

J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie l'ouvrage collectif *Bhārata Inde, reflets de mondes sacrés* réalisé sous la direction scientifique de Laura Giuliano avec la collaboration de Giovanna Iacono et publié conjointement par le Musée d'histoire de Nantes et le Museo delle Civiltà de Rome, Les Éditions du Château des ducs de Bretagne, Musée d'histoire de Nantes, 2022 pour la version française (288 pages, 24x34 cm).

Cet ouvrage réalisé à l'occasion d'une exposition portant ce titre et présentée à Nantes en 2022-2023. Œuvre collective, rédigée par chaque auteur dans sa langue, français, anglais, italien, la première publication a été uniformisée par des traductions en français. Deux autres versions anglaise et italienne sont en attente de publication. L'ouvrage ainsi initié en français est beaucoup plus que le catalogue de l'exposition. C'est une histoire de l'art religieux en Inde accompagnée d'une magnifique illustration dans une remarquable mise en page.

L'illustration comporte la reproduction de nombreuses œuvres d'art conservées au Museo delle Civiltà issu de la collection Tucci, moins connu que les grands musées d'art oriental. Le projet du livre dépasse cependant le cadre de ce musée et donne une image complète du principal de l'art de l'Inde. C'est ainsi que se juxtaposent la présentation du Liṅga dans un sanctuaire d'Ellora, la Maheśamūrti d'Elephanta et des miniatures rajasthani d'un sanctuaire śivaïte montrant un Liṅga à quatre visages et une statue du dieu (pages 51-53), ou bien une miniature de Kangra d'un Viṣṇu trônant, un Viṣṇu debout en bronze à côté de Viṣṇu assis sur Ananta et Trivikrama à Badami (pages 62-63). Avec des contributions du Museo d'Arte Orientale de Turin, de quelques autres musées du monde entier et de collections particulières les richesses du Museo delle Civiltà donnent à cette histoire de l'art en Inde une iconographie originale.

Un autre parti original de ce livre est son orientation vers des conceptions et thèmes spécifiquement indiens. L'indianité se définit dans les trois religions nées dans le cœur du peuple indien, hindouisme, bouddhisme, jainisme. En guise d'introduction générale, sous le titre « Le miroir et la toile », Laura Giuliano expose la « théorie du reflet », métaphore du miroir et de l'esprit. L'art présente le seul contenu de l'esprit qui perçoit le monde comme le reflet de la réalité ultime. L'idée est judicieusement illustrée dans une miniature du Mewar avec l'image d'une jeune femme tenant un miroir dans lequel elle voit le couple de Rādhā et Kṛṣṇa, non elle-même, ou plutôt elle-même sous la forme du couple divin (page 14). L'illustration en double page qui suit (18-19) est l'Ardhanārīśvara d'Elephanta, Śiva suprême réalité, dieu suprême qui a intégré dans son corps la déesse tenant le miroir où il se reflète. Quant à la métaphore de la toile elle montre comment la multitude, la diversité des créations artistiques de l'Inde au long de deux millénaires émerge d'un fonds de concepts communs aux trois grandes religions.

Le livre est donc organisé en deux parties : « Mondes sacrés indiens, fondements et particularismes », « Un entrelacs de thèmes communs ». Laura Giuliano ouvre la question des fondements en présentant les deux divinités centrales de l'hindouisme, Śiva et Viṣṇu, « le dieu qui danse et le dieu aux trois pas », tous deux dieux du dépassement, l'un par les idéaux ascétiques, l'autre par les principes métaphysiques. Le concept de Śiva commence dans la forme de Rudra de l'époque védique et évolue vers concept du dieu suprême, unique, au niveau de la transcendance, aux multiples manifestations à celui de l'immanence sous deux gammes de formes, celle aniconique du Liṅga, celle anthropomorphe actualisant la grande richesse de la mythologie. Il convient de s'attarder sur le Liṅga, d'une part symbole phallique illustrant la puissance génératrice, d'autre part « signe » localisant la présence du dieu pour donner au fidèle un reposoir matériel de l'entité qu'il vénère ou sollicite par ses prières. Le signe abstrait est aussi actualisé d'abord dans le mythe

du pilier de lumière ardente, sans base et sans sommet, que les autres dieux ne peuvent mesurer. Objet de culte, il évolue comme reposoir des cinq mantras fondamentaux du rituel d'adoration et de leur représentation, abstraite du sens littéral, par cinq visages. Une des manifestations anthropomorphes du dieu les plus anciennes, celle, exceptionnelle, du temple de Paraśurāmeśvara à Gudimallam, reste attachée au Liṅga. Du corps du symbole phallique émerge le corps entier du dieu sous son aspect le plus sauvage. Les manifestations sereines et compatissantes ont leurs représentations les plus marquantes dans les belles icônes du couple divin de Śiva et Pārvatī. L'énergie impétueuse et créatrice du dieu est célébrée dans les images de Naṭeśa, le roi des danseurs. Son énergie destructrice est représentée dans le concept et les images de Bhairava.

