

La sculpture et les mots : une histoire de cache-cache... Sculpture and Words: A Tale of Hide and Seek...

Nycole Paquin

Number 78, Winter 2006–2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8831ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, N. (2006). La sculpture et les mots : une histoire de cache-cache... / Sculpture and Words: A Tale of Hide and Seek.... *Espace Sculpture*, (78), 5–9.



La **SCULPTURE** et les mots : une histoire de cache-cache...

Sculpture and **WORDS: a Tale** of Hide and Seek...

Nycole PAQUIN

*Notre culture limite à l'enfance la possibilité
de fondre l'alphabet et la figuration.*

– Gilbert LASCAULT¹

Le présent dossier porte sur la rencontre des mots et des images dans la sculpture contemporaine et regroupe des textes qui témoignent de la manière dont la sculpture des dernières décennies n'échappe pas à ce que Derrida qualifiait, il n'y a pas très longtemps, « d'inflation » du langage qui serait « menacé dans sa vie, désemparé, désamarré de n'avoir plus de limites² ». Il semble que partout les mots se laissent rapidement emporter par les images et jouent à se confondre avec ce

qui, naguère, les appelait à distance. Combien de fois n'avons-nous pas entendu la formule consacrée et un peu usée : l'image appelle le texte et le texte appelle l'image. Or, si Derrida a raison, et nous n'avons pas à en douter, de nos jours, et dans toutes les formes d'expression, les mots et les images « s'entrechoquent frénétiquement » dans un tourbillon chaotique. Mais il faut se rappeler que cet état de fait possiblement déroutant fait suite à des centaines d'années de raisonnable partage entre des choses³.

Le mariage image-texte avait pourtant commencé sur une note harmonieuse. La première écriture n'était-elle pas « sculptée » dans l'argile ? Or, les premiers signes cunéiformes, VI^e millénaire av. J.C., allaient peu à peu se transformer, là en pictogrammes, ailleurs en idéogrammes, pour progressivement s'abstraire de la figure et se cantonner en coulisse, du moins pour un certain temps, mais pas avant d'avoir enveloppé et protégé l'image et ayant parfois même menacé qui oserait la toucher et la défigurer. Tel était, par exemple, la consigne des Assyriens du VII^e siècle av. J.C., qui cisaient dans la pierre des inscriptions bilingues, en sémitique et en arménien, afin que tous s'avisent de la malédiction qui frapperait quiconque profanerait l'icône. La stèle

*In our culture, only children are allowed
to combine the alphabet and figuration.*

– Gilbert LASCAULT¹

This issue is about the meeting of images and words in contemporary sculpture. It brings together texts that show how in the last few decades sculpture has not been exempt from what Derrida described not so long ago as the “inflation” of language, in that it is “menaced in its very life, helpless, adrift in the threat of limitlessness.”² It seems that words are quickly taken over everywhere by images and play at merging with what formerly beckoned them from afar. How many times have we heard the rather well-worn phrase that every image needs a text and every text needs an image? If Derrida was right, and we do not doubt it, these days, words and images in every form, “jostle together frenetically” in a chaotic whirlwind. But it should be remembered that this established, possibly disconcerting fact follows hundreds of years of sensible sharing between things.³

The pairing of image and text began on a harmonious note. Was the first writing not “sculpted” in clay? The first cuneiform signs from 6000 B.C. slowly became pictograms then ideograms and were progressively abstracted from the figure. They were kept behind the scenes, at least for some time, but not before having shrouded and protected the image and at times even threatening whoever dared touch and disfigure it. For instance, the bilingual Semitic and Armenian inscription the Assyrians carved in stone in the seventh century BC lets everyone know that a curse will strike anyone who desecrates the icon. The stèle of the great priest Sin Zerbanî is a notable example and thus, in these former times, sculpture, although one of the most tactile of art mediums, imposed a respectful distance.

