



Ce qu'apprennent les albums d'échantillons : retour sur expérience (1981-2010)

Florence Charpigny

► To cite this version:

Florence Charpigny. Ce qu'apprennent les albums d'échantillons : retour sur expérience (1981-2010). Communication à la journée d'étude "Les échantillons de tissus dans les musées français. Témoigna.. 2013. <halshs-00863180>

HAL Id: halshs-00863180

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00863180>

Submitted on 18 Sep 2013

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

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

Journée d'étude - 20 septembre 2013

Les échantillons de tissus dans les musées français.

Témoignages d'acteurs et mise en perspective historique.

Musée des Arts Décoratifs – Paris

Florence Charpigny

LARHRA, CNRS UMR 5190, Lyon

Ce qu'apprennent les albums d'échantillons : retour sur expérience (1981-2010)

Ce bref exposé entend contribuer à la journée d'étude *Les échantillons de tissus dans les musées français* à partir de travaux développés depuis la fin des années 70. Mon exposé sera cependant quelque peu décalé puisque, en matière d'échantillons, mon expérience porte essentiellement sur des **albums** et que ces albums appartiennent pour l'essentiel à une **entreprise** toujours en activité, et non pas à des collections publiques. Je remercie les organisateurs de cette journée pour leur invitation, qui a été pour moi l'occasion de prendre conscience de la spécificité des matériaux sur lesquels j'ai travaillé et de tenter d'en dégager les motifs et les enjeux. C'est une vision d'historienne que je vous livre, essentiellement méthodologique voire théorique qui, je l'espère, permettra aux participants de considérer de ce point de vue spécifique les objets – passionnants - qui nous réunissent aujourd'hui.

Contexte, description

Il y a bien des manières d'utiliser ces objets, de là découle le statut qui leur est conféré. Anonymes lorsque l'identité de la maison de soieries (comme on dit à Lyon) qui les a produits n'est pas connue, les albums d'échantillons conservés dans les institutions patrimoniales peuvent être convoqués dans les expositions, pour représenter le processus de fabrication textile ou pour témoigner de la richesse et de la diversité des collections muséales ; lorsque la maison qui les a créés est connue, ils peuvent documenter les étoffes des collections. Sachant que les albums conservés, aussi bien dans des fonds patrimoniaux publics que dans les entreprises – c'est-à-dire accessibles -, ne représentent qu'une partie infinitésimale des albums produits, on comprendra qu'ils constituent une source rare et précieuse que cependant l'historien, en respectant la méthodologie de sa discipline, aura souvent des difficultés à faire parler.

Mes premiers pas dans le monde des albums d'échantillons datent de la toute fin des années 1970, à l'occasion d'un travail de maîtrise consacré à l'histoire économique et sociale de l'industrie textile lyonnaise, du Second Empire à la Première Guerre mondiale, couvrant donc la période de la Grande Dépression et des mutations structurelles de l'industrie nationale à la fin du XIX^e siècle, saisies à travers l'histoire singulière d'une maison de soieries, Lamy et Giraud (de 1866 à 1894) puis Lamy et Gautier (de 1900 à 1914). La source initiale de ce travail était constituée des *livres de magasin* conservés à la Manufacture Prella & Cie, qui lui a succédé. Ils m'ont permis de mesurer l'activité de fabrication, son volume années par année, mois par mois, tisseur par tisseur ; sa répartition entre tisseurs à domicile (les *canuts* de la Croix-Rousse) et métiers de l'atelier de l'entreprise, entre métiers à bras et métiers mécaniques, etc. Cependant ces sources, aussi riches soient-elles, nécessitaient, pour être interprétées correctement, une connaissance approfondie de la place de Lamy et associés dans le champ de l'industrie textile et, puisque c'est bien de cela dont il s'agit, de sa production. De fait, les livres de magasin renseignent sur le type d'articles fabriqués, unis, façonnés, velours ou damas... mais ne permettent pas de situer la maison sur le marché, dans ses segments de production. Car s'ils sont aptes à répertorier finement les matières utilisées, soie - organsin, tussah, schappe - coton ou lin, ils sont muets relativement au décor des étoffes comme à leur destination, robe, ameublement, ornement d'église. C'est pour répondre à ces interrogations que je me suis intéressée aux albums d'échantillons.