Le concept de Viṣṇu et le mythe des trois pas ont déjà une place importante dans le Veda. Le principe de l'incarnation est clairement formulé dans le texte de la Bhagavadgītā : « Toutes les fois que l'ordre chancelle ... je nais ... pour le triomphe de l'ordre. » Viṣṇu est le dieu du dharma et s'élève comme dieu suprême dans la figure de Nārāyaṇa sur le serpent cosmique Ananta, dans celle des trois pas qui couvrent l'univers, dans celle de Viśvarūpa réceptacle de toutes les formes. Divinité transcendante, il a ses hypostases, objet de la dévotion populaire la plus généralisée. La haute valeur littéraire des épopées, Mahābhārata et Rāmāyaṇa, du Bhāgavatapurāṇa et de leurs multiples ramifications a sans doute beaucoup joué pour développer les cultes et les représentations artistiques de Rāma et Kṛṣṇa. Śiva et Viṣṇu, tous deux au rang de l'être suprême, se distinguent en essence et se rejoignent dans l'unité de Harihara dont sont montrées les belles images de Badami au Karnataka et d'Asram Maha Rosei au Cambodge. Laura Giuliano a ainsi suivi l'histoire de l'hindouisme sur trois niveaux, les concepts philosophiques, les mythes et les représentations artistiques.

Chiara Policardi recourt à la même méthode pour présenter les divinités féminines hindoues « puissances qui traversent les siècles dans le mythe et dans l'art ». Durgā mettant à mort le démon buffle est la somme de toutes les puissances redoutables des dieux et se place au rang suprême par sa sérénité. Elle a pour monture un tigre ou un lion symbole de son énergie belliqueuse. Mais sa puissance domine de très haut la crainte qu'elle inspire par sa panoplie d'armes et le sang qu'elle déverse et déguste. On remarque dès le début de l'article l'illustration du concept par une miniature Pahari qui tout en mettant de nombreuses armes dans sept de ses huit mains, met une fleur de lotus dans la dernière, qui place la déesse sur un lotus épanoui, montre son tigre prosterné, la tête courbée par la dévotion à ses pieds et qui lui donne un visage parfaitement calme et serein. Gaja-Lakṣmī est l'aspect de la déesse source de la prospérité. L'image classique est celle de la figure assise sur un lotus épanoui, tenant un bouton de fleur, ondoyée par deux éléphants. Le concept comporte celui de la fertilité, la croissance procurées par l'eau. Figure procréatrice et protectrice par excellence, elle est représentée sur une image naïve du Rajasthan, encadrée par quatre éléphants déversant les pots rituels dans les coupes débordantes qu'elle tient dans deux mains, assise sur un lotus émergeant d'un bassin. Les grands yeux et le sourire bienveillant illustrent la fonction protectrice. Le caractère protecteur de l'image est aussi montré par des carrés magiques placés dans les angles en haut de l'image. On sait que le carré magique partage les fonctions de Lakṣmī. C'est un objet que l'on montre à la femme dans l'épreuve d'un accouchement.

Giovanna Iacono consacre un article à l'aspect le plus humble et populaire de la religion : « Grāmadevatā, Vīra et Kṣetrapāla, les cultes et les pratiques religieuses au village ». À l'échelle du village la religion est plus proche de la vie agraire et de la nature. De simples pierres disposées sur le sol sont une représentation aniconique de la divinité procréatrice et protectrice. Les icônes sont le serpent au pied d'un banyan, Khaṇḍobā à cheval, un héros (vīra), des formes de Śiva telles que Bhairava ou Vīrabhadra. Il y a une sacralisation de la nature chez les Ādivāsis, groupes ethniques dont les croyances et pratiques se distinguent fortement. On doit souligner l'importance que prend le costume, la procession, la fête, toujours avec musique et danse. Cela détermine un art pictural ou sculpté de la sacralisation de la vie agraire, forestière et rituelle. Des artistes de grande créativité et virtuosité ont représenté leur monde de façon convaincante. En témoignent par exemple une danse rituelle dans une longue spirale autour d'un joueur de trompe, une admirable fresque de la vie agricole montrant en compartiments juxtaposés le travail des hommes et celui de la nature, pluie, rivière et croissance dans des dessins au trait d'une tribu Warli au Maharashtra.

Osmund Bopearachchi a pris la charge de présenter « Le bouddhisme et l'art bouddhique, en Inde et au-delà ». Il aborde la deuxième grande religion de l'Inde en résumant la vie du Bouddha. En effet, l'expérience religieuse du prince qui renonce d'abord aux plaisirs du palais royal, ensuite aux pratiques ascétiques extrêmes et suit une « voie du milieu » fondant à son exemple un ordre monastique, est le centre de cette religion. Il est donc important de suivre le déroulement de cette expérience. Osmund Bopearachchi passe en revue les sources sur la vie du Bouddha, le *Lalitavistarasūtra* appartenant au Mahāyāna, le *Buddhacarita* d'Āśvaghoṣa qui orne son récit dans un style du *kāvya* sanscrit, le Mahāvastu de l'école du Lokottaravāda, le Mūlasarvāstivādinaya d'une ancienne communauté, de nombreux textes pāli dont le Mahāparinibbānasutta. C'est une base littéraire pour une profusion d'images. À l'aide des textes on suit les épisodes de la descente du ciel des Tuṣita où résidait le Bodhisattva avant l'ultime vie qui le conduit au rang de Bouddha, la naissance du flanc droit de la reine Māyā, le mariage, les quatre présages menant au renoncement appelé « Grand Départ », l'expérience négative des mortifications, l'Éveil, le premier sermon, et au cours de la formation de la communauté les miracles, enfin l'extinction et la distribution des reliques. Ce sont autant de thèmes offerts aux imagiers qui sur de longues périodes, sur le vaste continent de l'Inde et au-delà de ses frontières.

