



# Le fabuleux destin des biens culturels

Ordre et désordres de la réception

Sous la direction de Panayota Badinou,

David Bouvier et Laurence Danguy

# **Le fabuleux destin des biens culturels**

Ordre et désordres de la réception

La collection *a contrario* **CAMPUS**  
est dirigée par Daniel Meier

**Mise en page**

Nathalie Monbaron, Lausanne  
nathalie.monbaron@bsnpres.com

**Correction**

Panayota Badinou, Lausanne  
Panayota.BadinouZisyadis@unil.ch  
et Giuseppe Merrone, Lausanne  
Giuseppe.Merrone@bsnpres.com

*Cet ouvrage a bénéficié du soutien de la Formation doctorale interdisciplinaire (FDi) de la  
Faculté des lettres de l'Université de Lausanne.*

# Le fabuleux destin des biens culturels

Ordre et désordres de la réception

Sous la direction de Panayota Badinou, David Bouvier et Laurence Danguy

*a* **contrario** **CAMPUS**

**b-n**  
PRESS



# Avant-propos

PANAYOTA BADINOÙ

Ce volume est issu d'un colloque de jeunes chercheurs, *Le fabuleux destin des biens culturels. Ordre et désordres de la réception*, organisé par la Formation doctorale interdisciplinaire de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne (FDi). Conçu en étroite collaboration avec deux disciplines de la Faculté, le grec ancien et l'histoire de l'art, il s'est déroulé à l'Université de Lausanne le jeudi 8 et le vendredi 9 mai 2014.

Espace de rencontre entre hellénistes, archéologues, littéraires et historiens de l'art, ce colloque a été l'occasion de faire un état des lieux des travaux consacrés à la réception au niveau facultaire et de situer ceux-ci vis-à-vis de la recherche internationale. La conférence introductive de Constanze Güthenke, professeure associée de littérature grecque à l'Université d'Oxford, a particulièrement enrichi cette confrontation. Les discussions après chaque intervention ont permis le croisement de différents regards et ont suscité de multiples réflexions et questionnements que les contributeurs de cette publication se sont attachés à intégrer dans leurs articles. Nous les remercions tous vivement.

Au terme du colloque, une table ronde a offert aux chercheurs la possibilité de débattre avec des acteurs institutionnels, dont la contribution à la promotion des biens culturels est saluée dans le Canton de Vaud et au-delà. Gilbert Coutaz, directeur des Archives cantonales vaudoises, Laurent Flütsch, directeur du Musée romain de Lausanne-Vidy, Chantal Prod'Hom, directrice du mudac et Elvira Ramini, responsable du contrôle de qualité du « Patrimonial Assets Management Programme » du CIO, ont échangé avec

la relève académique leurs points de vue sur la réception des biens culturels. Nous leur exprimons nos plus vifs remerciements.

Coucher sur papier des débats est une entreprise périlleuse, qui plus est assez peu fidèle à la réalité des échanges. Nous avons donc invité les participants à fournir une contribution écrite consistant à présenter brièvement leur institution ainsi qu'à donner leur point de vue sur deux sujets de la discussion : les critères retenus par leur institution pour promouvoir un bien culturel ou, au contraire, pour l'éliminer ; leurs stratégies pour attirer le public. Nous remercions ceux d'entre eux qui se sont prêtés au jeu. Leurs textes, placés à la fin de ce volume, ne reflètent que très modestement l'importance du rôle des acteurs institutionnels dans la promotion du patrimoine culturel.

Cette publication n'aurait pu se réaliser sans la collaboration de David Bouvier et de Laurence Danguy, co-responsables de l'organisation du colloque. Leur connaissance de la recherche sur la réception a déterminé le déroulement du colloque et la préparation de la présente publication. David Bouvier, professeur de grec, associe à son enseignement une réflexion sur l'histoire de la réception des études antiques. De son côté, Laurence Danguy, historienne de l'art, chercheuse FNS, a préparé sa thèse et enseigné à l'Université de Constance, berceau historique de l'esthétique de la réception. Ses publications intègrent, voire renouvellent le concept de réception. Je les remercie vivement de la part de la FDi pour leur dynamisme et le temps consacré à ce projet.

Enfin, j'exprime toute notre reconnaissance à la Faculté des lettres pour son soutien ainsi qu'au Rectorat de l'Université de Lausanne pour son concours financier, sans lequel nos publications ne pourraient voir le jour.

# Le fabuleux destin des biens culturels. Ordre et désordres de la réception

PANAYOTA BADINOÛ, DAVID BOUVIER ET LAURENCE DANGUY

La réception des biens culturels, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires, d'œuvres d'art ou d'objets archéologiques, a fait l'objet de nombreuses réflexions théoriques qui continuent à intéresser non seulement les chercheurs mais également les acteurs impliqués dans la diffusion de ces biens.

Théoricien de la littérature, éminent représentant de l'*École de Constance*, Hans Robert Jauss affirmait que la réception des œuvres est une appropriation active, un processus dynamique qui transforme, d'âge en âge, les concrétisations d'une œuvre et en modifie les valeurs et le sens (Jauss 1978). Point de départ de la réflexion soumise aux participants, la théorie de Jauss offrait une première piste mais d'autres, parallèles ou divergentes, pouvaient être suivies pour penser le destin des biens culturels. Comment les acteurs divers – écrivains, scientifiques, artistes, dramaturges, amateurs, marchands, institutions, publics – construisent-ils le sens et la valeur des biens culturels ? Comment contribuent-ils à leur diffusion ? Comment peut-on expliquer la postérité ou le succès d'une œuvre littéraire ou artistique à un certain moment ? Les attentes créées par les œuvres antérieures peuvent-elles justifier le marché et le trafic, légal ou illicite, des œuvres d'art aujourd'hui ? Peuvent-elles expliquer la fascination que les objets archéologiques ou les manuscrits antiques exercent sur les collectionneurs ou sur les institutions publiques et privées, comme les musées et les bibliothèques ? Existe-t-il des mécanismes qui permettent de contrôler la réception des œuvres ?

Quatre axes ont structuré la réflexion : les formes d'appropriation des œuvres, de la réception passive à la propagande ; le rôle des acteurs institutionnels et privés dans l'ordre et les désordres de la réception ; les mécanismes de construction de la valeur ; la réception matérielle et symbolique.



# Biens culturels. Quelle définition et pour quels biens ?

PANAYOTA BADINOU

La notion de biens culturels n'avait pas été formulée en amont de ce colloque, les présentations ayant plutôt concerné ce que l'on entendait par « bien culturel », selon un certain sens commun. Toutefois, au fur et à mesure des discussions, la nécessité d'en donner une définition plus rigoureuse s'est imposée. De quels biens culturels parle-t-on, en effet, aujourd'hui ? Y a-t-il des critères objectifs qui nous permettent de les définir ? Rappelons que le terme a fait l'objet d'une définition officielle que l'on peut confronter aux remarques des présentes interventions.

Dans l'article premier de la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, signée en 1954 à la Haye, nous trouvons la définition suivante :

*« sont considérés comme biens culturels quels que soient leur origine et leur propriétaire : a) les biens, meubles ou immeubles, qui présentent une grande importance pour le patrimoine culturel des peuples... », [monuments, sites archéologiques, œuvres d'art, manuscrits, livres, collections scientifiques, collections d'archives ou de reproductions des biens, etc.]*  
*» b) les édifices dont la destination principale et effective est de conserver ou d'exposer les biens culturels meubles [...], c) les centres comprenant un nombre considérable de biens culturels [...]* »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> URL : [http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL\\_ID=13637&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), consulté le 18 janvier 2016.

Cette définition officielle privilégie la notion de patrimoine, soit l'ensemble des œuvres et monuments dignes d'être transmis à la postérité. Mais quels sont les critères faisant d'un objet un bien culturel ? Qui en décide et quand ?

La Convention de l'UNESCO de 1970 édicte, au niveau mondial, les critères et les catégories des biens culturels nous permettant de classer ceux-ci en tant que tels<sup>2</sup>. Pour s'en tenir au niveau suisse, la loi fédérale sur le transfert des biens culturels (LTBC), basée sur cette Convention, définit ce qu'est un bien culturel<sup>3</sup>. Elle stipule aussi qu'il revient au service spécialisé (l'unité administrative créée pour cet effet) de tenir l'inventaire fédéral des biens culturels.

Si l'État et la population reconnaissent aisément la valeur historique et/ou symbolique de certains monuments, œuvres d'art ou autres biens pour le patrimoine culturel, ce n'est pas le cas pour tous les biens. Il est à noter que selon l'article 3, al. 3, de la LTBC, « un bien culturel peut être radié de la liste fédérale s'il ne revêt plus une importance significative pour le patrimoine culturel ». Les biens ne deviennent pas immédiatement des biens culturels, pas plus qu'ils ne le demeurent à jamais.