Ces albums, dits *livres de patrons*, scrupuleusement tenus, sont au début du XX^e siècle, chez Lamy et associés, organisés en double page : à droite le numéro de patron, la dénomination technique de l'étoffe, le nom du client pour lequel la fabrication est mise en œuvre, l'origine des documents mobilisés, le montage du métier à tisser, le

nom du metteur en carte, le type de mise en carte utilisée, le nom du liseur de dessin, une date (vraisemblablement celle de la production des cartons), le nombre de cartons nécessaire au tissage. En haut à gauche figurent les pièces tissées : date, nom du client, métrage, prix de vente ; le tout est complété par un échantillon collé en vis-à-vis, coupé de manière aléatoire, sans souci d'ajustement sur le motif principal. L'ensemble de ces données m'a permis d'appréhender la production de l'entreprise, grâce au croisement avec les livres de magasin, et de reconstituer le réseau de professionnels travaillant pour Lamy et associés. A ces dépouillements systématiques s'est enfin ajouté celui des *livres de commission*, complément commercial des livres de patrons, également tenus sur une double page : un petit échantillon à gauche, à droite tout ce qui concerne le client, et donc la fabrication spécifique qui lui est destinée : métrage et coloris de la chaîne et de la trame (qui ne sont généralement pas indiqués dans les livres de patrons), nature et titre des fils utilisés, prix de vente du tissu. Ces livres de commission m'ont permis de saisir la clientèle de la maison de soieries dans sa diversité et de restituer sa stratégie commerciale.

Des archives d'entreprise aux sources pour l'historien

Une partie importante des albums d'échantillons parvenus jusqu'à nous date de la seconde moitié du XIX^e et du XX^e siècle. Ce n'est pas un hasard : à partir des années 1860, la seconde vague d'industrialisation de la production de pâte à papier est caractérisée par le remplacement du chiffon par le bois, traité à échelle industrielle grâce à des procédés mécaniques ou chimiques, et le développement de l'usage des machines à papier décuple sa consommation aussi bien dans le domaine des arts graphiques que dans les bureaux, donnant naissance à de nouvelles pratiques d'écritures : courriers, registres, répertoires, annuaires, catalogues, documents d'archives prolifèrent de manière exponentielle. Cette période, comme l'a montré Max Weber, voit l'émergence de la bureaucratie, qu'il lie au développement du capitalisme. C'est le temps des employés aux écritures et des « teneurs de livres » pourvus de manchettes de lustrine, popularisés par le folklore lyonnais de la Fabrique de soieries qui y voit, plus que la pratique même du tissage, un tremplin vers l'état de fabricant.

C'est dans ce cadre que sont produits les albums d'échantillons de Lamy et associés. Les fonds issus des entreprises textiles témoignent de la multiplication des documents élaborés lors de la fabrication des tissus : registres des pièces, livres de mouchets, livres des métiers, livres des maîtres, esquisses, mises au net, empreintes, mises en carte, dispositions des métiers à tisser, notes de mises en fabrication, notes de mise en teinture, notes d'ourdissage, de tordage... qui sont rarement gardés. Si les albums d'échantillons nous sont parvenus, c'est précisément que, dans les maisons de soieries, on a choisi de les conserver : certes, la période envisagée marque la reconnaissance du patrimoine archivistique et son organisation méthodique au sein des entreprises. Mais elle témoigne aussi de la construction de la notion d'**archive** liée, d'une façon générale, aux enjeux qui ont présidé aux choix opérés. Pourquoi ces albums ont-ils été constitués ? Pourquoi ont-ils été systématiquement conservés, tant que les entreprises ont fonctionné ? Pourquoi étaient-ils transmis au moment des mutations de propriété des maisons de soieries, et enfin pourquoi étaient-ils couramment achetés, au moment de la liquidation d'une entreprise, par une autre maison ?