In the West, repression of the hand in favour of the eye became the rule, while the image and word existed side by side without merging, the figure and the engraved pedestal (or cartouche) each wisely being set in its place so that the letter, “sign of the sign,” served the mind and the gaze was not overloaded. When the sculpted portrait became the favoured vehicle of expression for the Greeks and Romans,⁴ the inscription, confined to its own space, served to name the represented person, thus maintaining a delayed existence beyond the time and space of representation. And while this custom of authenticating the image and of splitting the gaze has endured until today, other ways of including words in the sculpted image have been created nevertheless.

The history of Western sculpture then is that of a nomadic writing: it appears and disappears regularly in representational space and,



Stèle du Grand Prêtre Sin-Zerbanî. Pierre. Neirab. VII^e siècle av. J.C. / Stele of the Great Priest Sin Zerbanî, 700 BC. Stone. Neirab.

du grand prêtre Sin-Zerbani en est un exemple marquant, et c'est ainsi qu'en ces temps anciens, la sculpture, pourtant un des plus tactiles des médiums artistiques, imposa la distance respectueuse.

En Occident, le refoulement de la main au profit de l'œil allait faire loi, en même temps que l'image et le mot allaient dès lors se côtoyer sans se confondre, la figure et le socle gravé (ou la cartouche) étant sagement campés chacun à sa place pour que la lettre, « signe de signe », serve l'esprit et que le regard ne soit point saturé. Chez les Grecs et les Romains⁴, quand la sculpture du portrait s'installa comme véhicule d'expression privilégié, l'inscription tenue dans son espace propre servit à nommer le personnage figuré, lui assurant de la sorte une existence différée par delà l'espace et le temps de la représentation. Et cette habitude d'authentifier l'image et de scinder le regard perdurera jusqu'à nos jours, alors que, parallèlement, allaient cependant naître d'autres formes d'inclusion des mots dans l'image sculptée.

L'histoire de la sculpture occidentale est donc celle du nomadisme de l'écriture qui apparaît et disparaît ponctuellement de l'espace de représentation et qui, quand elle s'y installe, vagabonde autour, sur ou dans la figure, souvent indirectement, notamment sous la forme du livre, symbole de l'amalgame des mondes terrestre et spirituel. Et c'est sous cette forme détournée qu'elle apparut dans la sculpture médiévale pour faire écho à l'Écriture, comme à Chartres au début du XIII^e siècle où le présumé inventeur de la grammaire⁵ est montré « sous » la représentation de la Vierge lisant, l'organisation spatiale respectant ainsi la symbolique du monde comme *miroir* de l'Ordre divin⁶. Si dans un tel cas, l'écriture, divine et terrestre, est inférée sans être montrée, ailleurs, bien que clairement lisible, elle impose franchement sa présence plutôt que son contenu, dans la mesure où la langue elle-même, le latin, convie le bon peuple illettré à la reconnaissance d'un « système » éclairé qui agit comme évocation de la Loi divine.

À la Renaissance, l'écriture envahit systématiquement les images peintes et sculptées, mais dans un esprit beaucoup plus philosophique et littéraire, toujours cependant dans l'optique de marquer le pouvoir de l'Église, de l'État, des mécènes et parfois, dans la statuaire funéraire, du défunt lui-même dont on visait à reconduire la main mise sur telle ou telle école de pensée. C'est entre autres le cas du tombeau de Sixte IV, initiateur de la chapelle Sixtine⁷, où la figure allégorique de la philosophie montre à voir le jumelage accommodant des (é)critures par la présence de Traités de divers ordres.