La création la plus originale de l'art bouddhique est le stūpa dont le plus ancien conservé est celui de Vaiśālī du temps d'Āśoka. Les noms de Barhut et Sanchi s'imposent pour les sculptures de leurs toraṇa. Si la représentation du Bouddha est longtemps aniconique, en ce qu'il est évoqué par un trône, la roue du dharma ou l'arbre de l'Éveil, l'entourage, les contes des naissances antérieures ont donné à d'habiles imagiers l'occasion de créer des tableaux animés, comme l'évocation du Mahākapijātaka dans un panneau d'une colonne du toraṇa occidental du Grand stūpa de Sanchi où l'on voit le singe bodhisattva faire de son corps un pont au-dessus d'une rivière pour donner une issue à ses congénères prisonniers dans un manguier cerné par l'armée du roi de Vāraṇasī qui s'apprêtait à les massacrer. Tout l'art de cette scène est dans le contraste du paysage, rivière, arbres, animaux désordonnés avec un rang d'hommes légèrement armés, bien alignés. Dans le sud de l'Inde le bouddhisme a inspiré quelques siècles plus tard la construction de vastes stūpas et une illustration de son légendaire de plus en plus raffinée à Amaravati, Nagarjunakonda, Kanaganahalli, ce dernier site ayant livré de nombreuses inscriptions nommant les Bouddhas et Bodhisattvas représentés, les jātakas, ainsi que des noms de rois, révélant le statut social des donateurs, fournissant une terminologie architecturale.

L'aniconisme de règle à époque ancienne laisse la place aux images anthropomorphes du Bouddha à l'époque de Kaniska (2<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) dans les écoles du Gandhāra et de Mathurā. Le site de Sanghol récemment fouillé a livré 117 panneaux magnifiquement sculptés, notamment de *yakṣī* et *śālabhañjikā*. Cette époque est aussi celle de l'apogée du Gandhāra au nord-ouest de l'Inde. L'art gandhārien se distingue par l'emploi du schiste, par son naturalisme qui ne peut manquer de faire penser à l'art grec et par sa richesse iconographique qui accueille des thèmes purement helléniques, Tyché, déesse de la fortune, assimilée à Haritī épouse du dieu des richesses Pañcika.

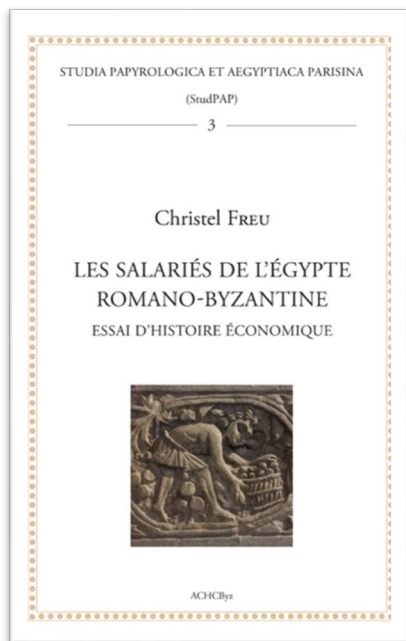
On sait que les grands conciles de Rājagṛha, Vaiśālī, Pāṭaliputra ont consacré la formation de diverses écoles. Le Mahāyāna se détache du courant des Anciens pour une carrière qui le mènera jusqu'au Japon. Et cela détermine une profusion de nouvelles formes dans l'art. Osmund Bopearachchi suit cette évolution en mettant l'accent entre autres sur le culte des Bodhisattva, Maitreya populaire au Gandhāra, Avalokiteśvara qui au cours des siècles suscite la plus grande dévotion. On note la remarquable personnification d'une abstraction, la Prajñāpāramitā « l'Extrême de la Sagesse » représenté par une figure assise faisant le geste de la mise en branle de la roue du dharma dans une stèle Pāla du Bengale (page 160tiqu).

Phyllis Granoff livre un article dont le titre « Renoncement et beauté, spiritualité et art jaïns » caractérise d'emblée la religion jaïn ce qui est illustré par une stèle de marbre du Rajasthan, des 11<sup>e</sup>-12<sup>e</sup> siècles, présentant le Tīrthaṅkara Ṛṣabhadeva (page 175), parfaite image de la pureté du renoncement, la majesté du cadre et la beauté statique. On pense au vers de Baudelaire ; « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ». Après un exposé précis de la doctrine qui se distingue du bouddhisme par sa position dualiste, sa cosmologie, la place donnée à la non-violence parmi les vertus, la sévérité des pratiques ascétiques, Phyllis Granoff souligne la beauté des légendes telles qu'elles sont narrées et illustrées dans les manuscrits enluminés du Kalpasūtra, puis la beauté du cosmos tel qu'il est conçu et visualisé dans des manuscrits du Gujrat aux 16<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> siècles. Vient ensuite la beauté du temple et de l'image du Jina qu'il abrite. Le pèlerinage

aux lieux saints est une pratique importante qui a déterminé la profusion des fondations de monuments à Ranakpur, sur les montagnes de Shatrunjaya au Gujrat ou de Sharavana Belgola au Karnataka. On saura gré à Phyllis Granoff d'avoir émaillé son article érudit de citations de textes, donnant une illustration littéraire égale en beauté à l'illustration graphique.