Si les conventions et les lois définissent le cadre du patrimoine culturel dans lequel on peut placer un bien et lui conférer un statut juridique, les étapes qu'un bien doit franchir pour arriver à jouir d'une reconnaissance culturelle sont nombreuses et le chemin complexe. Plusieurs personnes interagissent en coulisses avant qu'un service compétent ne tranche sur le statut du bien. Dans le cas de la Suisse, la Confédération helvétique donne au service spécialisé, qualifié comme centre de compétence, le rôle de « l'interlocuteur du public, des milieux concernés et des autorités ». C'est ce service qui assiste les autorités fédérales et collabore avec les autorités cantonales, à savoir les autorités judiciaires, pénales, les archéologues cantonaux et les services culturels.

La complexité de l'accès au statut de bien culturel apparaît dans plusieurs interventions du présent colloque. En premier lieu, Gilbert Coutaz, directeur des Archives cantonales vaudoises, a signalé le travail considérable des archivistes, responsables de l'évaluation, de la conservation et de la

2 URL : [http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL\\_ID=13039&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), consulté le 18 janvier 2016.

3 URL : <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20001408/index.html>, consulté le 18 janvier 2016.

diffusion des documents qui leur sont confiés. Plusieurs raisons conduisent les archivistes à sélectionner les masses de documents qui composent les archives et à éliminer ceux qui n'ont pas d'intérêt au-delà de leur usage premier (Coutaz et Guisolan 2004). Le tri et la sélection des documents s'opèrent selon les critères liés au contexte de la production des documents, mais aussi selon l'état de leur conservation. Les documents à archiver doivent, en effet, pouvoir « traverser les années ». À ces contraintes, s'ajoute le problème des coûts de traitement et d'entreposage. Toutes les traces matérielles produites par une autorité politique ou administrative ne deviennent donc pas des biens culturels uniques et irremplaçables. L'intervention des archivistes est déterminante pour le patrimoine documentaire dont la durée dépasse l'échelle humaine.

Dans le domaine des œuvres d'art, l'article d'Yves Guignard pose la question du rapport entre biens, réception et acteurs. Comment et quand les tableaux d'un peintre deviennent des biens culturels ? Selon cet historien de l'art, la fortune des œuvres passe par leur diffusion via le marché de l'art contemporain, puis les institutions. L'exemple de Wilhelm Uhde est parlant. Ce marchand d'art a considérablement contribué à la promotion de peintres choisis sur le devant de la scène artistique. Il achetait des tableaux d'artistes inconnus, exposait leurs œuvres, écrivait, donnait des conférences, servait d'intermédiaire entre les collectionneurs et les peintres. Ces artistes, ce sont des peintres cubistes, des peintres naïfs ou « primitifs modernes », selon l'expression d'Uhde. Les œuvres d'art ne sont donc pas des biens culturels dès leur création. Elles le deviennent. Plusieurs facteurs y concourent : les intermédiaires entre artistes et public, les collectionneurs, le public, mais aussi le temps.

L'article d'Yves Guignard nous plonge dans des rouages du monde de l'art au début et au milieu du XX<sup>e</sup>s. Mais qu'en est-il de l'art contemporain ? Quelles sont les œuvres qui peuvent prétendre au statut de biens culturels ? Comment une œuvre parvient-elle aujourd'hui dans un musée ? Les remarques de Chantal Prod'Hom, directrice du mudac, nous introduisent dans le milieu muséal, où les productions culturelles contemporaines côtoient les objets patrimoniaux. Le mudac est, en effet, un musée de design qui n'est pas axé prioritairement sur le patrimoine mais sur des productions artistiques originales invitant à interroger le mode de vie contemporaine. À côté des collections permanentes, dont celle de l'Égypte ancienne et de l'Asie de Jacques-Édouard Berger, les travaux de designers, d'artistes, d'architectes

et d'autres créateurs sont exposés dans le musée, assortis d'un discours favorisant leur compréhension. Chantal Prod'Hom l'admet, dès le moment où l'on présente un designer, on contribue à la création d'une plus-value ; le fait de sélectionner pour une exposition un objet lui confère une valeur. Pour devenir un bien culturel, tout objet artistique traverse nécessairement un « dispositif médiatique » par lequel le public peut le découvrir, l'admirer, le valider ou le déprécier.

Si leur importance est approuvée au niveau des institutions, documents et œuvres artistiques peuvent revêtir le statut de biens culturels. Mais qu'en est-il d'un domaine comme celui du sport ? S'agit-il d'un produit culturel au sens patrimonial ? Ce sont ces questions que pose dans sa contribution Elvira Ramini, responsable du contrôle de qualité du « Patrimonial Assets Management Programme » du CIO. Organisation internationale, non gouvernementale et à but non lucratif, le CIO n'est pas seulement responsable de l'organisation des Jeux Olympiques mais, en tant qu'autorité suprême du Mouvement Olympique, il se fait un devoir de veiller à ce que ses valeurs, l'excellence, l'amitié et le respect, soient propagées dans le monde à travers ses activités et celles des comités d'organisation des Jeux Olympiques nationaux. Le Musée Olympique, fondé par le CIO, a la mission d'acquérir, de conserver, d'informer et de rendre accessibles ses collections. Des objets des Jeux Olympiques, des objets témoignant des liens entre le CIO et la famille olympique, des œuvres d'art en lien avec le sport, la philatélie et la numismatique olympiques deviennent des trésors précieux qui racontent l'histoire d'un mouvement international, inscrite dans l'histoire mondiale moderne. Dans le même ordre d'idée, le Centre d'études olympiques, conserve des archives historiques, de la documentation, des photographies, des films et des enregistrements sonores, informations importantes pour la connaissance olympique. Si le sport ne semble pas *a priori* un produit culturel, il peut, selon Elvira Ramini, générer des biens culturels.

La condition *sine qua non* pour que le qualificatif « culturel » soit adjoint à un bien culturel consiste en son importance pour le patrimoine culturel. Il s'agit d'une notion implicite dans la majorité des exposés du colloque, que l'on retrouve dans la définition officielle, mentionnée au départ de ces remarques. Mais que se passe-t-il quand la valeur du bien culturel s'amoinde avec sa reproduction ? C'est la question que pose Karine Meylan avec la reconstitution historique. En effet, des expositions entièrement

réalisées à partir de copies d'objets archéologiques, toujours plus nombreuses et axées sur l'expérience du public, rencontrent un succès phénoménal. Ceci amène à s'interroger sur l'opportunité d'une conservation coûteuse et sur la mise en valeur des objets originaux.

Les biens culturels peuvent-ils demeurer tels lorsqu'ils ont perdu de leur valeur? Nous l'avons mentionné, la LTBC autorise, au niveau suisse, la radiation d'un bien culturel de la liste fédérale quand il ne revêt plus une importance significative pour le patrimoine culturel. Mais quel est le processus qui fait qu'un bien culturel change de statut? Quel est le rôle des institutions? Quel est le rôle du public? Le présent colloque nous a permis d'explorer les mécanismes de la construction de la valeur des biens culturels, ses lieux, ses acteurs et de faire émerger des questionnements inédits.



# 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 Angelico<sup>1</sup>, 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-Sulpice<sup>2</sup>. 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*<sup>3</sup> 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 »<sup>4</sup> 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, contraignent 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.

<sup>4</sup> 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'appropriier 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)*

# Ordre et désordres de la réception

DAVID BOUVIER

Pour prolonger une réflexion ouverte par Olivier Moser dans ce volume, nous pourrions dire que la transmission d'un héritage n'est jamais aussi intéressante que quand elle se fragilise et se fait vagabonde, illégitime. Platon ne perpétue que l'Homère dont il a besoin : il le trahit alors même qu'il le reçoit. L'histoire des mots est souvent révélatrice. C'est vrai que le terme de « tradition » est issu du latin « traditio », dérivé du verbe « tradere » : « transmettre ». Mais le terme « trahison » remonte, lui aussi, à ce même verbe. La double évolution de ce terme, si souvent employé pour signifier « la transmission » des connaissances, rappelle à qui voulait l'oublier que la « trahison », le « passage dans le camp de l'autre », pourrait être au cœur de l'histoire des réceptions. Tout récepteur, comme tout traducteur, est par nature un « traître ». Mais il est des passages qui ne sont possibles que sur le mode de la trahison et des domaines où la trahison, qui ne doit pas être comprise péjorativement, vaut mieux qu'un excès de fidélité. Constanze Gùthenke dénonce bien l'illusion qui voudrait, au nom d'une tradition, rattacher une identité nationale à une identité culturelle. Mais qui sont ces traîtres intéressants de la culture ?

Quand un professeur de littérature grecque, comme Basil Gildersleeve, formé en Allemagne, enseignant aux USA, voyage dans la Grèce moderne pour visiter les sites antiques, où se situe-t-il exactement et que voit-il ? Son horizon est d'abord flou, jusqu'à ce qu'il prenne conscience de sa propre position d'intermédiaire. Trop longtemps, on a pensé à la réception des Anciens en fonction d'un contexte nationaliste. Il y avait l'Homère des Allemands, celui des Français, celui des Anglais... tout comme il y a

aujourd'hui encore l'Homère des philologues, celui des historiens, celui des philosophes. Encore une fois, la réception se fait en fonction de l'horizon d'attente. Le moment intéressant est alors celui du passage, de la transition d'une culture à l'autre. C. Güthenke s'intéresse à Gildersleeve comme elle pourrait s'intéresser à Erich Auerbach pour découvrir la remise en cause des identités dans les périodes de transition. Faut-il dire de « trahison » ou d'infidélité ?