Les albums d'échantillons ne participent pas de l'émergence de la bureaucratie ; leur pratique est bien antérieure au Second Empire. Pour les maisons de soieries, les livres de patrons ne sont pas des documents techniques *stricto sensu*, et beaucoup plus que des outils permettant, à des années de distance, de remettre une étoffe en fabrication. Destinés dès leur constitution à être conservés, ils sont élaborés sur des registres de papier épais, d'une qualité garantissant leur pérennité, solidement reliés. Complétés chaque fois qu'une nouvelle étoffe est tissée, ils figurent à la fois son acte de naissance et son réceptacle ultime. De là, il n'est pas indifférent que les albums d'échantillons soient matériellement composés de tissu et de papier, au sens où le papier est, comme dans toute fabrication technique – au moins jusqu'à l'usage de l'informatique – support de communication. Dans les entreprises, chaque document papier ne transmet que des informations fragmentaires, parce qu'opératoires dans le contexte industriel de spécialisation des tâches ; ces informations sont, selon cette logique, fréquemment codées, elles ont valeur de brouillon, brouillons d'une étoffe en train d'être fabriquée. Ainsi, les maisons de soieries n'ont pas toujours conservé les dessins, croquis et mises au net, mais archivent généralement les mises en carte. Les dessins qui sont conservés émanent le plus souvent de dessinateurs reconnus par ailleurs, l'exemple le plus connu étant Dufy pour Bianchini-Férier, mais isolés du fonds qui leur donne sens, parfois encadrés, les dessins sont décontextualisés et prennent un statut d'œuvre. De fait, au-delà des documents juridiques, comptables ou qui ont trait au personnel, comme toutes les entreprises, les maisons de soieries gardent peu d'éléments de fabrication. Ce qui reste *in fine*, ce sont les cartons qui commandent la marche de la mécanique du métier à tisser, indispensables pour retisser l'étoffe, et les éléments descriptifs de la production parmi lesquels, au premier chef, les albums d'échantillons, véritable **mémoire** de la production – de l'entreprise dans son essence. Ils constituent un **patrimoine** à la fois matériel, comptabilisé dans les actifs des sociétés et transmis en

même temps qu'elles, et immatériel, **référence** du « style » singulier de chaque entreprise – de sa qualité -, qui permet reconnaître ses créations au premier coup d'œil.

Ces documents constituent une inépuisable source pour les maisons de soieries qui les associent quotidiennement à leur travail de création : vaste répertoire aussi bien des textures, des couleurs, des motifs, des effets, elles sont alors déhiérarchisées, décontextualisées, déréalisées, déhistoricisées dans le sens où elles ne témoignent plus d'une époque mais de processus - en cela, on peut considérer qu'elles appartiennent au processus créatif. Cependant elles ne seraient que de peu de valeur sans les échantillons de plus grande dimension, d'au moins un rapport de dessin alors que les livres comportent un échantillon qui ne permet pas toujours d'avoir une vision du motif complet. De là, une signification spécifique du terme *archives*, dans ce contexte, se dégage : il s'agit moins du générique « ensemble de documents hors d'usage courant, rassemblés, répertoriés et conservés pour servir à l'histoire d'une collectivité ou d'un individu » - qui est celle de l'historien - que de l'acceptation, par extension, de « toute réunion importante de documents produits et/ou classés ».

De fait, les albums d'échantillons constituent des documents que l'historien, lorsqu'il veut les étudier, doit construire en **sources**. Pour lui, ils ne se résolvent à témoigner de l'activité d'une entreprise qu'au terme de la reconstitution de l'économie de leur constitution, de leur statut au sein de l'ensemble des documents produits par l'entreprise et du **tri** dont ils ont été l'objet, par la critique des sources donc, et contribuent à montrer que chaque document n'a de sens qu'associé à de nombreux autres. Cette association n'est pas seulement linéaire, soit tous les éléments se rattachant à une fabrication spécifique, mais aussi transversale, par type de documents : les livres de patrons retracent l'évolution stylistique, technique de la production textile, indissociables des mises en carte renseignant le « parc » de métiers à tisser ou les livres de commissions, la clientèle... C'est dans ce sens que leur prise en compte, lorsqu'ils sont isolés, donc décontextualisés, est difficile.

