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 16 « Papiers divers », f. 85-92.

<sup>38.</sup> Les almanachs des spectacles recensent certaines représentations à bénéfice, avec leur programmation et les bénéficiaires de la soirée.

<sup>39.</sup> Il n'est pas précisé quelle proportion de la recette brute est utilisée pour rembourser les dettes de l'acteur. Ar. ATG, Ms(580), vol. 16 « Papiers divers », f. 199, 200 et 201.



**Fig. 6.** Règlement du théâtre de la Gaîté : première page du règlement relatif aux Pensionnaires du théâtre, Ar. ATG, Ms(580), vol. 16 « Papiers divers », f. 184.

nombreux règlements et menaces les obligeant à assurer tous les rôles qui leur sont proposés. En outre, certaines formulations présentes dans les contrats brouillent les limites des emplois que les directeurs peuvent imposer aux acteurs et actrices. Certaines expressions des contrats d'engagement rendent ambiguës les conditions d'attribution des rôles : « rôles de convenance assortis à mon physique et à mes moyens », « tous les rôles que l'administration jugera convenables à mon physique et à mes talents », « tous rôles <sup>40</sup> ».

Ainsi, l'acteur Adrien, recruté pour incarner les «premiers rôles» et «premiers rôles forts<sup>41</sup> » a écrit à l'administration afin de réclamer des rôles en accord avec son contrat d'engagement. Il fait notamment allusion à un personnage d'un mélodrame de Saint-Amand, *Zanetti ou la Fille du réfugié*:

L'ambassadeur de Naples dans Zanett[i], est un rôle qui exige aussi la plus grande tenue, par conséquent M. Ducange aurait dit, c'est un premier rôle, M. Adrien le jouera. Je suis fatigué de jouer des rôles secondaires je ne veux pas jouer celui-là c'est irrévocablement arrêté. Faites-en part à ces messieurs et dites-moi s'ils sont dans l'intention de me faire un procès, afin que je puisse prendre la diligence ou la porte demain<sup>42</sup>.

En plus de négocier pour obtenir un premier rôle, Adrien exige, dans un autre courrier,

<sup>40.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 8 « Acteurs », vol. 9 « Actrices », engagements de « M. Francisque », « M. Lemadre » et « Eugénie Sauvage ». 41. Ar. ATG, Ms(580), vol. 8 « Acteurs », engagement de « M. Adrien ».

<sup>42.</sup> Les lettres d'Adrien ne contiennent pas de dates. Toutefois, son contrat couvre la période 1830-1832. Ses correspondances avec les administrateurs datent probablement de cette époque. Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 «Correspondances», f. 7-8.

de pouvoir jouer dans le répertoire de son choix :

[J]e vous garantis que le service que j'ai fait à votre théâtre n'est nullement en harmonie avec ce que je puis faire. [...] Je suis venu [...] dans l'intention de m'y faire une réputation d'acteur de vaudeville [...]. Si je suis confiné à ne jouer la comédie qu'à la Gaîté, j'y veux une autre position sous le rapport de l'amour propre d'abord et ensuite sous le rapport d'argent<sup>43</sup>.

L'acteur n'obtient pas gain de cause à la suite de ces demandes. En effet, son refus d'assurer les rôles qui lui sont attribués donne lieu à des absences répétées, comme en témoignent plusieurs billets du médecin du théâtre<sup>44</sup>. Les administrateurs considèrent que les réclamations et les indisponibilités d'Adrien ont mis à mal le bon fonctionnement du théâtre :

Monsieur, l'administration tourmentée, harcelée, et gravement compromise depuis deux mois dans ses intérêts, par vos caprices [...] se voit contrainte, quoiqu'à regret, à cesser de rigueur de vous tolérer<sup>45</sup>.

La question des emplois dramatiques demeure centrale à la plupart des doléances faites dans les correspondances. L'acteur Parent se manifeste, lui aussi, pour demander aux administrateurs de respecter les termes de son contrat. De plus, il accuse Pixerécourt de refuser systématiquement d'accéder à ses requêtes :

[Pixerécourt] trouve toujours mes réclamations absurdes, quoiqu'elles n'aient jamais été fondées que sur mes droits et emplois [...] qu'il regarde donc mon engagement et il verra qu'il m'a engagé pour les emplois de premier comique et de financiers donc ma réclamation relative au Baril d'olives, était naturelle; il a osé me dire avec mépris : « vous croyez vous donc le talent de Lepeintre pour vouloir jouer son rôl<sup>46</sup> » .