La deuxième partie du livre vient compléter le tableau de la religion et sa traduction artistique en Inde avec des articles sur des particularités typiquement indiennes. Osmund Bopearachchi revient au Gandhāra pour signaler la présence de dieux brahmaniques dans l'art bouddhique. Laura Giuliano parle d'une « archéologie du yoga, ascèse et méditation avant les Yogasūtra ». Elle rappelle l'hypothèse de l'origine du yoga dans l'image d'une figure cornue entourée d'animaux sur un sceau de Mohenjo Daro. Elle passe ensuite à la figure du Bouddha méditant et aux images d'ascètes dans l'art du Gandhāra, soulignant le lien de la pratique yogique à toutes les religions. Naman Ahuja traite de « Cosmologie et art en Inde », commençant avec la célèbre image Pahāri de l'Embryon d'or, poursuivant avec les mythes de Nārāyaṇa, une brève étude du concept confrontant corps et cosmos et l'imaginaire jaïn du monde des hommes au centre du cosmos. Chiara Policardi passe en revue les « Divinités aux formes animales dans les religions et les arts hindous, bouddhistes et jaïns » qui comptent les figures les plus populaires de l'Inde : Gaṇeśa, Hanumān, Varāha, Narasiṃha, les nāga. Le témoignage le plus clair des alliances que le voisinage et la tolérance pouvaient accomplir entre les croyances est donné par Claudia Ramasso dans un article sur « Le culte de Tārā entre bouddhisme et hindouisme », car Tārā est à la fois une figure féminine du Bodhisattva et une des Mahāvidyā vénérée dans des courants śākta d'époque médiévale.

Les limites d'un compte rendu ne permettent pas de rendre compte de toute l'érudition des articles et de l'iconographie. On soulignera l'apport d'informations et images originales qui donnent une juste idée de l'indianité des concepts et des œuvres d'art. Des cartes, une chronologie, une bibliographie apportent leur aide toujours utile.



J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie, l'ouvrage de Mme Christel Freu, intitulé *Les salariés de l'Égypte romano-byzantine* Collège de France / Institut des civilisations, Studia Papyrologica et Ægyptiaca Parisina, no 3, Paris, ACHCByz, 2022, 396 pages, 15 tableaux.

C'est le troisième ouvrage de cette série fondée et dirigée par Jean-Luc Fournet, après celui de Jean Gascoü consacré aux *Églises et chapelles d'Alexandrie byzantine. Recherches de topographie cultuelle* (2020) et le recueil dirigé par Fournet lui-même sur *Les Hieroglyphica d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne : histoire, fiction et réappropriation* (2021). Un 4<sup>e</sup> volume, dirigé par Anne Boudhors et Alain Delattre qui réunit les textes de la 6<sup>e</sup> école d'été de papyrologie copte de 2018, est paru lui aussi en 2022.

Ancienne élève de l'ENS Ulm (1996) et agrégée d'histoire, Christel Freu, après une thèse, dirigée par Alain Chauvot et soutenue à Strasbourg sur *Les figures du pauvre dans les sources italiennes tardives* en 2004, publiée en 2007, a été d'abord maître de conférences à Rouen puis professeur associée à l'Université Laval à Québec de 2011 à 2020. Elle est actuellement maître de conférences habilitée d'histoire romaine à l'université de Rouen et chargée de conférences à l'EPHE (V<sup>e</sup> section) où elle assure un séminaire sur « les regards patristiques sur la société et les institutions romaines tardives ». Mais cette approche par les sources littéraires n'est pas la seule. Sous l'influence de Jean-Michel Carrié, dont elle a dirigé les *Mélanges* (qui lui furent offerts en 2016), elle a travaillé sur les sources documentaires et livre ici, après avoir défriché le sujet en une série d'articles sur les métiers, les contrats, l'exploitation rurale etc., une véritable étude d'histoire économique à partir des riches données des papyrus. Que Jean-Luc Fournet l'ait accueilli dans sa série est un gage de qualité.

On a longtemps conçu la société romaine jusque dans sa période tardive, comme une société où la main d'œuvre essentiellement servile laissait peu de place à l'emploi d'hommes libres salariés. Depuis une trentaine d'années, cette vue idéologique, imprégnée de marxisme, a fait place à des travaux et des enquêtes approfondies sur le matériau archéologique et surtout sur le témoignage exceptionnel des papyrus égyptiens, ce que rappelle l'auteur dans une introduction historiographique relativement bien informée mais qui reste dominée par l'approche braudélienne au détriment de l'apport possible du corpus des études modernes du développement des économies préindustrielles ou au moins d'ouvrages de véritables historiens économistes (tels Carlo Cipolla, Paul Bairoch, François Crouzet, Jean-Charles Asselain entre autres).

Le grand mérite du projet de Christel Freu est d'avoir pour la première fois relevé systématiquement toutes les traces du travail salarié libre dans la société de l'Égypte romano-byzantine, du premier au septième siècle de notre ère.