Prenons l'exemple de l'*Iliade* d'Alessandro Baricco. En 2004, le romancier profite de sa notoriété pour programmer durant trois soirs, avec des acteurs d'exception, sa traduction très adaptée de l'*Iliade*. Baricco sert de relai autorisé : son nom est une garantie pour le public. Entre l'épopée d'Homère, que plus personne ne lit mais que chacun fait semblant de connaître, il joue l'intermédiaire, il modernise et facilite l'écoute du texte ancien. Trois soirs durant, à l'auditorium du parc de la Musique à Rome, le public aura l'illusion d'écouter, comme les Grecs d'autrefois, le chant d'Homère. Sauf que l'*Iliade* de Baricco traduit un texte qu'elle défait pour le faire autre. Les dieux disparaissent, tandis qu'un héros s'aventure à invoquer le diable... Le public s'enthousiasme. Les académiciens, eux, crient au scandale et à la trahison. D'autres qui pensent déjà plus loin diront que Baricco n'est qu'un fidèle infidèle. Dans ce jeu compliqué, on peut se demander qui cautionne quoi. Homère pourrait être ce « faiseur de roi sans bénéfices », pour détourner la formule d'Yves Guignard. À l'évidence, l'*Omero, Iliade* de Baricco ne serait pas sans celle d'Homère. Homère n'a nul besoin de Baricco qui ne fait que le trahir, le vendre « au diable » pour aller dans le sens d'Ombretta Cesca. Mais le public a répondu présent ; en 2004, les Italiens ont préféré lire l'*Iliade* de Baricco à celle d'Homère. Le public avait besoin du traître prêt à lui transmettre l'*Iliade* qu'il attendait. Plusieurs diront avoir lu Homère alors qu'ils n'auront fait qu'entendre sa réinvention « diabolique ». Le désordre de la tradition (de la trahison) est ici à son comble, puisque l'on ne sait plus de quelle *Iliade* on parle. Et pourtant, ce désordre de la réception est aussi la conséquence de mécanismes ou d'impératifs économiques plus complexes et peut-être plus ordonnés. Yves Guignard a choisi de retracer les tribulations de Wilhelm Uhde, marchand d'art génial et peu chanceux. Il s'agit d'examiner la construction du succès des peintres et les mouvements de valeurs dans les marchés artistiques. Mais ni l'autorité du critique d'art, ni le flair du marchand ne suffisent à imposer des courants qui dépendent aussi des aléas de l'histoire. Le jeu est sans doute toujours de miser sur les horizons d'attente du public, mais le public est imprévisible si on ne sait pas le conditionner.

S'agissant de théâtre, Delphine Abrecht parle, elle, d'un « désordre » lié à la subjectivité de la réception. La réception est toujours multiple : collective et individuelle. Remontons aux origines du théâtre et à ce rituel compliqué, à Athènes, d'un vote pour départager les tragédies mises au concours. L'erreur serait de croire que la valeur de l'art est universelle et que le vote voulait prouver au sein de la cité le consensus majoritaire ; bien au contraire, le vote rappelait la différence et l'affrontement des points de vue avant de désigner un vainqueur. Dans le spectacle de Yan Duyvendak et Roger Bernat, que Delphine Abrecht a pris comme exemple, *Please, Continue (Hamlet)*, les spectateurs sont invités à participer à un jury pour juger Hamlet, meurtrier de Polonius. Pour le même acte, les votes divergent d'une représentation à l'autre, comme si la vérité pouvait être chaque fois autre. Juridiquement la chose serait inacceptable, artistiquement, elle est rassurante. Mais qui nous dit qu'entre le tribunal et la salle de théâtre, la limite soit si claire ? Dans l'histoire de la réception, le spectateur est toujours juge. Si tous les votes sont unanimes, le spectacle prouve l'unanimité du public, sa cohésion. Que faire quand les votes divergent trop ? Jusqu'à quel point, dans une même salle, peut-on imaginer des spectateurs qui diffèrent complètement dans leurs jugements ? La politique des théâtres, avec ses stratégies d'abonnement, vise à la fidélisation du public. Le public impose son horizon d'attente et le théâtre se doit de ne pas trahir trop souvent le pacte. Le danger est alors de voir chaque théâtre, chaque festival construire son canon ou son panthéon. Tandis que les mêmes artistes reviendraient pour les mêmes publics.

Ordre et désordres de la réception ? Gardons-nous ici d'opposer des institutions qui voudraient miser sur l'ordre et la mise en ordre de la culture et des artistes qui auraient comme fonction de remettre du désordre. Le problème ne se pose pas à ce niveau, puisque l'artiste est souvent complice de l'institution qui pourrait le canoniser. Le désordre a une autre origine. Il est consubstantiel à la compétition et à la confrontation culturelle. Les panthéons se défont quand on pose la question de leur transmission, quand on se place dans les espaces qui séparent les sphères culturelles. Ici encore, Constanze Gùthenke démontre que les « canons » sont toujours relatifs, soumis à des critères d'élection émanant d'institutions et d'académies locales. En matière de réception, l'ordre n'est jamais qu'une illusion institutionnelle ou académique. Revenons à l'histoire du verbe « tradere », d'où sont issus aussi bien les termes de « tradition » que de « trahison », Constanze Gùthenke relève sur un autre plan combien il est difficile de vouloir traduire les terminologies

disciplinaires d'une langue dans une autre : « Reception Studies », « Rezeptionsästhetik », « Rezeptionsforschung », « Wirkungsgeschichte », « Tradition classique », « historiographie » ? C'est alors le déplacement dans l'espace, la réception horizontale ou latérale, qui, mieux que la transmission verticale, révèle combien les cultures sont intraduisibles. Il faut se méfier de l'illusion des filiations. Essayons de traduire le terme « trahison » que j'ai rapproché de « tradition ». Impossible de retrouver cette filiation d'idées en allemand où le terme « Verrat » (« trahison »), renvoie à un autre domaine sémantique, celui de « Rat » (« conseil »). Les logiques se défont quand on change de système référentiel.

Rien de plus intéressant alors dans un musée que la mixité des visiteurs qui pourront, selon leurs critères de référence et selon leurs attentes, défaire ou refaire le musée. Le plus inquiétant serait un musée trop sûr de ses valeurs et de leur universalité, le musée où tous les visiteurs réagiraient semblablement et où les comportements ne feraient que révéler des conditionnements antérieurs. Karine Meylan évoque le musée vivant où l'objet n'est pas consacré par sa mise en vitrine mais resitué dans son contexte d'usage et de production. Le musée n'est plus lieu d'exposition mais espace autre, lieu de différence. Comme au théâtre, c'est finalement le spectateur qui fait le musée. Au musée de savoir alors provoquer le visiteur.

Mais concluons sur un dernier exemple. Quoi de plus évident que des statues antiques à Rome et dans les musées capitolins ? À tel point qu'on finit par ne plus les regarder vraiment. Il fallait un incident pour qu'elles fassent la une des journaux internationaux. Le 25 janvier 2016, le service du protocole des visites diplomatiques a fait voiler les statues qui se trouvent dans les couloirs que devait traverser le président de la République iranienne. Voilà la Vénus capitoline, pourtant assez pudique, prisonnière d'un grossier emballage en carton. Le monde se scandalise et l'Italie doit assumer le ridicule de sa décision. « Soumission » auraient crié des Romains, lecteurs de Houellebecq. Dans la presse, l'image de la Vénus encartonnée devient une image forte de ce que l'on pourrait appeler une concession à l'horizon d'attente du visiteur officiel. Mais, l'histoire en rappelle une autre dont elle devient le négatif. En juin 1995, à Berlin, Christo et son épouse procédaient à l'emballage systématique, dans un tissu argenté du Reichstag, un autre lieu symbolique de l'histoire et de la culture politique européenne. Helmut Kohl, l'imposant chancelier de la réunification allemande, cria au scandale et dénonça une atteinte à la dignité d'un symbole, mais au Bundestag les députés acceptèrent le projet par 292

voix contre 223. L'emballage remporta un indéniable succès et le Reichstag en fut grandi. Les cartons qui ont dissimulé la Vénus capitoline sont d'une laideur gênante. Dommage que les Italiens n'aient pas pensé à Christo et à une façon artistique de « trahir » ou de « traduire » leur Vénus pour que le président iranien puisse voir le juste reflet de sa cécité culturelle.