Y compris dans le cas d'acteurs bien installés dans la troupe, parfois payés à la hauteur des vedettes, les tensions liées aux emplois demeurent<sup>47</sup>. Les vétérans ou vedettes peuvent également subir une diminution drastique de leurs revenus dans le cas où le répertoire du théâtre vient à changer. Par exemple, dans les années 1825-1830, les mélodrames nécessitent de moins en moins de rôles comiques. En effet, les mélodrames réclamés par le public à cette période se lassent des niais et caricatures, leur préférant les figures héroïques ambigües et des traîtres complexes<sup>48</sup>. Ainsi, les principaux comiques de la troupe, tels que Dumenis, engagé depuis 1801 au théâtre, voient leurs salaires réduire progressivement. Les appointements de Dumenis, par exemple, passent de 3400 à 1200 francs annuels entre 1825 et 1835<sup>49</sup>. L'acteur ne joue

<sup>43.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 «Correspondances», f. 16-17.

<sup>44.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 16 «Papiers divers», f. 80.

<sup>45. «</sup>Copie de la lettre adressée à M. Adrien en 10 8bre 1831», Ar. ATG, Ms(580), vol. 16 «Papiers divers», f. 77.

<sup>46.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 14 «Correspondances», f. 248.

<sup>47.</sup> Adrien touche des appointements de 4000 francs annuels et ceux de Parent varient entre 3600 et 4400 francs. Ar. ATG, Ms(580), vol. 8 «Acteurs», engagement de «M. Adrien» et de «M. Parent».

<sup>48.</sup> Cette transformation du comique et des figures de héros/traitres dans le mélodrame est notamment étudiée au travers de la figure de Frederick Lemaître, voir LEMAIRE Marion, Robert Macaire: la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social. 1823-1848, Paris, Honoré Champion, 2018.

<sup>49.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 5-6 «Personnel».

d'ailleurs plus de rôles comiques à la fin de sa carrière. Dans son contrat signé en 1827, Dumenis s'engage à occuper les emplois de «comiques, travestissements, rôles en manteaux, caricatures, tous rôles». Ses possibilités se voient drastiquement réduites lorsqu'il débute son contrat d'engagement pour la période 1830-1834, qui ne lui attribue plus que les «raisonneurs<sup>50</sup>». Ces derniers emplois correspondent à des rôles sérieux d'hommes âgés, qui interviennent principalement lors du dénouement des pièces.

L'évolution du mélodrame et de ses emplois dans les années 1820-1830 influence aussi les carrières de certaines actrices. M<sup>lle</sup> Bourgeois, ancienne vedette de la Gaîté, spécialiste des premiers rôles forts et des combattantes, doit s'éloigner du devant de la scène dès 1820. En effet, au temps de la Restauration, les mélodrames historiques à bataille et les rôles de guerrières ne plaisent plus au public<sup>51</sup>. La critique préfère les rôles féminins plus « sensibles<sup>52</sup> » et les actrices dont le jeu se focalise sur l'expressivité plus que sur la performance physique. M<sup>lle</sup> Bourgeois est néanmoins réengagée en 1828, mais l'administration lui interdit de reprendre ses anciens emplois. Elle l'oblige ainsi à incarner exclusivement des rôles de femmes âgées secondaires, comme stipulé dans son engagement : « Il est bien entendu que les anciens rôles de ces emplois [les duègnes et les caractères] ne pourront être refusés par moi sous aucun prétexte<sup>53</sup> ». En conséquence de ces décisions administratives, les appointements de l'actrice passent de 6000 à 3000 francs annuels<sup>54</sup>.

Les rapports de force en vigueur au théâtre de la Gaîté s'avèrent généralement asymétriques. Ce déséquilibre se voit renforcé par les termes équivoques des contrats d'engagement et les pressions financières que les directeurs font peser sur les acteurs et actrices. Les artistes n'ont que peu de leviers de pression à leur disposition, en dehors des menaces de démissions, qui n'obtiennent pas toujours l'effet escompté. Nous ne disposons pas de sources de première main qui confirment que ce recours fonctionne pour les artistes. Toutefois, plusieurs dictionnaires parodiques de l'époque se moquent de ce stratagème, principalement employé par les vedettes : «Démission. Manière de demander une augmentation d'appointements quand on est, ou quand on se croit indispensable à la prospérité d'un théâtre. Talma et mademoiselle Mars ont offert vingt fois leur démission; Devigny ne s'en est jamais avisé<sup>55</sup>».

<sup>50.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 8 «Acteurs», contrats de «Dubois fils, dit Dumenis».

<sup>51.</sup> Les décrets réactionnaires du Code civil napoléonien ont certainement influencé la disparition progressive des figures féminines indépendantes dans le théâtre. À ce sujet, voir KHOURY Camille, *Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement dans les arts de la scène en France (1830-1930) : une archéologie du travestissement*, thèse de doctorat en arts, dir. Muriel Plana et Florence Fix, université Toulouse 2, 2021.