De sa lecture critique des contrats de travail, des comptes, des reçus et ordres de paiements elle a tiré une base de données énorme et néanmoins fragmentaire en raison des aléas de la collecte des papyrus depuis plus d'un siècle. Elle l'étudie ici en trois grandes parties : la première définit les types de contrats observés, leur évolution et la formation du capital qui permet l'offre de ces emplois. Dans la deuxième partie est examinée la répartition par secteurs de l'emploi salarié rural ou urbain tandis que la troisième partie analyse d'abord les différents éléments du salaire avant de dresser les tableaux 6-12 des pages 240-261). On ne peut qu'admirer la méticulosité et les nuances de son commentaire. Grâce à l'*Index Locorum* des pages 361-380 où les papyrus occupent la part du lion, le spécialiste qui le souhaite trouvera l'interprétation des centaines de documents de la pratique analysés dans l'ouvrage. Ces quelque 250 contrats de travail ou actes de remboursement de dettes par le travail, rédigés en grec, ces dizaines de contrats d'embauche coptes et la

petite cinquantaine de contrats d'apprentissage sont en fait peu par rapport à la durée de sept siècles envisagés. C'est une masse dont l'auteur ne cache pas la répartition inégale avec la prépondérance des contrats anciens issus surtout du Fayoum tandis que le bloc récent vient surtout de quelques grandes villes et de leur territoire environnant. Elle en complète le témoignage par celui des textes juridiques et des édits impériaux, ainsi que des livres de compte, des reçus et ordres de paiement et glane dans les plaintes des correspondances privées d'utiles indications sur le fonctionnement du marché dont elle dégage parfaitement les constantes. Un témoignage que l'on tendait encore à considérer vers le milieu du siècle dernier comme une « exception égyptienne », à l'instar de la monnaie ptolémaïque et de son circuit fermé, mais dont l'historiographie récente a peu à peu reconnu la représentativité à l'échelle de l'empire.

Je me limite ici, vu mon incompetence en matière plus ancienne, à la période tardive que j'appellerai « byzantine » comme l'auteur, tandis que les papyrologues prolongent en général le « romain » jusqu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle. Il est possible de dégager à grands traits les caractéristiques que son plan thématique l'amène à décrire au fur et à mesure d'un exposé conçu dans la longue durée. Sa lecture approfondie et prudente du corpus lui évite de tomber dans les excès modernistes d'auteurs comme Jairus Banaji, projetant sur l'Égypte romano-byzantine le schéma d'un salariat massivement répandu et dominant. Pour elle, si, contrairement à la perspective minimaliste d'un Polanyi, d'un Vernant ou d'un Finley, le travail salarié, son « louage », une mobilité certaine de la main d'œuvre et sa rétribution sur le marché ont bel et bien existé, il était limité car « la grande propriété n'avait pas évincé en superficie les terres villageoises – qui représentaient toujours dans l'Hermopolite des années 350 entre les trois quarts et les deux tiers des terres du nome » (p. 323). Clairement l'emploi salarié, au-delà du secteur public où il est très répandu, notamment pour les *symmakhoi* (policiers), les *agrophylakes*, gardiens des fruits et des biens des propriétaires villageois qui contrôlent aussi l'état des digues, domine les emplois urbains (bains, transport, textiles, marchands, services domestiques) et fait de plus en plus l'objet de contrats annualisés. Ces emplois salariés se développent avec les investissements en capital et le corpus permet à Christel Freu d'exposer dans la troisième partie leur hiérarchie en trois paliers au moins. Le premier palier « de base » comprend les domestiques, valets de ferme, adolescents, enfants, femmes pour qui le salaire est souvent un complément des revenus de la famille ou au mieux assure une subsistance minimale ; le deuxième, les ouvriers employés dans l'agriculture, l'élevage, l'artisanat, qui gagnent au V<sup>e</sup> siècle environ trois sous d'or par an ; le troisième les travailleurs qualifiés de certains secteurs, dont les contrats d'apprentissage montrent la mobilité et le temps requis pour acquérir la maîtrise d'une technique qui leur vaut parfois, mais pas dans tous les secteurs un salaire nettement plus élevé (un carrier six fois plus qu'un ouvrier au Mons Claudianus) ou beaucoup plus élevé s'agissant des avocats, professeurs et surtout médecins aux longues années d'étude (25 *solidi* pour un médecin du VI<sup>e</sup> siècle, - il est vrai après la peste). De façon très méritoire, elle tente d'évaluer les salaires réels en tenant compte de tous les éléments de la rémunération, vêtements et rations alimentaires compris, ce qui est indispensable, car les tableaux fondés sur la part monétaire seule ne donnent qu'une vue biaisée des écarts, comme le montre son analyse (v. ci-dessous).