## Références

- ARASSE Daniel (1997), *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion.
- AUGÉ Marc (1992), *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- AURIER Albert (1891), « Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, t. II, N° 15, mars, pp. 155-165.
- BOURDIEU Pierre (1969), *L'amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU Pierre (1979), *La distinction – Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU Pierre (2001), *Langage et pouvoir symboliques*, Paris, Seuil.
- BOUVIER David (2012), « L'art comme arme ou la beauté meurtrière », in *Qu'est-ce que la guerre ?*, Y. Ariffin et al. (dir.), Lausanne, Antipodes.
- CHARPANTIER Isabelle (dir.) (2006), *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Créaphis.
- COUTAZ Gilbert et Jérôme GUISSOLAN (2004), *Les Archives cantonales vaudoises, une valeur d'avenir ? Les enjeux d'un repositionnement administratif*, dossier thématique.  
URL : <http://www.patrimoine.vd.ch/fileadmin/groups/19/them-2004-avenir.pdf>
- DANTZIG Charles (2012), *À propos des chefs-d'œuvre*, Paris, Grasset.
- DAYAN Daniel (1992), « Les mystères de la réception », *Le Débat*, N° 71, pp. 141-157.
- DE CERTEAU Michel (1993 [1974]), *La culture au pluriel*, Paris, Seuil.
- ESQUÉNAZI Jean-Pierre (2003), *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte.
- ESQUÉNAZI Jean-Pierre (2007), *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.
- GOETSCHEL Pascale, François JOST et Myriam TSIKOUNAS (dir.) (2010), *Lire, Voir, Entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- GOLDHILL Simon (2004), *Love, sex, tragedy: how the ancient world shapes our lives*, Chicago, The University of Chicago Press.
- GOODMAN Nelson (1992), *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard.
- JAUSS Hans-Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KEMP Wolfgang (1983), *Der Anteil der Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich, Mäander.
- KEMP Wolfgang (éd.) (1992), *Der Betrachter ist im Bild : Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, D. Reimer.
- MARIN Louis (1993), *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil.
- NORA Pierre (1984, 1986, 1992), *Les lieux de mémoire*, 3 tomes, Paris, Gallimard.
- SEZNEC Jean (1993), *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion.

**VIDAL-NAQUET** Pierre (1990), *La démocratie grecque vue d'ailleurs. Essais d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Flammarion.

**WARNING** Rainer (éd.) (1975), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Munich, W. Fink Verlag.



# Réception et transformation : comprendre la réception selon le temps ou selon l'espace

CONSTANZE GÜTHENKE

Vers la fin de l'année 1896, l'éminent classiciste américain Basil Gildersleeve se rendait en Grèce où venaient d'être organisés, à Athènes, les premiers Jeux Olympiques modernes. Il entreprenait son voyage pour le compte de la revue *Atlantic Monthly*, dont il était correspondant étranger. Ses impressions furent publiées dans cette revue au printemps 1897 sous le titre *My Sixty Days in Greece* (Gildersleeve 1987). Gildersleeve avait toujours aimé écrire pour un public non-spécialiste, cela malgré sa prose emphatique et même s'il était d'abord et avant tout un universitaire. Fondateur et rédacteur en chef de l'*American Journal of Philology*, deux fois président de la nouvelle American Philological Association, il fut aussi, dès 1875, titulaire de la première chaire de grec ancien à l'Université Johns Hopkins, une institution nouvellement créée sur le modèle de l'université de recherche allemande. Formé en Allemagne, surtout connu pour ses travaux sur Pindare et sur la syntaxe grecque et latine, Gildersleeve était un défenseur farouche de la recherche spécialisée, qui, à cette époque, était loin d'être une priorité aux États-Unis. Son reportage était donc également, en grande partie, une réflexion sur la figure et le rôle du chercheur universitaire.

« À notre époque – écrivait-il – les Américains sont, de longue date, de vrais Philhellènes » (Gildersleeve 1897 : 200). L'argument visait à promouvoir l'archéologie que Gildersleeve considérait comme un champ propice au développement de la recherche américaine, mais il pensait aussi que les Américains partageaient avec les Grecs contemporains le même idéal de compétition et de victoire (par exemple dans le contexte des Jeux Olympiques) et un même « amour intense de la patrie [...], si caractéristique de la nation

grecque et qui diffère sur tant de points de ce que l'on observe ailleurs en Europe » (Gildersleeve : 211). Mis à part son ton ironique, la perspective universitaire *américaine* de Gildersleeve était, selon ses propres dires, semblable à celle de ses homologues grecs, en ce qu'elle accusait, elle aussi, un certain « retard » par rapport à la science européenne. Ce sentiment de différence à l'égard des codes universitaires européens était partagé par les universitaires grecs et américains. Gildersleeve le dissimulait sous un discours au ton plus facétieux, susceptible d'expliquer la place si importante qu'il consacre dans son reportage à sa visite dans une école de Sparte. Alors qu'il était l'invité d'honneur des autorités de la ville, les notables locaux lui proposèrent de visiter le meilleur lycée de la région. Il explique alors son sentiment de déjà-vu : « je me suis retrouvé dans une salle qui était un fac-similé de celle où j'étais élève quelque quarante ans plus tôt à Göttingen. » (Gildersleeve 1897 : 310) Mais la ressemblance avec les écoles allemandes ne s'arrête pas là.

À Sparte, les grammaires scolaires grecques sont « construites sur la base de Curtius, de Meyer et d'autres autorités allemandes » ; les revues grecques disponibles, même si elles ne font que publier des comptes rendus des travaux philologiques allemands, le font avant même que les chercheurs des États-Unis en aient entendu parler ; de même, le contenu de leurs manuels scolaires « n'est rien d'autre que de l'allemand traduit en grec moderne standard » (Gildersleeve 1897 : 310). Le classiciste américain estime certes que tout cela mérite l'admiration, mais avec des réserves. Assis dans cette salle de classe de l'école de Sparte, il est bientôt distrait par le spectacle du dehors et finit par avouer sa déception devant cette omniprésence du modèle allemand, si envahissante et si délibérée. En effet, tout au long de son article, Gildersleeve adopte un ton ambivalent vis-à-vis de cette germanisation des aspirations et pratiques universitaires grecques qu'il observe. Pendant que son guide archéologique – un universitaire allemand bien sûr ! – l'informe dans le détail des mensurations spécifiques d'un mur, son regard s'éloigne et il s'essaye à une comparaison entre les figures de Barbarie qu'il voit devant lui en pleine floraison et l'esprit des philologues universitaires : « nul ne s'attendrait à une beauté si insolente, pour ne pas dire indécente, de la part d'une plante faite de verdure et d'épines, une plante qui pourrait bien servir d'incarnation à la conception populaire de la société philologique savante. » (Gildersleeve 1897 : 304)

Tel qu'il est vu par Gildersleeve, le philologue occupe une position précaire, entre la monotonie de sa discipline et des fioritures créatives inattendues (qui ne sont pas sans rappeler sa propre prose), avec à l'arrière

fond un paysage grec. Plus loin encore, Gildersleeve remploie cette imagerie et ces métaphores institutionnelles pour comparer les sites d'Olympie et de Delphes. Olympie avec ses grands espaces horizontaux et ouverts lui fait penser à une grande Exposition, comme les expositions universelles et la toute récente Exposition Columbia à Chicago, où le progrès industriel, l'histoire culturelle et l'ethnologie ont été célébrées et mises en avant. Par contraste, il associe l'emplacement sévère, tout en hauteur et vertical de Delphes à celui d'une grande université et il explicite à ce propos : « la vie de la terre et du ciel, la vie de la Grèce antique et la vie de la Grèce moderne – celui qui voit la vie depuis Olympie la voit en entier » (Gildersleeve 1897 : 640). Les particularités spatiales des célèbres sites antiques et modernes de la Grèce, que l'on s'attendrait à trouver au centre du récit de voyage de Gildersleeve, ne sont, pour lui, qu'un moyen de réfléchir au monde académique. Ces réflexions lui sont d'ailleurs inspirées par sa présence dans ce lieu qui lui est étranger mais qui, en même temps, lui suggère des rapprochements inattendus, pris dans le prisme triangulaire de cette relation complexe et partagée avec l'Allemagne et ses traditions universitaires.

Si je m'intéresse ici aux *Sixty Days in Greece* de Gildersleeve, en tant que voyage et en tant que texte, c'est parce qu'ils me paraissent offrir un bel exemple pour explorer certains défis et sujets auxquels, je crois, les « Reception Studies »<sup>1</sup> doivent répondre plus complètement. Le premier de ces défis est une prise de conscience du rôle du travail universitaire comme acte de réception en soi, impliquant aussi le personnage de l'universitaire en tant que figure contextuellement et historiquement conditionnée. Les « Reception Studies » ne doivent pas seulement considérer la réutilisation des matériaux et des idées du passé, mais étudier la façon dont nous pouvons connaître ce passé en tenant compte du contexte de nos différentes disciplines, liées à des institutions, des pratiques, des langages qui leur sont propres. Il ne s'agit pas de vouloir les démanteler mais d'examiner de près leurs stratégies discursives. Dans les pages qui vont suivre, je veux surtout m'intéresser aux études classiques, qui ont représenté un « modèle d'exportation » pour les sciences humaines au XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que par la suite. Mais j'espère que mes arguments auront une valeur plus générale pour les autres disciplines des sciences humaines.

1 Lors de la traduction de cette étude qui s'intéresse aux différences de désignation des savoirs et des champs disciplinaires dans différentes langues, il a été convenu, avec son auteure de ne pas traduire systématiquement les noms de certaines disciplines [note des éditeurs].