Pouvoir, là est bien le mot clé : pouvoir de la parole, aussi parfois pouvoir de « tordre » l'histoire imagée. L'inscription gravée sur le socle de la statue équestre de Pierre le Grand à Saint-Petersbourg en est un exemple saisissant. Les circonstances épiques de la commande du monument au sculpteur Étienne Falconet valent la peine d'être relatées, car ce type de relations perverses entre l'image sculptée et le texte n'est qu'un cas parmi d'autres de sculptures publiques anciennes ou contemporaines où les mots finissent par pervertir les états de faits initiaux. Tout commença ici par le choix du socle et du texte. Catherine, dite la Grande, impératrice de Russie, avait aperçu le gigantesque roc lors d'un de ses voyages en Finlande en 1768⁸. Séduite par l'immense masse de pierre qui lui rappelait la forme d'une vague au plus haut de son déferlement, elle décida de la faire transporter à grands frais à Saint-Petersbourg⁹, et on raconte qu'à la vue du bloc, le peuple fut frappé d'une « stupéfaction religieuse¹⁰ ». Se considérant l'héritière directe de Pierre le Grand avec qui elle n'avait pourtant aucun lien de

when established there, often roams around indirectly on or in the figure, particularly in the form of a book, a symbol combining the spiritual and earthly worlds. And in this roundabout way, it appeared in medieval sculpture to accompany the Scriptures, as in Chartres at the beginning of the thirteenth century where the presumed inventor of grammar⁵ is shown "beneath" a representation of the Virgin reading, the spatial organization thus respecting the symbolism of the world as a reflection of the divine order.⁶ If this case, divine and worldly writing is inferred without being shown; elsewhere, although clearly legible, it boldly imposes its presence rather than its content, insofar as the language used, Latin, urged the illiterate good people to recognize an enlightened "system" that is there to evoke the law of God.

In the Renaissance, writing systematically invaded painted and sculpted images but with a much more philosophic and literary spirit; nevertheless, the objective was always to show the power of the Church, the State, patrons and, at times, through a funeral statuary, a deceased by confirming his or her grip on this or that school of thought. This, among other things, is the case for the tomb of Sixtus IV, initiator of the Sistine Chapel,⁷ where the allegorical figure of philosophy shows a pairing that combines the Scriptures with the presence of Treatises of various orders.

Power is really the key word: the power of the word, but also at times its power to "twist" history when it is represented. The inscription engraved on the pedestal of the equestrian stone statue of Peter the Great in Saint Petersburg is a striking example. The dramatic circumstances of the commission for sculptor Étienne Falconet's monument is worth repeating, because this kind of perverse relationship between the sculpted image and the text is only one case among many in traditional and contemporary public sculpture where words end up



La grammaire. Pierre. Cathédrale de Chartres. VII^e siècle / La grammaire, 7th century. Stone. Chartres Cathedral.





Étienne FALCONET.
Statue équestre de Pierre le Grand, 1782. Bronze et granit blanc. Square de Décembre, Saint-Petersbourg. / Equestrian Statue, 1782. Bronze, granite. December Square, Saint-Petersbourg.

parenté¹¹, tare que ses ennemis lui reprochèrent à maintes reprises, l'impératrice choisit elle-même l'inscription *PETRO primo CATHARINA Segunda MDCCLXXXII* qui devait être gravée sur la base du monument et ordonna que la magnificence de la représentation du héros soit égale à celle du piédestal¹². Pour la postérité, par quelques mots seulement gravés dans le granit, Catherine aura réussi à affirmer sa « russéité » et à l'associer à celle du grand Bâisseur de la Russie moderne. Voilà bien un exemple de sculpture où le langage fait plus qu'il ne donne à lire.

Paradoxalement, les mots appellent parfois explicitement le silence. Plus précisément le silence de la mort, et tout l'art funéraire occidental depuis les derniers siècles a abondamment utilisé ce stratagème macabre, comme si le lieu même, le cimetière et le masque ou le portrait funéraire ne suffisaient pas à évoquer l'inéluctable aphasie des âmes prisonnières de l'au-delà. Nommer le défunt sur le bloc ou sur la cartouche du monument revient certes à commémorer son existence, mais aussi à certifier son trépas. Du tombeau de Jacob Robles au cimetière du Père-Lachaise à Paris¹³, Michelet disait d'ailleurs qu'il s'agissait « d'un monument terrible qui crée une impression presque insoutenable, comme s'il avait été ciselé avec la grande faux de la mort¹⁴ ». Si l'hébreu et le français de l'inscription attestent l'appartenance culturelle du disparu, ils témoignent aussi de l'histoire même du lieu de sépulture en rappelant à la mémoire collective que le lieu où se trouve maintenant le monument faisait anciennement partie du cimetière juif¹⁵. C'est la preuve que la forme et la langue des mots peuvent dans certains cas historiciser la sculpture bien en deçà de l'identification du figuré.