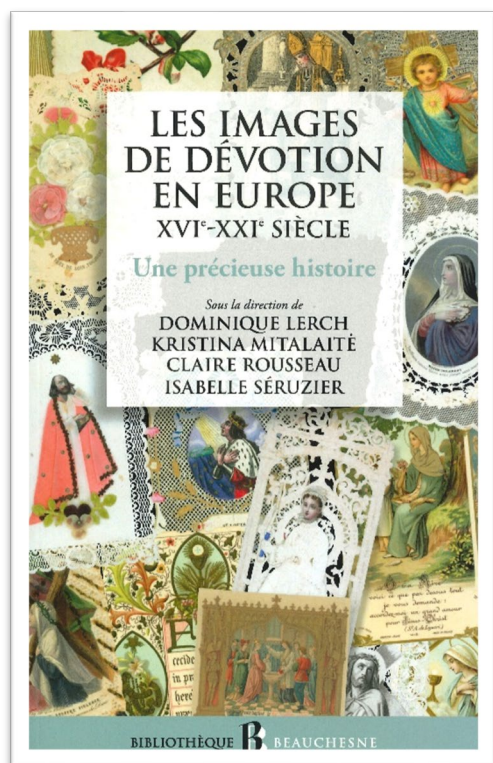
La rémunération en nature voit sa part augmenter au IV<sup>e</sup> siècle en raison de l'inflation chronique mais varie aussi selon le statut du travailleur, voire selon les ressources des employeurs, souvent tentés de tricher sur la quantité et la qualité des denrées fournies tandis que leur évaluation pose à l'historien de redoutables problèmes métrologiques. Elle constitue plus de la moitié de la rémunération pour les salariés de « base ». L'analyse des contrats et de leur contexte démontre en tout cas l'existence d'un marché de travailleurs mobiles, et d'employeurs qui, ayant investi dans les campagnes, comme les Apions, recrutent par ex. pour leurs domaines les spécialistes capables d'entretenir à l'année les machines hydrauliques, les presses avec meules dormantes ou allantes, les citernes et autres installations. On notera au passage la richesse du vocabulaire désignant les types de contrats, les formules comptables, les noms de métiers tel le « vendeur de boulettes de viande » (*isikiomageiros*) ou de boutiques comme l'*etoimopoleion*, termes plus ou moins rares savamment commentés à leur première occurrence.

Sans que l'auteur s'y appesantisse, car elle se concentre sur le Haut-empire dans sa conclusion générale, elle offre de nombreux témoignages de la reprise byzantine du V<sup>e</sup> et du début du VI<sup>e</sup> siècle : ainsi les salaires plus élevés qu'aux premiers siècles (p. 314, n. 498) ou l'amélioration des rations, vin et viande donnés plus souvent aux travailleurs de force, aux travailleurs qualifiés et à ceux du service public. Le grand basculement de l'argent vers l'or au tournant du III<sup>e</sup> siècle, la stabilisation apportée par l'établissement de la dualité or-cuivre des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles et la diffusion de la monnaie d'or dans une grande partie des

échanges, y compris au moins chez les salariés qualifiés et même chez les irrigateurs et les ouvriers du textile payés eux aussi à l'année, ont favorisé sans aucun doute une certaine forme de croissance économique que l'archéologie et la numismatique documentent de leur côté, comme y insistent les synthèses d'histoire économique byzantine.

Un livre aussi ambitieux que modeste, qui met une érudition sans faille et un style limpide au service d'une reconstitution vivante du fonctionnement quotidien de la vie économique de la province la plus riche et la plus productive de l'empire protobyzantin et de son analyse d'ensemble. L'auteur ne prétend pas avoir dit le dernier mot, bien qu'elle ait parfaitement réussi à démontrer l'existence du marché du travail de cette économie préindustrielle. Son livre sera une source indispensable de toute recherche à venir.





J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie, en hommage de ses éditeurs et du directeur de la bibliothèque du Saulchoir, l'ouvrage intitulé : *Les images de dévotion en Europe, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Une précieuse histoire*, sous la direction de Dominique Lerch, Kristina Mitalaitė, Claire Rousseau et Isabelle Sérurier, Paris, Beauchesne, 2021 (Bibliothèque Beauchesne – Religions, sociétés, politique), 584 p.

Depuis une cinquantaine d'années, les petites images pieuses produites par millions en Europe, surtout à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, ont peu à peu acquis leurs lettres de noblesse aux yeux des chercheurs, qu'ils soient historiens, historiens d'art ou sociologues. Désormais désignées comme des « images de dévotion », ces petits objets dans lesquels le texte est indissociable de l'image sont de plus en plus reconnues comme un patrimoine de valeur, à la fois matériel et spirituel. Dès 1930, Adolf Spamer leur consacrait en Allemagne une étude fondamentale<sup>1</sup>. En 1984, une mémorable exposition à la Galerie de la Seita, sur le thème : *Un siècle d'images de piété*, contribuait à leur donner visibilité auprès d'un public élargi. Dominique Lerch, pour sa part, orientait vers cette mine inépuisable une partie substantielle de sa recherche en