<sup>52.</sup> Cette transition entre les emplois de combattante et les rôles féminins dits «sensibles» est notamment abordée dans MARTIN Roxane, *Une soirée sur boulevard du crime. Le mélo à la loupe*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 115-117.

<sup>53.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 9 «Actrices», contrat de «M<sup>lle</sup> Bourgeois».

<sup>54.</sup> Ar. ATG, Ms(580), vol. 5-6 «Personnel».

<sup>55.</sup> HAREL François-Antoine, ALHOY Maurice et JAL Auguste, Dictionnaire théâtral, ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs et actrices employés des divers théâtres, Paris, J.-N. Barba, 1824, p. 113.

Les archives de l'ancien théâtre de la Gaîté permettent de détailler les ordonnances et les décisions administratives qui influencent les carrières des artistes. La concurrence entre les théâtres, les finances limitées des scènes secondaires, les décisions administratives et les préférences du public peuvent faire prendre des tournants inattendus aux parcours des acteurs, y compris pour les vedettes. Ceci explique les nombreuses pressions financières et morales exercées sur les comédiens et comédiennes. Les emplois dramatiques et leur distribution cristallisent tous ces enjeux. La catégorie de personnages incarné par l'interprète se situe au centre des négociations entre artistes et administrateurs lors de l'engagement. Ces emplois jouent un rôle de prime importance dans l'augmentation ou la diminution des salaires, participe à la hiérarchisation de la troupe et constitue un motif de sanction et de pression pour la direction et les acteurs et actrices.

### Présentation des auteurs

Victoria BERGBAUER est doctorante à l'Université de Princeton. En cinquième année de sa thèse, elle retrace l'histoire des jeunes libérés au XIX<sup>e</sup> siècle. Ses recherches, dirigées par Philip Nord, portent sur les systèmes, l'architecture et les trajectoires individuelles qui se forment au-delà de l'enfermement à l'échelle européenne. En 2019, elle obtient son master de recherche, sous la direction de Dominique Kalifa, au Centre d'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. Son mémoire, intitulé *La Marque de la Prison : Trajectoires des jeunes libérées en France (1830-1880)*, suit le destin des jeunes filles délinquantes à travers une multiplicité d'institutions correctionnelles.

James CARLIOZ est docteur en études actorales et historien du théâtre au sein du CREAT. Sa thèse, Les acteurs et les actrices de mélodrame face au système des emplois (1800-1830) : fonctions administratives, promotionnelles et dramaturgiques, dirigée par Roxane Martin, a été soutenue en décembre 2023 à l'Université de Lorraine. Spécialiste des archives de l'ancien théâtre de la Gaîté de la bibliothèque Stanislas de Nancy, qu'il ébtudie depuis 8 ans, il met ces sources de première main au centre de ses recherches. Celles-ci ont notamment amené à la création d'une base de donnée numérique rassemblant 390 acteurs et actrices et danseurs et danseuses de mélodrame et plus de 4000 rôles joués entre 1800 et 1830.

Alessandro GRELLI est doctorant en histoire à l'Université de Padoue et à l'Université Ca' Foscari de Venise, sous la direction du professeur Enrico Francia, en cotutelle au Centre d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction du professeur Bertrand Tillier. Son projet de thèse – Warmania: voyager dans les panoramas de guerre au XIX<sup>e</sup> siècle – vise à reconstruire le phénomène médiatique, culturel, social et politique de la panoramanie militaire en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle (https://www.pantheonsorbonne.fr/page-perso/agrelli).

Fabien SIMON est maître de conférences en histoire moderne à l'Université Paris Cité. Il est membre du laboratoire ICT (Identités, Cultures, Territoires) - Les Europes dans le monde. Spécialiste d'histoire des savoirs, et en particulier des rapports entre langues et savoirs (traductions, langues universelles, imprimerie...), il coordonne actuellement le projet ANR « Des Indes linguistiques. Réceptions européennes des langues extra-européennes, élaboration et circulations des savoirs linguistiques (XVIe-XIXe siècle) » (2021-2025, <a href="https://indesling.hypotheses.org/">https://indesling.hypotheses.org/</a>). Ce projet de recherche propose une histoire scientifique et technique, et donc matérielle, des savoirs linguistiques, afin de contribuer en particulier au renouvellement de l'histoire de l'orientalisme. L'étude de la diversité des acteurs impliqués dans l'élaboration de ces savoirs, au-delà des seuls savants linguistes, conduit notamment à envisager la place des techniciens des ateliers typographiques, où les langues dites orientales sont imprimées. Fabien Simon travaille en l'occurrence à une histoire de l'atelier de composition orientale de l'Imprimerie « nationale » de Paris, entre XVIIIe et mi-XIXe siècle.

(Université Paris 1- Panthéon Sorbonne/Sorbonne Université)

ISSN: 2272-7396 Avril 2024