Il fallait le retour de la couleur, vive, éblouissante, indisciplinée pour que le mot fasse littéralement « figure ». On pense, notamment, à l'œuvre maintenant célèbre de Robert Indiana où le socle dénudé de toute inscription ironise sa fonction d'antan. Les mots venaient de s'affranchir de leur enclave et de s'imposer comme « sculpture », laquelle allait par le fait même franchir tous les interdits catégoriels de l'époque.

Dans ce dossier, c'est précisément ce virage qu'aborde Serge Fiset en attirant l'attention sur plusieurs sculpteurs contemporains qui ont inséré le langage à leur production.

Antonio POLLAIUOLO.
Figure allégorique de la Philosophie, 1490-1493. Détail du Tombeau de Sixte IV. Bronze. Rome, Grottes vaticanes / Antonio Pollaiuolo, Allegorical Figure of Philosophy, 1490-1493. Tomb of Sixtus IV, detail. Bronze. Rome, Vatican Grottos.

Robert INDIANA, LOVE, 1970-1995. Métal peint / painted metal. Diapothèque de l'UQAM.

corrupting established facts. It all began with the choice of a pedestal and the text. Catherine the Great, Empress of Russia, saw a gigantic rock during one of her travels to Finland in 1768.⁸ Seduced by the immense mass of stone, the shape reminding her of a wave at the peak of its cresting, she decided to have it transported at great cost to Saint Petersburg,⁹ and it is said that when people saw the block, they were struck by "religious stupefaction."¹⁰ Regarding herself as the direct heir of Peter the Great with whom she had no family ties,¹¹ for which her enemies criticized her continually, the Empress chose the inscription *PETRO primo CATHARINA Segunda MDCCLXXXII* that would be engraved on the base of the monument and ordered that the magnificence of the hero's representation be equal to that of the pedestal.¹² With a few words engraved in granite for posterity, Catherine succeeded in affirming her "Russianness" and of linking herself to the Great Builder of Modern Russia. This is a good example of a sculpture where language creates more than what is given to read.

Paradoxically, words, at times, explicitly call for silence. More precisely the silence of death, and all Western funeral art of the past centuries has abundantly used this macabre stratagem, as if the place itself, the cemetery and the mask or the funeral portrait were not enough to evoke the inescapable aphasia of the soul, prisoner of the beyond. To put the name of the departed on a block of stone or on the pedestal of a monument certainly will commemorate his or her existence but also attest to his or her death. Michelet said that Jacob Robles' tomb in Cimetière du Père Lachaise in Paris¹³ was "a dreadful monument that creates an almost unbearable impression, as if he had been chiselled with the great falsehood of death."¹⁴ Although the Hebrew and French inscription confirms the cultural adherence of the deceased, it also indicates the history of the sepulchre's place, recalling for the collective memory that the monument is now in what was formerly part of the Jewish cemetery.¹⁵ This is proof that the form and language of words can, in some cases, historicize sculpture





Cette étude pose un regard analytique sur la diversité de modes d'expression (sculptures murales, installations, performances, montages, etc.) où les mots s'imposent comme image, et fait surtout ressortir certaines caractéristiques particulières de leur utilisation, dont la provocation, parfois la dénonciation, l'humour et le brouillage des genres qui instaurent une nouvelle réalité de l'objet et demandent alors un temps long de perception, un regard « éthique ».