vue du doctorat, publiée en 1987 sous le titre : *Imagerie populaire et piété populaire en Alsace (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> s.)*. La même année, Jean Delumeau tirait parti de cette riche documentation dans son enquête consacrée à la première communion, rituel qui donna lieu en effet à une production massive d'images de dévotion. Nombreux sont aussi les collectionneurs ayant perçu leur caractère précieux. À partir des années 1970, la bibliothèque du Saulchoir notamment, relevant de la province dominicaine de France et établie au couvent parisien de Saint-Jacques, a suscité, à l'initiative du frère Michel Albaric, un ample mouvement de dons de ces images vouées à la disparition du fait d'un arrêt de leur transmission au sein des familles. Fragile patrimoine de papier, la collection compte aujourd'hui plus de 200 000 images de dévotion. La conviction de détenir un trésor à valoriser a conduit Isabelle Sérurier, bibliothécaire en chef, à se rapprocher de Dominique Lerch, en vue de constituer avec Kristina Mitalaitė, Claire Rousseau et Aline Debert (prématurément disparue), le comité scientifique d'organisation d'un colloque consacré à l'exploration de cette documentation en Europe dans la longue durée. Le colloque a été accueilli par la Fondation Simone et Cino del Duca. Collectionneurs et chercheurs ont contribué à son succès, avec efficacité et enthousiasme. La publication des actes, assortie d'une ample bibliographie de plus de 250 titres, offre désormais à la communauté scientifique un remarquable instrument de travail, qui s'ouvre sur les réflexions d'une éminente spécialiste de la culture visuelle des temps contemporains. Dans son article qui fait figure d'introduction, Isabelle Saint-Martin observe, en écho à Champfleury (1869), qu'« il n'y a pas de pauvres images pour les gens curieux » : en parcourant les recherches de ces « curieux » qui se sont multipliées depuis les années soixante et soixante-dix, elle trace quelques pistes d'approche d'un genre infiniment complexe dont l'analyse exige de considérer à la fois les techniques, l'iconographie, les usages, et les rapports avec l'art savant qui se déploie dans les peintures murales et les tableaux. Décrites sous la désignation d'« art de Saint-Sulpice », les images de dévotion qui ont « scandé le temps vécu » de générations de fidèles et condensé leurs souvenirs sont le précieux témoin d'un art chrétien dans lequel « le peuple, clergé en tête, se reconnaît » (Marie-Alain Couturier), tandis qu'il est doté d'une efficacité performative pertinemment discernée par Claudel.

<sup>1</sup> *Das kleine Andachtsbild von XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München, Bruckmann, 1930 (réédition à l'identique en 1980).



D'emblée, le lecteur est sollicité par une profusion d'images. Elles sont reproduites en couleurs, au recto et au verso de la couverture puis dans les trente-deux premières pages riches de cinquante-huit reproductions, en noir et blanc ensuite dans le corps du volume où elles accompagnent les propos de chaque auteur. La multiplicité des techniques de production au fil du temps est ainsi perceptible : xylographie ou gravure en taille-douce, images peintes sur feuilles de gélatine, lithographie et chromolithographie, puis photographie, sans oublier l'usage répandu d'entourer les images de larges bordures travaillées en imitant la dentelle (les « canivets »), qui leur donnent un cachet supplémentaire de préciosité, voire de sacralité. On comprend aussi que la difficulté majeure pour le chercheur comme pour le collectionneur est de trouver les principes de classement permettant de mettre ces images en série.

Face à ce problème, les cinq grandes parties de l'ouvrage esquissent des démarches diverses. En premier lieu est examinée la question de l'Ordre des Prêcheurs face à l'image de dévotion. On y trouve deux articles de fond : Michel Albaric raconte comment, alors qu'il était frère bibliothécaire et que les enseignements de son père miniaturiste l'avaient sensibilisé au langage de l'image, il a œuvré pour la constitution progressive de la collection et encouragé le travail minutieux de Marie Mercier, pendant 22 ans, pour la description sur fiches de 60 000 images ; Yann Raison du Cleuziou s'essaie à imaginer l'article qu'aurait pu écrire le frère dominicain Serge Bonnet sur ce que ces images peuvent nous apprendre du catholicisme populaire, lui qui s'est employé à renouveler, en sociologue, les approches du vécu « populaire », encombrées de bien des clichés dans les années 1960 et 1970. Deux études de cas ouvrent en alternance des dossiers plus ponctuels. Claire Rousseau met en lumière l'initiative de la maison d'édition Landry publiant au XVII<sup>e</sup> siècle *L'année dominiquaine*, un ouvrage consacré aux hommes et femmes illustres de l'ordre, et assortissant cette édition de planches d'illustration gravées, utilisables à des fins personnelles sous la forme d'images aisément transportables. Le frère Michel Mallèvre fait porter sa contribution sur cinq missels de famille, dont deux lui ont appartenu, pour observer les images qui s'y trouvent encore, glissées entre les feuillets, où elles témoignent de la transmission de la foi sur trois générations.

La deuxième partie met l'accent sur la création, l'édition et la diffusion en France du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Bernard Berthod en donne une perspective d'ensemble, qui peut être croisée avec l'index du livre, dans lequel graveurs, imprimeurs et éditeurs font l'objet d'une attention particulière. Elle est suivie de trois points de vue particuliers, sur l'image d'Épinal (Christelle Rochette), sur les charmantes images peintes sur feuille de gélatine (Jean-Pierre Doussin) et sur la production des éditions Blanchard et Pannier entre Orléans et Paris, présentée par l'arrière-petite fille de Pierre Blanchard, Marie Pierre Elaudais-Blanchard. Une question pertinente clôt cette partie : posée par Dominique Lerch, elle porte sur l'imprimatur dont les évêques ont le monopole ; son enquête dans les archives diocésaines de Paris et Strasbourg aboutit à la conclusion que les éditeurs préviennent en général une censure qui aurait pour eux des conséquences financières désastreuses.