Les albums d'échantillons comme source d'appréhension des modalités de création

En 2010 (cf. "références" *infra*), j'ai eu l'opportunité d'approfondir mes premiers dépouillements des livres de patrons de Lamy et associés pour développer une nouvelle problématique : comment une maison de soieries répond-elle au marché qui demande objectivement des copies, ou au moins des imitations ? Pendant le premier quart du XX^e siècle, la maison a collaboré avec des artistes et des ensembliers de l'Art nouveau (André Groult, Louis Süe, André Mare, Charles Stern ; Édouard Colonna et Georges de Feure pour Bing), pourtant les livres de patrons montrent que c'est « de l'ancien » qui a été fabriqué en majeure partie, de nombreux dessins issus du XVIII^e siècle, réputé âge d'or de la Fabrique lyonnaise, mais aussi de périodes antérieures, européennes ou exotiques, conformément à la demande du marché. En 1918, dans *La Soierie de Lyon*, organe officiel des fabricants de soieries lyonnais, Eugène Delard, conservateur du musée Galliera, notait : « Lorsque le musée Galliera organisa en 1906 l'Exposition de la Soie, nous fûmes quelque peu surpris et déçus du nombre relativement restreint des étoffes modernes. Les fabricants que nous visitâmes nous disaient : "Pourquoi ferions-nous du moderne ? Le public n'achète que de l'ancien !" ». Aussi bien, les fabricants Édouard Lamy et Romain Gautier auraient pu prononcer cette phrase. Et c'est cet « ancien » qui me posait question. De quel ancien s'agit-il ? Comment, dans le premier quart du XX^e siècle, une maison le fabrique-t-elle, le renouvelle-t-elle et parvient-elle à singulariser sa production sur le marché ?

Pour y répondre, à partir de sept livres de patrons comptant 118 références chacun et recensant, entre 1900 et 1918, l'ensemble des nouvelles étoffes conçues par Lamy et Gautier - soit 730 patrons, je me suis basée sur les mentions qui indiquent les sources de chaque nouvelle étoffe mise en fabrication : « d'après le Pn 6346 », « d'après notre matériau 922 avec contrefond du matériau 1643 », « damas d'après notre lampas 6410 »... Plus ou moins détaillées, ces mentions, permettent d'identifier les **ressources** mobilisées au moment de la **conception** de nouvelles étoffes. En effet, l'historien a des difficultés à saisir les processus selon lesquels des choix esthétiques et techniques sont opérés pour, à partir de fibres, élaborer un objet en deux dimensions, le tissu, qui doit prendre place sur un marché, donc être de nature suffisamment familière pour être reconnu par la clientèle (reconnu comme lyonnais, ou comme production d'une maison spécifique), et original pour séduire. Certes, dans les archives des entreprises textiles, on trouve des tissus, des dessins, des mises en cartes, des cartons, des registres de référence qui chacun témoignent d'une étape matérielle du processus. Mais leur accumulation ne permet guère d'aller au-delà de la **description d'un dispositif** pour en aborder l'**esprit**, (i.e. pour comprendre les choix qui sont faits) ; les acteurs du processus, fabricant, dessinateur, liseur de dessin et tous les autres qui, à un moment ou un autre, contribuent à la conception de l'étoffe en sont absents ou presque. Ce ne sont cependant pas les modalités de reproduction (de copie, d'imitation) ou la nature des changements formels ou techniques repérables entre une nouvelle étoffe et sa source que révèlent les livres de patrons, autrement dit des éléments du processus créatif, qu'il faut plutôt chercher à identifier par l'examen direct des étoffes ; par contre, les indications

qui y sont portées permettent de repérer les **outils et les logiques de mise en œuvre de la création**, dans le contexte précis de la maison Lamy et Gautier, puisque ces documents, élaborés en interne, sont à usage interne et participent de la culture d'entreprise de la maison. L'intérêt, la validité de ces livres de patrons comme sources pour repérer ces outils et ces logiques sont intimement liées à la spécificité de la maison de soieries, héritière d'une lignée de fabricants connus pour avoir fourni le Mobilier royal et le Mobilier impérial (Corderier & Lemire, Bissardon cousins & Bony, Chuard & Cie, Germain et Déchazelle) dont elle conserve des échantillons et des tentures. Son mode d'organisation et de fonctionnement est lui-même lié à sa spécialisation, à l'extrême fin du XIX^e siècle, dans la fabrication d'étoffes façonnées dites riches (en majorité de pure soie), tissées à bras, destinées à l'ameublement. Lamy et Gautier travaille essentiellement sur commande, pour des particuliers mais surtout pour un réseau de commissionnaires et de décorateurs français et étrangers qui, dès 1905, lui procurent plus de la moitié des commissions.