Sous un angle différent mais également attentif à la manière dont la présence de l'écriture dans la sculpture influe sur la perception visuelle, Peter Dubé porte un intérêt tout particulier aux œuvres de Lucie Duval et de Jenny Holzer. La question de la prolifération de l'écriture et de la parole dans toutes sortes de manifestations artistiques ou autres y est traitée dans une optique qui met l'accent sur la superpo-

sition des « couches » de lecture imposées par la co-présence de deux systèmes d'expression qui obligent le récepteur à prendre conscience de son propre acte de lecture, à s'accommoder de la « matérialité » même du langage dont la force excède la simple rhétorique.

Les notions corollaires de la lisibilité du texte et de la transformation du verbal en visuel font l'objet du propos de Pascale McGarry qui s'attarde aux œuvres de Louise Bourgeois. Le point de vue linguistique emprunté par l'auteure balise les paroles de l'artiste et les œuvres, met en lumière les glissements et les transpositions d'un discours à l'autre et réfléchit sur la forme même du texte, sa couleur, sa graphie et son organisation spatiale sur et dans la matière comme ancrage des déplacements. L'analyse de quelques phrases en particulier dans leur rapport à l'image montre la manière dont les œuvres font figure de véritables « histoires-images » autobiographiques. ←

Nycole PAQUIN détient un doctorat en sémiologie et enseigne au département d'histoire de l'art de l'UQÀM depuis 1981, où elle occupe présentement le poste de directrice des programmes de la maîtrise en études des arts et du doctorat en histoire de l'art. Elle a publié de nombreux livres et articles dans les revues spécialisées en arts visuels.

well beyond the figurative identification.

The return of radiant, lively, dazzling and undisciplined colour was needed for the word to literally become a "figure." One thinks, in particular, of Robert Indiana's celebrated work where the pedestal, stripped bare of inscription, is ironical about its former function. Words, freed from their enclave, are set out as "sculpture," breaking all the taboos concerning categories at the time.

In this issue, Serge Fisette broaches precisely this change of direction, looking at various contemporary sculptors that have used language in their work. This study analyzes the diversity of expression such as wall sculptures, installations, performances and assemblages in which words are set out as images, and above all bring out certain characteristics specific to their use, such as provocation, at times denunciation, humour and the blurring of genders that give a new reality to the object and require time for its perception—an "ethical" gaze.

From a different point of view, but equally attentive to the way writing in sculpture influences visual perception, Peter Dubé takes a special interest in the works of Lucie Duval and Jenny Holzer. The proliferation of writing and of the word in all kinds of art events is treated from the perspective of emphasizing the superposing of "layers" of reading that the co-presence of two systems of expression imposes. This requires the receiver to be aware of his or her act of reading and to adapt to the "materiality" of the language whose force exceeds simple rhetoric.

Pascale McGarry's text looks at the work of Louise Bourgeois, taking as subject the corollary notions of a text's legibility and its transformation from the verbal to the visual. The author maps the artist's words and works from a linguistic point of view, highlighting the shifts and transpositions of a discourse with the other and reflecting on the shape of the text: its colour, written form and spatial organization on and in matter as an anchoring of movement. The analysis, in particular, of various phrases in relation to images, shows why the works are viewed as genuine autobiographical "story images." ←

TRANSLATION BY JANET LOGAN

Nycole PAQUIN has a doctorate in semiology and has been teaching in the art history department at UQÀM since 1981. At present, she is director of the master's program in études des arts and of the doctorate in art history. She has published numerous books and articles about the visual.

←
Portrait funéraire
d'un cordonnier.
Pierre. Rome,
période flavienne /
Funerary Portrait of
a Shoemaker,
Flavian era. Stone.
Rome.



Auguste PRÉAUT,
Le silence de la mort,
1849. Marbre/marble.
Tombe de/tomb of Jacob
Robles. Paris, cimetière du
Père-Lachaise.