En considérant la recherche universitaire comme un acte de réception, nous pouvons élargir le champ des « Reception Studies » de plusieurs façons. En voici un exemple : au sein des études classiques, le champ qui s'est récemment donné le nom de « Reception Studies » était à l'origine principalement centré sur la réinterprétation d'œuvres d'art, surtout antiques, par des auteurs, penseurs, traducteurs ou artistes postérieurs. Les domaines de l'historiographie, de la philosophie ou des sciences antiques n'ont été considérés par les « Reception Studies » que plus tardivement (même si aujourd'hui elles commencent à occuper la place qu'elles méritent). Une meilleure compréhension des contextes et des discours qui ont défini la place de ces domaines au sein des Études classiques au sens large ainsi qu'une meilleure compréhension de leur rôle dans la construction du savoir sur le monde antique nous aideront à reconfigurer de façon plus proactive l'espace propre des « Reception Studies ». Les topographies des disciplines, à proprement parler, structurent nos propres perceptions de réception ainsi que la façon dont nous identifions et situons les instances de réception.

Ceci est vrai à l'intérieur d'une discipline et à sa périphérie, dans ses frontières avec d'autres savoirs. Mais c'est aussi vrai pour le rapport entre les différentes traditions et terminologies nationales qui relèvent de ce genre de travail. Pour donner un exemple très simple : est-ce les exercices d'*explication de texte* (en France), de *close reading* (dans le monde anglosaxon) et de *Textanalyse* (en Allemagne) sont une seule et même pratique ? En plus, comment ces exercices et leurs méthodes se transforment-ils lorsqu'ils sont transposés d'une discipline à une autre et d'un contexte national à un autre ? Réfléchissons au terme même de « Réception » comme reflet de cette généalogie si confuse (Güthenke 2009 ; Hardwick 2003 ; Hardwick and Stray 2008 ; Martindale and Thomas 2006 ; Silk et al. 2014). Les difficultés terminologiques dans le monde anglophone mises à part – croyons-nous vraiment que « Reception Studies » soit l'expression la plus adéquate ? – ces appellations restent-elles valables une fois traduites ? Étant donné que nous travaillons dans des contextes de plus en plus internationaux, c'est là une question importante. Les « Reception Studies » en anglais suivent d'assez près la terminologie de la « Rezeptionsästhetik » allemande (des années soixante et soixante-dix, surtout autour de l'École de Constance menée par Jauss et Iser). Ces terminologies sont-elles pour autant réciproquement traduisibles ? Il faut se rappeler du commentaire de Michel Espagne au sujet des « transferts culturels » : « chaque culture se définit un Panthéon étranger qui ne correspond nullement au Panthéon retenu dans le pays d'origine » (Espagne 2010 :

204). M. Espagne fait ici référence aux exemples des canons de la culture littéraire, mais cela devrait aussi être vrai pour les cultures universitaires et disciplinaires. Les dénominations et les expressions ne sont pas équivalentes : regardons ce qui arrive lorsqu'on essaie de retraduire le nom des « Reception Studies » en allemand. Faut-il parler de « Rezeptionsästhetik » ? Mais cela exagère l'aspect esthétique. « Rezeptionsforschung » ? Peut-être. « Rezeptionsstudien » ? Cela sonne très anglais. Et « Wirkungsgeschichte » ? Possible, mais, même si l'on met de côté ses connotations métaphysiques, ce terme sonne très vieillot (et fortement associé à Gadamer). « Nachleben » ? Probablement trop vieux jeu. « Klassische Tradition » ? *Idem*. Et qu'en est-il des traductions en langue française ? Le terme de « réception » existe avec de nombreuses valeurs sémantiques, mais il ne s'est guère imposé pour désigner une discipline. « Tradition classique » est une option, mais là aussi nous nous heurtons à une autre conception des études classiques et à une relation tout à fait différente entre le monde académique et le monde artistique. Une collègue britannique qui travaille beaucoup en France sur la « réception » m'a fait remarquer que l'on parle « tout simplement d'historiographie » (et elle a probablement raison). En somme, les cadres terminologiques de nos discours universitaires modèlent notre compréhension et notre structuration de ce qu'est une « instance de réception », quels que soient les domaines dans lesquels nous les situons et le rapport que nous entretenons à leur égard.

Mais nous pouvons considérer la dimension spatiale de la « réception », ses éléments latéraux et horizontaux dans d'autres domaines également. Une des questions soulevées par *Sixty Days* est que les instances de réception sont emboîtées dans des contextes à différentes échelles : Gildersleeve le savant qui explore la rencontre entre le monde universitaire moderne et les sites antiques à travers des références au modèle de recherche allemand, modèle qui fait partie de sa propre généalogie, est aussi Gildersleeve l'américain qui parle et écrit dans la Grèce contemporaine. Je vois cela comme une invitation à considérer la Grèce et les États-Unis comme deux pays très conscients de leur rapport à l'Europe, bien que situés aux opposés du *continuum* de la « réception » de l'antiquité en tant que pratique et objet d'étude. Qu'est-ce que ces deux lieux peuvent nous apprendre à propos de la variété de nos attentes dans nos recherches sur la « réception » ?

Les États-Unis et la Grèce sont deux lieux où les aspects de la réception sont en quelque sorte amplifiés, où nos lieux communs sur cette discipline sont mis à mal d'une façon ou d'une autre. Aux États-Unis, nous

sommes en présence d'une culture et d'une histoire où l'équation entre études classiques, rang social et classe dirigeante est moins forte qu'en Europe et où la littérature grecque et latine occupe une place moins centrale dans la notion de biens culturels. Si les « Classical Reception Studies » reconnaissent volontiers que l'Antiquité est souvent contestée, elles adoptent une position très européocentrique quand elles assument que la structure de base de la réception s'ancre dans une référence à un passé antique considéré comme culturellement important et que les contestations ont lieu au sein de, ou contre, une culture qui affirme la valeur de ce passé. Aux États-Unis, il est moins évident de postuler qu'une bonne connaissance des auteurs grecs et latins constitue la voie royale de la réussite sociale et de l'épanouissement personnel. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, la rhétorique et une éducation classique pouvaient provoquer aux États-Unis autant de méfiance que d'admiration (Winterer 2002). L'université de recherche, qui a vu le jour dans ce pays vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec sa structure en départements, a forgé son identité institutionnelle au travers d'une forte interaction avec la société capitaliste, alors en voie d'industrialisation. Cette société capitaliste accordait très volontiers des fonds aux universités et exigeait en même temps de justifier une formation ostensiblement non-utilitariste, ceci dans un monde qui préconisait l'inverse mais où les universités pouvaient offrir à la bourgeoisie entrepreneuriale bourgeonnante une légitimation sociale. Ce rôle des études classiques comme emblème de classe sociale (comme en Angleterre) ou garantie de compétence (comme en Allemagne) était aux États-Unis davantage contesté et cela dès le début ; ce qui explique que Gildersleeve défend et dénigre à la fois le personnage de l'universitaire spécialisé. Le contexte américain inverse donc plusieurs des conditions culturelles que l'on tient pour acquises (ou qui nous sont familières) dans un contexte européen, y compris celui des « Reception Studies ».

Dans le cas de la Grèce, nous observons au contraire une sorte d'hyper-admiration, une *progonoplaxia*, ou « manie des ancêtres », excessive, selon le terme d'Adamantios Koraïs, intellectuel de l'époque des Lumières. Depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, la primauté du passé antique était bien évidemment étroitement liée au projet de construction de l'État-nation et continue de l'être de nos jours. Cependant, ce que les cas américain et grec ont en commun est une tradition partagée d'« exceptionnalisme »<sup>2</sup>, considéré

2 Le terme d'« exceptionnalisme » est très employé dans le domaine des sciences politiques et sociales. Le plus souvent, il renvoie à la croyance qu'un pays ou une culture nationale a développé sur le plan politique, économique ou social un modèle à part, qu'il faut donc évaluer et considérer selon des critères

comme un ensemble de croyances culturelles influençant la compréhension de la culture et de l'histoire. Je laisse ici de côté la question du rôle de l'exceptionnalisme dans la réception des études classiques ainsi que dans la discipline des « Reception Studies », mais je voudrais tout de même faire allusion à son importance. La réception classique est particulière : elle influence certains contextes autant qu'elle est influencée par eux. Mais est-elle pour autant incompatible et incomparable avec d'autres traditions classiques ? Avec d'autres instances de réception ? À quel point nos présupposés méthodologiques vis-à-vis de l'Antiquité et les relations que nous entretenons avec elle sont-ils formés par les sources primaires antiques ? Quoi qu'il en soit, un des résultats de cet exceptionnalisme est que la réception de l'Antiquité a partout été étudiée dans un cadre national et donc exclusif.

