

Lieux et valeur des biens culturels

LAURENCE DANGUY

Revenons au cas de Wilhelm Uhde présenté par Yves Guignard. Il éclaire finement un aspect essentiel de la réception sur la construction – et la déconstruction – de la valeur d’une œuvre, souligné, du reste, par Jauss. Celle-ci se joue à la fois dans le temps et dans l’espace, et fait intervenir une pluralité, voire une succession d’acteurs. Il faut, en effet, avoir à l’esprit que la reconnaissance institutionnelle d’un bien culturel suppose une valorisation en amont, à laquelle Uhde a œuvré sans relâche, en jouant finalement de malchance. Pas plus que l’accession à ce qu’il faut bien appeler un statut (de bien culturel) n’est laissée au hasard, cette valorisation n’est contingente. Aucune œuvre, aucun bien, n’a de valeur intrinsèque, de valeur en soi. L’idée peut heurter le sens commun, puisque l’on serait censé reconnaître « naturellement » ce qui est beau, intéressant et important – et s’oppose, d’ailleurs, à un présupposé de Jauss, présent dans *Histoire de la littérature* et *Histoire et histoire de l’art* (Jauss 1978 : 23-134). *La Joconde* sans le Louvre existerait certes mais quelle serait son importance dans l’histoire de l’art ? Quelle serait, du reste, sa réception populaire sans les innombrables publications, reproductions, produits dérivés et autres mentions dans les guides touristiques ? Ne serait-elle pas un (simple) portrait un peu étrange, d’une excellente facture ?

L’histoire de l’art ne reconnaît que les œuvres d’art. Sans doute n’est-il pas inutile de rappeler que celles-ci sont en premier lieu des artefacts socialement valorisés, c’est-à-dire des objets fabriqués de main d’homme, auxquels a été reconnue une valeur. Ce processus de valorisation peut s’exercer selon différentes modalités. L’œuvre aura, par exemple, été achetée à un prix donné et acquise ainsi une valeur marchande. Elle aura été choisie pour une exposition, montrée dans le lieu où celle-ci est organisée

et éventuellement reproduite dans un livret ou un catalogue. On parlera alors de valeur marchande (le prix/la cote) et esthétique (la qualité que l'on reconnaît à l'œuvre). Les lieux de valorisation sont nombreux : musée, galerie, atelier, à vrai dire n'importe quel lieu où aura été organisé un dispositif assurant une réception, pensons aux ponts enveloppés par Christo dans les années 1980 et devant lesquels se massait la foule ou aux performances d'Yves Klein, événements sensationnels réunissant un public choisi dans les années 1960, à présent devenus banals.

Pour les œuvres d'art, le site, le maintien *in situ* constitue une sorte de garantie d'originalité et confère de la valeur. Ainsi fonctionnent les ruines des sites archéologiques, la fresque de *L'annonciation* de Fra Angelico¹, visible dans une cellule du couvent San Marco, plus ou moins convertie en musée ou celle de *La lutte de Jacob et l'ange* d'Eugène Delacroix dans la chapelle des Saints-Anges de l'Église Saint-Sulpice². Dans ce dernier cas, l'artiste organise lui-même la réception originelle de l'œuvre en conviant le tout-Paris, sans pour autant parvenir à en contrôler les modalités, le fait est intéressant. Le lieu est donc une donnée importante du processus de valorisation, où il fait souvent office de caution. Ceci dit, cette caution peut tout aussi bien être morale, historique, sociale ou intellectuelle. Paul Gauguin, aspirant-grand peintre au début des années 1890 et surtout fin stratège, ne ménage pas ses efforts pour que sa *Vision après le sermon*³ illustre l'article-manifeste d'Albert Aurier sur le synthétisme (Aurier 1891). L'article, lieu physique et prestigieux (*Le Mercure de France*) de la réception du texte et de l'image, offre une caution intellectuelle.

Acteurs et lieux doivent donc être capables de transporter de la valeur, esthétique, financière, sociale et symbolique, et la conservation dans un édifice religieux, comme c'est le cas des œuvres de Fra Angelico et de Delacroix, génère de la valeur sociale et symbolique. Les acteurs, ce sont des institutionnels, des marchands – galeristes, marchands d'art, libraires, bouquinistes, directeurs de salles des ventes, selon le bien –, des critiques, des écrivains, des acteurs médiatiques, des universitaires mais aussi des artistes perpétuant une œuvre en la prenant comme modèle pour leurs (re-)créations. Si l'historien de l'art allemand Johann Winckelmann affirme non sans quelque justesse que

1 Fra Angelico, *L'Annonciation*, 1450, Florence, couvent San Marco, fresque, 230x321 cm.

2 Eugène Delacroix, *La lutte de Jacob et l'ange*, 1855-1861, fresque, Paris, Église Saint-Sulpice, chapelle des Saints-Anges, 750x485 cm.