NOTES

1. Gilbert Lascault, « Lettres figurées, alphabet fou », *Critique*, vol. 285, janvier 1971, p. 174.
2. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 15 / Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakraverty Spivak, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.
3. De nombreux ouvrages portant sur les relations entre et l'image et le texte, plus précisément entre la peinture et l'écriture (dans l'image) ont donné lieu à des débats corsés qui opposent encore fréquemment les sémioticiens des arts visuels et ceux de la littérature, chacun se portant à la défense de l'un ou de l'autre des deux systèmes comme nœud de l'expression. Un peu à l'écart de ces querelles, il y eut bien entendu Michel Butor qui, il y a plus de trente ans, nous livrait ses réflexions dans un petit livre qui aurait dû dissiper les différends et convaincre de la transition inéluctable entre les images et la parole, celle qui est dite en aparté ou celle qui habite l'espace de représentation et « sature » la vision. Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris, Champs, Flammarion, 1969, 156 p. / Numerous works on the relationship between image and text, more precisely between painting and writing (in the image) have given rise to heated debates that frequently pit semioticians of the visual arts against those of literature, each defending one or other of the two systems as the crux of the matter. Of course, slightly removed from these squabbles was Michel Butor who, more than thirty years ago, gave us his reflections in a small book that dispels the controversy and persuades us of the inevitable transition between words and images, that which is said in an aside or which occupies the representational space and "saturates" our vision. Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris, Champs, Flammarion, 1969.
4. Chez les Romains, les effigies avaient un caractère privé ; elles étaient habituellement conservées par la famille dans la maison après avoir été menées en procession jusqu'au Forum ou au Capitole où elles étaient exposées pour un certain temps. *Sculpture. The Great Art of Antiquity from the Eight Century BC to the Fifth Century AD*, Allemagne, Taschen, 1996, p. 167 / For the Romans, effigies were private: the family usually kept them in the house after they were taken in a procession to the Forum or the Capitol and displayed for a time. *Sculpture. The Great Art of Antiquity from the Eighth Century BC to the Fifth Century AD*, Germany, Taschen, 1996.
5. Or, on ne sait toujours pas avec assurance lequel des deux penseurs, Donat ou Priscien, inventa la grammaire. Émile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France, Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur les sources d'inspiration*, tome 1, Paris, Librairie Armand Colin, 1958, p. 172 / We still do not know for sure whether it was Donat or Priscien who invented grammar. Émile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France, Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur les sources d'inspiration*, v. 1, Paris, Librairie Armand Colin, 1958, p. 172.
6. Le Moyen Âge vit naître une prolifération de *Sommes* et de *Miroirs*, grands traités que nous qualifierions aujourd'hui d'encyclopédie de la nature, des sciences, de la morale et de l'histoire. L'objectif était cependant spirituel et visait à démontrer comment toute la nature et toutes les activités humaines faisaient écho à un Ordre supérieur. Voir à ce sujet Émile Mâle, *op. cit.* / The Middle Ages saw a proliferation of comprehensive surveys and reflections, great treatises that today we call encyclopedias of nature, science, ethics and history. The objective was spiritual and was intended to show how all nature and all human activities are the repetition of a higher order. See Émile Mâle on this subject, *ibid.*