Comment, s'agissant de ses contenus, pourrions-nous donc étudier la réception de façon à remettre en cause le caractère exceptionnel des contextes nationaux et des conceptions épistémologiques des différentes disciplines ? Quels pourraient être nos modèles pour décrire les transferts, les relations culturelles et le(s) mouvement(s) du savoir et de sa réception à travers l'espace, sans avoir recours à des modèles qui répètent les vieilles hiérarchies (centre et périphérie, actualité et retard) et les classifications bien établies ? Un domaine, au sein des études historiques, s'est beaucoup intéressé à ces questions : celui des « transferts culturels ». Le développement de ce concept est en grande partie redevable aux travaux des historiens français qui se sont interrogés sur les échanges culturels, politiques, universitaires et artistiques entre la France et l'Allemagne à l'époque moderne (cf. les travaux d'Espagne et Werner 1988 ; Espagne et Pécout 2005). En tant qu'apport aux études transnationales plus généralement, l'étude des transferts culturels a mis l'accent sur la circulation, les interfaces et le savoir généré dans les espaces entre les disciplines. Cette recherche rejoint d'autres tentatives récentes de repenser le comparatisme dans les études historiques et a été vivement accueillie par les chercheurs s'intéressant aux débuts de la période moderne. Des concepts comme ceux d'« histoire connectée » ou d'« histoire croisée » accordent la même importance à l'implication mutuelle des traditions nationales dans le processus de contact et de transfert (Lepenies 2003 ; Werner et Zimmermann 2006 ; Zimmermann et al. 1999).

---

propres et parfois incompatibles avec les critères généralement acceptés. On parle ainsi de l'« exceptionnalisme américain, asiatique, etc. »

Mais je voudrais indiquer une autre approche qui me paraît particulièrement pertinente pour analyser le contexte américain, tout en étant applicable à d'autres contextes : celle du sociologue britannique Paul Gilroy dans son œuvre *Black Atlantic* (Gilroy 1993). En partie issu des « Cultural Studies » britanniques d'inspiration marxiste, *L'Atlantique noire* était, et demeure encore, une invitation à remettre en cause l'exceptionnalisme. Le livre commence par rappeler la difficulté qu'il y a à définir les multiples identités des citoyens britanniques noirs et la « double conscience » qui est en cause lorsqu'on est européen et noir à la fois. P. Gilroy a emprunté le terme de « double conscience » au sociologue afro-américain W.E.B. Du Bois, qui l'avait lui utilisé dans son œuvre fondamentale *The Souls of Black Folk* (*Les âmes du peuple noir*) (1903) pour décrire le ressenti de l'identité afro-américaine comme un vécu tout à la fois intérieur et extérieur. Ce que l'on retiendra de P. Gilroy est que le « déplacement » (*movement*)<sup>3</sup> était et est encore constitutif de la modernité en Europe et aux États-Unis. Pour lui, le « déplacement » est inséparable de ses origines qui remontent à la traite des esclaves – ce qui devrait nous inviter à faire attention à notre éloge de la mobilité. S'attaquant aux « cultural studies » telles qu'on les pratiquait à cette époque, il a également critiqué la modernité dans son rapport à une forme de nationalisme autoritaire et ethniquement homogène, ce qui repositionne l'identité noire au-delà d'un contexte spécifiquement national. Son *Atlantique noire*, qui se présente comme un « essai sur l'hybridité et le brassage inévitable des idées », reconnaît l'existence d'un espace de transition et d'instabilité attachant les identités noires de la Grande Bretagne et des États-Unis à un cadre supranational. Si l'on veut parler de « culture noire », il faut mettre l'accent sur l'idée de pluralité et de dislocation d'un mouvement qui suppose davantage un « cheminement, une route » que des « racines » (Gilroy joue ici sur le fait qu'en anglais britannique « route » et « root » se prononcent de la même façon). Il insiste ainsi sur les origines complexes des identités noires, mais je voudrais suggérer que son modèle peut aider à comprendre les structures des identités et des formes du savoir moderne.

Les travaux de Gilroy ont été utilisés dans quelques études récentes sur la réception des classiques. Dans leur livre *Crossroads in the Black Aegean* (2007), B. Goff et M. Simpson ont essayé de déterminer un modèle pour la réception de la tragédie grecque dans des textes africains et afro-américains en élargissant cette relation triangulaire vers l'est afin d'englober le monde

3 Par ce terme, il faut entendre tous les types de déplacements, et mouvements migratoires, intellectuels et identitaires.

égéen. Mais alors est-ce qu'il ne faudrait pas aussi situer sur une carte la distribution des études classiques en faisant apparaître clairement ses éléments transnationaux? Tout comme les « Cultural Studies » que Gilroy a passés à la loupe, les études classiques (et éventuellement les « Humanities » en général) sont aussi un domaine fortement marqué par le nationalisme, ou tout du moins par la différence nationale, et cela malgré ou par-delà leur place actuelle au sein d'un contexte interdisciplinaire, global et « universel ». N'existe-t-il pas pour les études classiques comme pour les « Cultural Studies » un même besoin d'exhumer leurs structures crypto-nationalistes, structures qui sont inscrites dans les présupposés de base de ces disciplines?

La recherche professionnelle en philologie et en histoire nous a fourni des paramètres et des pratiques de validation et d'autorisation que nous utilisons encore aujourd'hui. Or, ces pratiques sont restées nationales dans leur développement et dans leur orientation, et cela en dépit (ou alors à cause) de leurs prétentions ou de leurs canons universels. Elles ont, en tout cas, été façonnées ainsi durant la période la plus importante de leur établissement, au XIX<sup>e</sup> siècle. Remettre en question certains des présupposés fondateurs de ces pratiques ne se résume donc pas uniquement à la nécessité de retrouver la manière dont le discours universitaire a été impliqué dans un discours nationaliste. Ajouter, selon la méthode de P. Gilroy, les « routes » aux « racines » nous oblige à affronter les incertitudes et le caractère contingent de ce que nous tendons à accepter facilement comme universel et canonique, ou comme nationaliste pour ne pas avoir à y réfléchir. Nous avons tendance à penser que « nationalisme » veut dire « idéologie », une conséquence ou un résidu dont nous préférerions nous débarrasser. Mais le nationalisme ou la nation et le national, comme images structurant le discours, n'impliquent pas seulement une idéologie malheureuse qui récupère les Anciens et les redéfinit (même si cela a aussi pu être le cas); ces concepts qui cooptent le « particulier » au lieu de l'universel sont structurellement sous-jacents à l'étude moderne du monde antique et de notre définition des « Humanities » : disciplines qui étudient ce qui est « particulier » à l'être « humain » et qui oscillent entre individuel, national et universel. P. Gilroy critique la modernité comme un concept qui a été réglé sur un nationalisme homogène. Si, de la même façon, nous complétons le nationalisme inhérent aux généalogies de nos traditions universitaires et aux racines de nos disciplines en portant notre attention sur leurs « routes », et si nous mettons l'accent sur les courants d'étude transnationaux dans la constitution et l'imagination des matériaux antiques, notre travail pourrait lui aussi effectuer des percées importantes.

P. Gilroy emploie volontiers l'image du navire, qu'il décrit moins comme un moyen de transport que comme un artifice, un produit de la modernisation :

*« I have settled on the image of ships in motion across the spaces between Europe, America, Africa, and the Caribbean as a central organizing symbol for this enterprise [...] Ships immediately focus attention on the middle passage, on the various projects for redemptive return to an African homeland, on the circulation of ideas and activists as well as the movement of key cultural and political artefacts: tracts, books, gramophone records, and choirs »* (Gilroy, 1993 : 4)

Loin de l'image romantique du voyage (soulignons l'expression « passage du milieu »<sup>4</sup> qui se réfère aux routes maritimes empruntées par les navires négriers), loin d'une conception qui verrait « l'influence » et la traduction comme des actes naturels, les navires de Gilroy sont des microcosmes non pas naturels mais plutôt culturels, résultant de la spécialisation technologique ; ce sont des lieux mis en mouvement, hybrides et contraints, où différentes langues, attitudes et individus se sont regroupés autour d'un ensemble de règles et de conditions qui sont à la fois intérieures et extérieures à la société normale. Un tel microcosme, fonctionnant selon ses propres règles, n'est peut-être pas entièrement différent du microcosme d'une discipline universitaire professionnalisée. Ce microcosme, régi par des règles, plutôt « conservateur » et rigide, s'oppose à l'environnement à travers lequel il évolue. Je propose que nous mettions mieux en relief les rapports entre « navire » et « mer » ou, si l'on préfère, entre stabilité et changement. En même temps, nous avons tendance à considérer ces microcosmes universitaires avec leurs normes et leurs pratiques comme autant d'ensembles portatifs capables d'acheminer à travers les mers, en toute sécurité, leur contenu et leurs adeptes. C'est précisément ce qui m'attire vers le modèle de P. Gilroy : il nous permet de dépasser l'insouciance hybridité qui parfois caractérise la perspective universitaire, et d'analyser son conservatisme, de mieux comprendre que les travaux universitaires résultant d'un déplacement entre deux lieux, ou entre deux cultures disciplinaires, ne sont pas toujours marginaux, transgressifs ou progressifs.

<sup>4</sup> En anglais, l'expression « Middle Passage » désigne, dans le commerce triangulaire Europe-Afrique-Amérique, le transport des esclaves (note du traducteur).