3 Paul Gauguin, *La vision après le sermon*, 1888, huile sur toile, 73x92 cm, Edimbourg, National Galleries of Scotland.

« parmi les savants et les artistes, l'histoire générale ne retient que ceux qui ont innové, et non pas ceux qui ont copié »⁴ ceci vaut aussi pour l'œuvre elle-même, et les créations – même et peut-être surtout satiriques – nourrissent une réception diachronique. C'est l'un des aspects paradoxaux ressortant de l'article d'Ombretta Cesca. Certes la version de l'*Omero, Iliade* proposée par Alessandro Baricco dénature l'œuvre originale d'Homère mais elle en assure dans le même temps une formidable réception populaire et produit un type de valeur que l'on se gardera ici de qualifier.

Ces lieux de la réception, d'une diversité quasi sans limite, peuvent sans doute être regardés comme une sous-catégorie des lieux de mémoire, selon la notion désormais classique de l'historien Pierre Nora (1984, 1986, 1992), en ce qu'ils organisent, structurent ou recréent une mémoire de l'œuvre, voire la détruisent comme nous l'apprend Gilbert Coutaz, directeur des archives cantonales vaudoises. Car les archives, pour être des organes de conservation et des instances de légitimation, n'en sont pas moins des lieux de tri, où bien des « prétendants » refoulés n'accéderont pas au statut de bien culturel mais au néant de la destruction. Constanze Güthenke montre, pour sa part, la puissance de l'université en tant qu'instance organisatrice – et aveugle – de la réception. L'université est ici un lieu physique, évoqué à travers la métaphore de Delphes, mais surtout une institution dont le fonctionnement intellectuel est loin d'aller de soi et dont les présupposés idéologiques sont insuffisamment pensés. Ce n'est d'ailleurs pas à un lieu unique que Constanze Güthenke nous invite à réfléchir à partir du cas d'Erich Auerbach mais à un savoir construit tout à la fois entre et selon plusieurs lieux, qui sont autant d'aires culturelles.

Delphine Albrecht nous présente un autre lieu hautement créateur de valeur et de légitimité, cette fois dans le domaine du théâtre, la Cour d'honneur du festival d'Avignon. Dans ce lieu, garant de la tradition, les deux pièces *Cour d'honneur* et *Please Continue (Hamlet)*, ou plutôt leurs auteurs respectifs, Jérôme Bel, d'une part et Yan Duyvendak et Roger Bernat, d'autre part, contrarient les codes du théâtre en introduisant une dimension réflexive, voire dissensuelle. L'auteure s'appuie principalement sur Jacques Rancière, tout en intégrant les apports de théoriciens de différents champs disciplinaires, Michel de Certeau, Marielle Macé, Pierre Bayard, Marc Escola, Yves Citton, Hans Thies Lehmann, François Cusset et Pierre Bourdieu, opérant donc une réception active des théories sur la réception.

⁴ Cité d'après Hans-Robert Jauss, (1999 : 94) ; la citation est extraite des Œuvres complètes de Winckelmann, éditées par J. Eiselein (J. Winckelmann sämtliche Werke, vol. 12, pp. III-IV).

Le lieu de la réception est tout sauf naturel pour – ne pas – plagier Aristote. Il peut même être créé de toutes pièces. Le musée relève après tout de cette configuration, même si son intégration dans notre paysage culturel et urbain tend à nous le faire oublier. Le mudac, unique musée de design en Suisse romande, en propose une version postmoderne, quand le Musée Olympique répond à un modèle plus classique. Classique, celui-ci l'est au sens fort du terme, puisque la réception des biens culturels y fonctionne à la fois d'après ce lieu muséal et la tradition de l'olympisme, dont Elvira Ramini s'attache à nous montrer à quel point elle est vivante. De cette même vivacité de la tradition et surtout de sa plasticité, y compris dans son caractère (peut-être) fallacieux, nous entretient Olivier Moser à travers l'exemple de Platon et de son maître Socrate.

C'est une autre sorte de lieu que présente Karine Meylan avec les festivals de reconstitution historique, l'une des formes de la médiation culturelle, particulièrement goûtée par le public. Éphémères, puisqu'ils ne durent que le temps de la manifestation, ces festivals sont également le lieu de tous les paradoxes. La réception s'effectue ici en dehors de l'objet originel – du bien culturel, donc. Elle prétend à un autre mode de légitimité, celui de l'expérience. Le spectateur est invité à s'approprier un objet ancien en utilisant un fac-similé. Valeur et non-valeur – lieu et non-lieu. Ce type d'espace de la réception n'est-il pas précisément surmoderne; ne relèverait-il pas des non-lieux de Marc Augé, dont on méditera les propos :

« La surmodernité, elle, fait de l'ancien (de l'histoire) un spectacle spécifique – comme de tous les exotismes et de tous les particularismes locaux [...] Si les non-lieux sont l'espace de la surmodernité, il faut expliquer ce paradoxe; le jeu social semble se jouer ailleurs qu'aux avant-postes de la contemporanéité. C'est à la façon d'une immense parenthèse que les non-lieux accueillent des individus chaque jour plus nombreux. » (Augé : 1992 : 138-139)