7. Sixte IV (Francesco Della Rovere), pape de l'Église catholique de 1471 à 1484, fut contesté même de son vivant en raison de sa gestion dite népotique des finances du Vatican et de son soutien à ce qui fut qualifié « d'humanisme païen » par opposition à « l'humanisme chrétien de Florence », cela malgré son appartenance à l'Ordre des Franciscains. Farouchement opposé aux Médicis, à qui il retira la gestion des biens pontificaux, il alla même jusqu'à excommunier Laurent le Magnifique qui lui déclara la guerre. Il fit néanmoins travailler Botticelli et le Rérugin et réalisa plusieurs grands travaux à Rome, notamment la chapelle *Sixtine* ainsi nommée en son honneur. Francis Rapp, « La Papauté face aux nations (1295-1534) », *Histoire de la papauté, 2000 ans de soumission et de tribulations*, (Yves-Marie Hilaire dir.), Paris, Tallandier, 2003, p. 231 à 301 / Sixte IV (Francesco Della Rovere), pope of the Roman Catholic Church from 1471 to 1484, was very controversial even during his life for his nepotistic management of the Vatican finances and for his support for what was described as "pagan humanism" as opposed to "the Christian humanism of Florence," this in spite of his belonging to the Franciscan order. Staunchly opposed to the Medicis, from whom he took over the management of the papal assets, he even went so far as to excommunicate Lorenzo the Magnificent who declared war on him. However, he gave work to Botticelli and Rérugin and had several great works built in Rome, in particular, the Sistine Chapel named in his honour. Francis Rapp, "La Papauté face aux nations (1295-1534)," *Histoire de la papauté, 2000 ans de soumission et de tribulations*, ed. Yves-Marie Hilaire, Paris, Tallandier, 2003, p.231-301.
8. Catherine avait entrepris ce voyage en Finlande afin de prospecter le terrain et de choisir elle-même le granit nécessaire à la construction des quais de la Neva. Henri Troyat, *Catherine la Grande* Paris, Flammarion, 1977, p. 254-255 / Catherine undertook this voyage to Finland to find and choose the granite needed to construct the Neva docks. Henri Troyat, *Catherine la Grande*, Paris, Flammarion, 1977, p.254-255.
9. Le voyage dura un an par une route spécialement construite à cet effet et d'après les calculs des spécialistes, les coûts de transport se seraient élevés à l'équivalent de deux millions de livres. *ibid.* p. 254 / The trip took a year on a specially built route and according to the calculations of specialists, the transportation costs amounted to the equivalent of about two million pounds. *ibid.* p. 254.
10. *Ibid.*, p. 255.
11. Princesse allemande, née en 1729 à Stettin, Sophie d'Anhalt-Zerbst se convertit à l'orthodoxie et se rebaptisa Iekaterina (Catherine) Alexeievna un an avant son mariage à Pierre III en 1745. Elle s'empara du trône à la faveur d'un coup d'état en 1762 au cours duquel elle aurait ordonné l'assassinat de son mari. *Dictionnaire universel des noms propres*, Le Robert, Paris, 1984, p. 348-349 / A German princess born in 1729 in Stettin, Sophie d'Anhalt-Zerbst converted to Russian Orthodoxy and was baptized Katerina (Catherine) Alexeievna one year before her marriage to Peter III in 1745. She took over the throne in a coup d'état in 1762 during which she ordered the assassination of her husband. *Dictionnaire universel des noms propres*, Le Robert, Paris, 1984, p.348-349.
12. L'inauguration du monument eut lieu en 1782 en l'absence de l'Impératrice avec qui il était enrouillé. Les gens de cour et le clergé furent stupéfaits de constater que la représentation du héros cabré sur son cheval au-dessus de « l'abîme » était trois fois plus grande que nature et, pis encore, la figure était vêtue à la romaine « païenne ». Henri Troyat *op. cit.*, p. 332 / The monument was inaugurated in 1782 in the absence of the Empress who was in disagreement with it. The courtiers and clergy were astounded to note that the representation of the hero rearing up on his horse over "the abyss" was three times larger than life and was also dressed as a Roman "pagan." Henri Troyat, *op. cit.*, p. 332.
13. Le monument fut réalisé par le sculpteur Auguste Prévault en 1849. (Ouvrage collectif) *Sculpture. The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth And Twentieth Centuries*, Allemagne, Taschen, 1996, p. 47-48 / The sculptor Auguste Prévault created the monument in 1849. (Collective work), *Sculpture, The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Germany, Taschen, 1996, p.47-48.
14. *Ibid.*
15. Originellement, le cimetière juif était séparé du reste de la nécropole par un mur dont subsistent encore quelques vestiges de pierre. / Originally, the Jewish cemetery was separated from the rest of the necropolis by a wall of which there are still a few stone vestiges.
www.paris.fr/portail/parcs/portail.lut?page_id1737



Tablettes d'Uruk.
Argile. Sumer,
Mésopotamie. VI^e
millénaire av. J.C. /
Uruk Tablets, 6000
BC. Clay. Sumer,
Mesopotamia.