Les indications des livres de patrons mentionnent peu de documents graphiques (un papier peint, des photographies), des planches d'ouvrages ou de magazine, sont également cités des croquis, des esquisses, des calques, le plus souvent fournis par les clients et qui n'ont pas été conservés. Car plus des trois quart des nouveaux patrons fabriqués par Lamy et Gautier ont pour origine directe des étoffes plus anciennes : quelques-unes émanent « du musée », le Musée historique des Tissus de Lyon où les fabricants et les dessinateurs consultaient les collections ; il s'agit d'étoffes appartenant d'ores et déjà au patrimoine de la Fabrique : « d'après une esquisse de Paris et le matériau des Perdrix » (La tenture dite « aux Perdrix » de Philippe de Lasalle, début des années 1770). Il s'agit cependant de cas particuliers : l'essentiel des matériaux textiles utilisés par les dessinateurs sont de deux provenances également importantes : les clients eux-mêmes et la **production antérieure** de la maison de soieries. Autant les documents fournis par les clients comme modèles ou indications pour leur commande n'ont pas été conservés, autant les documents émanant de la maison nous sont connus.

Les étoffes citées comme « modèles » proviennent de deux fonds distincts qui coexistent dans l'entreprise : tout d'abord une collection composée d'étoffes anciennes, nommées « matériaux » acquises à des ventes d'archives textiles, chez des antiquaires, immédiatement disponibles et propres à être utilisés comme modèles et éléments pour de « nouvelles » étoffes ; un peu plus de la moitié des étoffes conçues d'après les ressources textiles de la maison en est issue. Seconde source, seconde partie visible du vivier de l'« ancien » fabriqué par la maison, les patrons des fabrications antérieures, dont les premiers volumes remontent aux années 1830 (des livres de patrons « meuble » de Lemire à partir de 1837, quelques volumes de Martin et Lamy, 1847-1860 et la totalité des livres et laizes de Lamy et Giraud, 1866-1894). Ainsi, le patron 6752, lampas 2 lats, a été exécuté en 1905 d'après le patron 6346 ; ce patron 6346, quand on recherche ses sources, est lui-même un lampas cannetillé et broché « exécuté [...] d'après un matériau Philippe de la Salle du Musée industriel de Lyon, dessin a déjà été modifié dans le document du musée, il y a un plateau chargé de fruits que nous avons remplacé par un panier fleuri. » D'une manière générale, les modifications apportées sont de deux ordres : d'une part, le dessin est remanié, d'autre part le tissage est simplifié, le lampas n'étant plus broché. Sans être exceptionnel, ce cas de figure n'est pas le plus fréquent. Le plus souvent, les adaptations sont d'ordre technique : si l'apparence de l'étoffe est changée, le dessin de base peut rester le même : des patrons de lampas sont réemployés en damas, on rencontre également des velours, des brochés repris en damas et parallèlement, le nombre de lats est réduit, parfois même il n'est pas nécessaire de refaire une mise en carte mais seulement de modifier l'agencement du métier. Ces adaptations participent également de la politique d'abaissement des coûts généralement pratiquée dès la seconde moitié du XIX^e siècle : d'une part, un damas n'a qu'une chaîne alors que le lampas en a deux, d'autre part il se tisse beaucoup plus rapidement qu'un broché pourvu que le dessin soit adapté à un nombre réduit de couleurs, etc.