Le dernier argument que je souhaiterais faire valoir est que ce genre de transnationalisme n'est pas simplement le fait de l'exil ou des migrations forcées au XX<sup>e</sup> siècle. En voici un exemple : le véritable déluge d'écrits au sujet d'Erich Auerbach, le philologue juif allemand qui a quitté l'Allemagne en 1935 pour Istanbul où il a passé plusieurs années à travailler sur son ouvrage classique *Mimésis* (1947), illustre bien cette reconnaissance de la dimension transnationale dans la généalogie des disciplines. On a reconnu l'importance au sein des études de littérature comparée de cette période transnationale (Apter 2006 ; Gumbrecht 2002) qui voit Auerbach enjamber les frontières du triangle Europe (Allemagne), Orient (Istanbul) et Amérique (cf. Konuk 2010). Mais un tel modèle de déplacement ne doit pas nécessairement se limiter à cette période et à ce contexte : les relations triangulaires transatlantiques pourraient avoir autant d'influence sur les universitaires américains chez eux (comme nous l'avons vu avec Gildersleeve) que sur la catégorie plus facilement identifiable d'émigrés à une époque de déplacements culturels et politiques. Ceci est également le cas en dehors des États-Unis, et à travers de plus larges pans de l'histoire. Pour dire clairement les choses : on gagnerait à réexaminer le rôle du déplacement, à la fois conceptuel et physique, dans la connaissance de l'Antiquité. Les transferts et déplacements à l'intérieur de l'Europe ont été constitutifs de l'hellénisme et du savoir classique, que ce soit à l'intérieur de la République des lettres, du romantisme, des mouvements philhellènes européens, du « Grand Tour » où l'on visitait les grands lieux culturels de l'Europe ; ou plus tard, de la migration volontaire ou forcée. En d'autres termes, il faut que nous nous penchions sur les éléments du déplacement et de la réception sur un plan horizontal dans la mesure où l'échange a été fondamental pour la constitution des études classiques en tant que discipline, et ceci au-delà la tension entre une certaine universalité supposée des pratiques et des contenus (nous avons tous affaire au même canon, nous lisons tous les mêmes textes) et des spécificités nationales considérables.

En résumé, il faut prendre conscience des aspects transnationaux, transdisciplinaires et croisés qui constituent les matériaux auxquels nous avons affaire et les méthodes que nous employons en privilégiant l'axe horizontal ou latéral sur l'axe vertical. En traitant le travail universitaire comme une forme de réception, et en repositionnant la réception à l'intérieur d'une histoire des disciplines, nous pouvons *in fine* ambitionner de rendre sérieusement compte de la nature croisée des sciences humaines sur l'échelle européenne et non-européenne.

Il devrait être désormais clair que les tendances actuelles des travaux universitaires transnationaux que j'ai mentionnés ont été surtout visibles dans les domaines littéraires et historiques. Ainsi, les travaux historiographiques sur les transferts ont mené à la polarisation des chercheurs et des institutions au sein d'un contexte donné mais n'ont pas toujours été aux prises avec le contenu de leur travail. Les classicistes et les historiens, par exemple, doivent collaborer afin d'examiner la manière dont le savoir universitaire actuel se constitue en fonction des cadres et des conditions de son contexte.

Le défi le plus important serait à présent d'étudier ce que sont et ce que font les « Humanités », et de parvenir à des projets qui nous forcent (ou nous invitent) à des collaborations à l'intérieur des « Humanités », à travers différentes disciplines mais aussi peut-être au sein d'une même discipline. Je ne préconise pas de forme particulière pour cette collaboration, mais je voudrais encourager la prise de conscience qu'une réflexion sur les lieux et les espaces doit nous conduire à réfléchir à nos propres conditions, lieux et environnements de travail. Quels sont nos rapports à autrui au sein de nos projets collectifs ? Où et comment ont-ils lieu ? En traitant les difficultés de la façon d'étudier le passé, nous ne devons pas oublier les difficultés potentiellement encore plus grandes lorsque l'on veut aborder ceux qui ne font pas partie de notre « nous » au présent.

En dépit de notre conception de l'« universitaire » comme personnage solitaire ou héroïque, si ce n'est les deux à la fois, conception qui est aussi bien un produit de l'histoire qu'une donnée « moderne », le travail universitaire n'est pas une production de chercheurs isolés. Il me vient à l'esprit une image utilisée par le poète grec Georges Séferis, qui va me permettre de retourner au paysage grec évoqué au départ de ma réflexion. Séferis, écrivain et diplomate, très au fait par conséquent des relations internationales, s'est intéressé à la situation des jeunes écrivains qu'il a illustrée par une image où les poètes grecs contemporains sont comme des poteaux de télégraphe reliés les uns aux autres à travers un paysage vide et moderne. On est bien loin de la cohue de l'Olympie idéalisée de Gildersleeve qui s'étend à travers la plaine ou de l'austérité universitaire verticale non moins romantique de Delphes. Séferis se focalise sur le vide actuel et l'isolement relatif de ces poteaux télégraphiques mais, à travers l'image de la technologie, il reconnaît également la modernité et l'artificialité des nouveaux réseaux et celle de notre besoin à leur égard. Ni les manières que nous avons de travailler seuls, ni celles de nos collaborations ne vont jamais de soi ni ne sont signifiantes en elles-mêmes.

Les liaisons horizontales rendent possible le travail que nous faisons et avons fait, et elles méritent que l'on reconnaisse leur place au sein de la science, historiquement et structurellement<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Avec mes remerciements à Alex Raiffe qui a traduit ce texte depuis l'anglais original et à David Bouvier qui l'a relu et corrigé.

# Références

- APTER** Emily (2006), *The Translation Zone : A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- BURKE** Peter (2009), « Translating Knowledge, Translating Cultures », in *Kultureller Austausch in der Frühen Neuzeit*, M. North (éd.), Wien/Köln/Böhlau, Böhlau, pp. 69-77.
- ESPAGNE** Michel et Michel **WERNER** (dir.) (1988), *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations.
- ESPAGNE** Michel et Gilbert **PECOUT** (2005), *Philhellénismes et transferts culturels dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle*, *Revue Germanique Internationale*, N° 1-2, Paris, CNRS.
- ESPAGNE** Michel (2010), « Au-delà du comparatisme. La méthode des transferts culturels », in *Historiographie de l'antiquité et transferts culturels. Les histoires anciennes dans l'Europe des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, C. Avlami et J. Alvar (dir.), Amsterdam/New York, De Gruyter, pp. 201-221.
- GILDERSLEEVE** Basil (1897), « My Sixty Days in Greece », *Atlantic Monthly*, N° 79.472 (Febr. 1897), pp. 199-212 ; N° 79.473 (March 1897), pp. 301-312 ; N° 79.475 (May 1897), pp. 630-642.
- GILROY** Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- GOFF** Barbara et Michael **SIMPSON** (2007), *Crossroads in the Black Aegean. Oedipus, Antigone, and dramas of the African diaspora*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- GÜTHENKE** Constanze (2009), « Shop Talk. Reception Studies and recent work in the history of scholarship », *Classical Receptions Journal*, N° 1.1, pp. 104-115.
- HARDWICK** Lorna (2003), *Reception Studies. Greece and Rome New Surveys in the Classics*, N° 33, Oxford University Press.
- HARDWICK** Lorna et Christopher **STRAY** (dir.) (2008), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Blackwell.
- MARTINDALE** Charles and Richard **THOMAS** (dir.) (2006), *Classics and the Uses of Reception*, Malden, MA, Blackwell.
- KONUK** Kader (2010), *East-West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford University Press.
- LEPENIES** Wolf (2003) (dir.), *Entangled Histories and Negotiated Universals*, Frankfurt/M, Campus.
- SILK** Michael, Ingo **GILDENHARD** et Rosemary **BARROW** (2014), *The Classical Tradition : Art, Literature, Thought*, Malden, MA, Oxford, Chichester, Wiley-Blackwell.
- WINTERER** Caroline (2002), *The Culture of Classicism. Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780-1910*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- WERNER** Michel et Bénédicte **ZIMMERMANN** (2006), « Beyond Comparison. Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity », *History and Theory*, N° 45, pp. 30-50.
- ZIMMERMANN** Bénédicte et al. (dir.) (1999), *Histoire croisée de la France et de l'Allemagne*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme.

# Réflexions autour de la réception des objets archéologiques au sein de la reconstitution historique

KARINE MEYLAN

La sociologie de la réception des biens culturels s'intéresse aux diverses formes d'appropriation du patrimoine (Lahire 2009 : 6), qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de littérature ou, dans notre cas, d'objets archéologiques. Ces derniers se sont vus attribuer au cours de l'histoire un sens et des valeurs multiples, définis en fonction de contextes culturels, sociaux et politiques changeants. Ainsi, si le sens donné aux objets archéologiques est le fruit d'un travail d'interprétation perpétuellement remis en question par les avancées de la recherche, la valeur octroyée aux vestiges du passé peut être plurielle, qu'elle soit documentaire, éducative, artistique, esthétique, émotionnelle, commerciale ou identitaire. Le regard porté sur les objets archéologiques n'est donc pas figé : il est le résultat d'un processus d'évaluation et de valorisation, variant en fonction des conditions dans lesquelles les objets sont perçus.