La troisième partie concerne l'iconographie et les courants stylistiques. L'influence allemande sur la production française ressort des observations de Peter Stoll à propos de la circulation d'une suite de gravures due aux frères Klauber (Augsbourg) et inspirée des litanies à la Vierge Marie (1754) : elles se retrouvent dans des productions parisiennes du siècle suivant, quelquefois métamorphosées, en tout cas reconnaissables. Cette influence se lit aussi dans l'audience que connaissent dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les œuvres des « peintres nazaréens », d'origine allemande et séjournant à Rome. Dominique Lerch souligne à ce propos la fortune de leurs illustrations de la Bible, en particulier celles de Johann Friedrich Overbeck et de Julius Schnorr von Carolsfeld, qu'empruntent et s'approprient des éditeurs français, protestants et catholiques. En contrepoint, la monumentale *Sainte Bible selon la Vulgate*, illustrée par Gustave Doré et publiée en 1866 par Alfred Mame à Tours n'a pas l'heur de plaire à Claudius Lavergne (1815-1887), artiste pieux dont Auriane Goirand a scruté les commentaires critiques. Lui aussi préfère vanter le modèle allemand, et promouvoir les compositions de Louis-Joseph Hallez, un élève d'Overbeck, qu'il encourage à rééditer ses illustrations dans le format des images pieuses. Mais l'influence allemande, si forte soit-elle, n'est qu'un aspect de la production prolifique des illustrateurs d'images pieuses. Le brassage de quelque 45 000 images auquel s'est livrée Évelyne Sigoillot-Meyer ouvre d'autres horizons sur les cent soixante-trois auteurs qu'elle a identifiés et dont elle livre quelques biographies. Parmi eux se côtoient amateurs et professionnels, clercs et laïcs, hommes et femmes d'Europe ou d'autres continents. Ils

travaillent seuls ou en équipe, et n'échappent pas toujours à l'influence de leur éditeur ; mais surtout, la diversité de leurs profils ne se laisse pas aisément maîtriser.

La quatrième partie est consacrée aux usages et pratiques de l'image de dévotion. En ouverture, Gustave Koch donne, à partir d'un lot d'images de confirmation alsaciennes, une très fine analyse des images protestantes, qu'il suggère d'appeler, pour éviter les malentendus, « petites images bibliques ». Le témoignage exceptionnel de Thérèse de Lisieux pour qui l'image et l'écriture ne font qu'un introduit le concept des « images à vivre », exploré avec acribie par Sylvie Manuel-Barnay. D'autres perspectives inattendues attestent la diversité des fonctions de ces images : elles donnent à voir tantôt le récit catholique d'épisodes marquants de l'histoire de France, suggéré en condensé dans les images pieuses des années 1840-1960 que Christian Ehrman commente l'une après l'autre, tantôt un panorama de la propagande politique et des campagnes militaires en Italie au XX<sup>e</sup> siècle, que Biagio Gamba brosse à partir d'images faisant référence à la guerre, d'où leur appellation de « *santini militari* » par les collectionneurs. Plus familières à nos mémoires, plus de cinq cents images françaises entretenant les souvenirs mortuaires dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle permettent à Bruno Blasselle de discerner le tournant de leur illustration sous la forme du portrait du défunt substitué à la représentation pieuse, tandis que ces images attestent à la fois un imaginaire commun de la mort et les démarches alternées de la consolation et de l'édification. On se trouve ainsi acheminé vers le temps présent et ses réseaux numériques. L'image de dévotion y a sa place, mais David Douyère observe la perte paradoxale de mobilité qui l'affecte dans cette nouvelle configuration.

S'ouvrant à nouveau sur l'espace européen, la cinquième partie réunit quelques aperçus en vue d'offrir des points de comparaison. Le premier, historiographique, présente sous la plume de Konrad Vanja un parcours des études sur l'image de dévotion en Allemagne qui débouche sur l'espace actuel mondialisé. Les trois autres envisagent dans une perspective historique la production des images de dévotion en Espagne (Jean-François Botrel), dans la République des Provinces Unies au XVII<sup>e</sup> (Évelyne Verheggen) et en Pologne aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s. (Christine Moisan-Jablonski).

Dans ses conclusions, Jean-Claude Schmitt invite à promouvoir « l'histoire socioculturelle relationnelle, dynamique, multipolaire » dont les images de dévotion gardent la trace. Les axes de réflexion qu'il dégage sont autant de pierres d'attente pour les futurs chercheurs. D'une part, la forme miniaturisée de ces objets de dévotion et leur multiplication autorisent la diffusion quasi universelle à l'échelle du monde chrétien, qui doit être prise en compte mais qu'il sera plus facile de maîtriser quand un corpus aussi riche que l'est celui de la bibliothèque du Saulchoir aura été numérisé et indexé, comme cela est envisagé. D'autre part, la dominante dévotionnelle de ces images s'accommode de leur inscription résolue dans l'histoire et se déploie à la faveur des nombreux échanges dont elles font l'objet. Il laisse la porte ouverte sur leur avenir incertain, qui pourrait tirer parti des nouvelles technologies de la reproduction numérique. Du moins est-on convaincu, en fermant le livre, que chercheurs et collectionneurs trouveront désormais en lui un compagnon de route indispensable dans leur exploration de l'immense continent des images de dévotion.