Au total, les livres de patron rendent rarement compte de l'intervention des dessinateurs de la maison Lamy et Gautier : « 6601 d'après son matériau complété par Botton » (Botton est le dessinateur de la maison) ou « 6555 d'après une esquisse de Paris mise au point par Botton ». Pourtant, ils interviennent sans conteste lorsqu'il s'agit d'adapter un dessin : « 6780 d'après le bouquet du 6525 », de modifier un détail « 6948 d'après notre matériau 509, même dessin sauf détails que Pn 5539 », de décliner des bordures, garnitures de sièges, manchettes et galons, mais alors ils ne sont pas nommés. Les mentions repérées suffisent toutefois à suggérer trois aspects de leur travail : d'une part, à partir de documents, graphiques ou textiles, ils conçoivent de nouveaux dessins, plus ou moins proches de leurs sources. D'autre part, ils complètent ou mettent au point un dessin venu d'ailleurs, il font œuvre de techniciens plus que de créateurs, et c'est bien la tendance générale de l'évolution de leur métier, entamée dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Cependant, ils créent aussi des dessins originaux : vingt-neuf patrons sont tissés à partir d'esquisses dont l'auteur est indiqué : « 6727 d'après un croquis de Bataille », qui proviennent également de décorateurs ou de dessinateurs travaillant pour leur compte ; ce sont pour la plupart des étoffes « modernes ».

Ainsi, les livres de patrons montrent aussi que les dessinateurs sont largement occupés à arranger et combiner des motifs, empruntant un ruban ici, un bouquet là, et à combiner des effets, reproduisant un jeu d'armure, naviguant d'un velours à un damas. Cette pratique du raboutage est la norme à la fin du XIX^e siècle et perdure logiquement pour le décor des étoffes « de style », nécessairement fondées sur des jeux de références et de citations. Mais cette pratique n'est pourtant pas sans préoccuper les fabricants et la Chambre de Commerce de Lyon qui, par la voix de son président Édouard Aynard, s'en fait l'écho à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, attaquant vivement les dessinateurs : la faveur du public pour les tissus unis, écrit-il en substance, a été motivée par leur incapacité à renouveler leur vocabulaire décoratif. On peut certes y voir l'hypocrisie des fabricants, *in fine* seuls décideurs de leur production, et une tentative de cerner les raisons de la grave crise de surproduction de la fin du XIX^e siècle qui a fait prendre conscience aux Lyonnais de la fragilité de leur hégémonie ; c'est l'ensemble du dispositif de création qui est mis en cause. Il faudra attendre 1918 pour que le dessinateur Michel Dubost soit appelé pour réformer l'enseignement du dessin textile à l'École des beaux-arts de Lyon. Au vrai, dans le contexte de la production d'étoffes d'ameublement de Lamy et Gautier, c'est compter sans le marché. C'est aussi compter sans les collections de livres de patrons et d'étoffes anciennes qui fournissent une infinité de modèles disponibles pour les choix de la clientèle, rassurée sur l'authenticité de l'« ancien » qui lui sera fourni, d'autant plus qu'il sera tissé sur des métiers à bras. Et c'est compter sans le savoir-faire des dessinateurs, des fabricants, des chefs de fabrication qui, à partir de multiples sources, élaborent du nouveau : dans cette logique, pas que de copie ou d'imitation, il s'agit de remploi, ou pour dire autrement d'une gestion de la copie et de l'imitation comme outils de création.

Document d'identité de chaque fabrication, le livre de patrons porte aussi la mémoire de son élaboration ; il joue comme métaphore d'un acte de naissance, il établit la filiation de chaque étoffe, ancêtres et cousins compris, et recense les générations. L'évolution de sa configuration et le développement de ses rubriques, par rapport à la seconde moitié du XIX^e siècle, suggèrent un changement de statut et systématisent ces généalogies ; elles constituent l'espace de création des étoffes.

Références :

1981 : *La Fabrique lyonnaise de soieries : une maison à travers ses archives. De Lamy et Giraud à Lamy et Gautier, 1866-1914*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de P. Cayez, Université Lyon 2, 172 p.

2008 : « Papier paradoxe : entre brouillon et archives, le papier dans la création textile », in *Textes et textiles du Moyen Age à nos jours*, textes réunis par Odile Blanc, Lyon, ENS Editions – Institut histoire du livre, p. 121-132 (collection Métamorphoses du livre).

2010 : « “Pourquoi ferions-nous du moderne ? Le public n'achète que de l'ancien !” Lamy et Gautier, 1900-1918 », in Florence Charpigny, Aziza Gril-Mariotte, Maria-Anne Privat-Savigny (dir.), *Copie et imitation dans la production textile, entre usage et répression*, Lyon, éditions LivresEMCC, p. 48-57.