Au cœur de cette dynamique, la reconstitution historique offre un nouveau contexte de présentation et de réception. Des répliques d'objets archéologiques originaux y sont mises en scène de manière à recréer divers aspects d'une période historique. Dans ces univers reconstitués, le public est amené à proprement « vivre » l'histoire<sup>1</sup>. Cette approche concrète et sensorielle des biens culturels pose cependant un certain nombre de questions : quelle place et quel rôle sont attribués aux objets archéologiques dans ces circonstances ? Quelles sont les attentes du grand public vis-à-vis du patrimoine historique ? Cette démarche comporte-t-elle des risques ? Et enfin, peut-on entrevoir derrière cet exemple une évolution plus générale de la société quant à la réception des biens culturels ?

<sup>1</sup> Les termes d'« histoire vivante » et de « Living History » sont fréquemment utilisés comme synonymes de reconstitution historique.

### **La reconstitution historique : un nouveau contexte de réception**

La reconstitution historique vise à restituer les modes de vie des sociétés du passé par la reproduction de leur culture matérielle, voire de leurs pratiques sociales. Conduite dans une perspective de médiation culturelle, la démarche se démarque par une approche sensorielle de l'histoire, transformée en une « histoire vivante » dont le public peut faire pleinement l'expérience.

Les premières tentatives de reconstitutions historiques connues remontent à l'Antiquité. Elles jouent alors un rôle principalement commémoratif et politique, à l'image des reconstitutions de batailles organisées à Rome pour célébrer les victoires de l'armée. Les auteurs antiques rapportent notamment la fameuse naumachie donnée par Auguste, rejouant la bataille de Salamine, allusion directe à sa victoire à Actium<sup>2</sup> (Berlan 1998 : 97). Organisées lors de triomphes militaires ou d'inaugurations, ces spectacles ont alors pour fonction de souligner la puissance de l'*imperator*, puis de l'empereur et d'éveiller chez le peuple romain un fort sentiment identitaire.

Oscillant entre propagande politique et divertissement populaire, la pratique perdure au fil de l'histoire, lors d'événements privés ou de rassemblements communautaires, à l'instar des cortèges historiques à vocation patriotique, voire nationaliste en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle (Zimmermann 1991). Si ces manifestations se révèlent souvent folkloriques, certaines s'inspirent de récentes trouvailles archéologiques à l'exemple du cortège historique du Tir cantonal de Neuchâtel de 1882. Des habitants y défilent costumés en Lacustres, dans un contexte de grand engouement pour les stations palafitiques (Kaeser 2008 : 84-85).

La reconstitution historique connaît un tournant important dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Scandinavie et en Allemagne, avec la naissance de l'archéologie expérimentale et l'apparition des premiers parcs archéologiques. Développant des projets de recherches scientifiques tout en proposant des démonstrations pour le grand public, ces parcs connaissent un certain succès et s'étendent rapidement en Europe dès les années 1970, sur le modèle du parc de Lejre au Danemark (Paardekooper 2014). La reconstitution historique liée plus étroitement au monde scientifique revêt dès lors une fonction davantage pédagogique, mise au service de la vulgarisation de l'archéologie.

En parallèle, d'autres pratiques venant du monde du divertissement influencent l'histoire vivante pour la rendre plus spectaculaire, tels les spectacles

2 Auguste, *Res Gestae divi Augusti*, 23 et Suétone, *Vie des douze Césars, Auguste*, Livre XLIII, 2.

sons et lumières qui naissent en France dans les années 1970. Ces derniers cherchent à revaloriser le patrimoine local en proposant des spectacles historiques, souvent scénarisés et chorégraphiés. Au même moment, les premiers groupes de *reenactment* apparaissent en Angleterre, formés de passionnés qui se rassemblent pour rejouer à grande échelle les plus célèbres batailles de l'histoire, souvent avec une grande précision scientifique (Renaudeau 2009 : 155).

Issue de ces ramifications multiples, la reconstitution historique se développe aujourd'hui principalement sous la forme de grands festivals réunissant jusqu'à des dizaines de milliers de spectateurs en un week-end. Lors de ces événements, les animateurs présentent des reproductions d'artefacts, des démonstrations d'artisanat, des exercices de maniement d'armes ou des reconstitutions plus complexes, tels des rites, des triomphes militaires, des réunions politiques et des spectacles. Dans ce contexte, le recours à des costumes, des ambiances sonores et olfactives ou des dégustations tend à éveiller les sens du visiteur et à favoriser son sentiment d'immersion.

Cette approche à la fois ludique et concrète du passé rencontre un succès croissant en Europe et aux États-Unis auprès d'un large public, notamment familial. Les musées, les instituts de recherche et les associations privées n'hésitent plus à y recourir. En 2014, on comptait plus de 500 fêtes et marchés médiévaux sur le seul territoire français<sup>3</sup>, auxquels s'ajoutent les festivals dédiés à d'autres époques. La Suisse n'échappe pas au phénomène. Plusieurs sites et musées proposent désormais des festivals à intervalles réguliers, notamment pour la période gallo-romaine. Le plus grand de ces événements, la *Römerfest* d'Augusta Raurica près de Bâle, fête en 2015 sa vingtième édition. Le musée de Vindonissa, situé dans la ville de Brugg, propose également son propre événement, de même que des associations de mise en valeur du patrimoine archéologique local à l'image de Pro Vistilliaco, Pro Lousonna, Pro Petinesca ou encore Pro Brenodor<sup>4</sup>. Conscientes de l'intérêt de la démarche pour la communication des sciences, les universités font également appel à la reconstitution pour promouvoir leurs instituts de recherche en sciences historiques auprès du grand public<sup>5</sup>.

3 URL : [www.medieval-online.com](http://www.medieval-online.com), consulté le 12 septembre 2014.

4 Avec respectivement le festival *Vully Celtic* en 2007, *Les Jardins de Lousonna* en 2009, la *Fête de Petinesca* en 2012 et la *Brenodor-Fest* en 2013.

5 Citons l'Université de Lausanne et ses portes ouvertes de 2008 et de 2012 ou l'Université de Genève qui organise une *Nuit Antique* en 2015 par l'intermédiaire de l'Association pour la valorisation de l'Antiquité à Genève (AVANT GE).

Le développement de la reconstitution et son extension à diverses institutions scientifiques et culturelles en font, par conséquent, un élément incontournable de la médiation des sciences historiques. Le contexte de réception des objets archéologiques au sein de ces événements se révèle singulier et offre d'autres possibilités que celles présentées par les musées. Cette situation tient principalement au fait que l'histoire vivante s'appuie sur des copies d'objets archéologiques. Certes, on retrouve lors de certains événements la présence de pièces authentiques, souvent présentées par des instituts de recherche, cependant, le cas reste anecdotique face à l'offre abondante de stands de reconstitution<sup>6</sup>.

L'emploi de copies permet de mettre en scène les artefacts et autorise le public à les manipuler à sa guise : la place et le rôle attribués aux objets archéologiques au sein de la reconstitution historique diffèrent ainsi considérablement de ceux qui leur sont accordés dans les musées et le rapport du public aux objets se révèle particulier.

### **Quelles influences sur la réception de l'objet archéologique ?**

La mise en scène de reproductions d'objets archéologiques a notamment pour effet de déplacer l'attention du visiteur de l'objet vers son contexte de fabrication et d'utilisation. En effet, la reconstitution historique ne se contente pas d'exposer des copies d'artefacts. Au lieu d'admirer une céramique dans une vitrine, le public a la possibilité d'assister à son façonnage ou de comprendre son usage dans un cadre domestique en lien avec d'autres trouvailles archéologiques (structures maçonnées, foyers, restes alimentaires, batterie de cuisine et petit mobilier). La reconstitution peut également évoquer des contextes d'utilisation qui permettent de comprendre des rapports sociaux, des rites ou des croyances (fig. 1). L'objet n'est alors plus présenté au public comme un « trésor » et un sujet d'admiration en soi mais telle une source d'informations sur les modes de vie des peuples anciens. Loin des vitrines des musées, il n'a de sens que compris dans un corpus plus large de découvertes et de recherches pluridisciplinaires (philologie, épigraphie, archéobotanique, archéozoologie, taphonomie, etc.). À l'image de l'archéologie contemporaine, la reconstitution historique souligne la valeur documentaire des objets au-delà de leur valeur esthétique ou artistique et met en évidence leur intégration dans un contexte archéologique plus large.

6 À titre d'exemple, une enquête de terrain menée dans le cadre de notre travail de doctorat en 2013 à la *Römerfest* d'Augusta Raurica a révélé que sur près de cent stands du festival, moins de cinq présentaient de véritables objets archéologiques. Ces stands étaient animés par des membres de l'Université de Bâle.



Fig. 1 : Reconstitution de sacrifice romain qui met en évidence le rôle liturgique d'une cruche, employée dans des rites de libation et de purification. Grands Jeux de Nîmes 2013 (© Karine Meylan).

Pour le visiteur, cette mise en scène facilite indéniablement la compréhension de la fonction d'un artefact. Cependant, l'image des sociétés du passé présentée par la reconstitution historique peut aussi être considérée comme réductrice. Aussi sérieux que soit le travail de reconstitution, ce dernier n'en reste pas moins une proposition. En raison d'une documentation archéologique lacunaire, il est difficile de connaître la chaîne de production complète d'un objet ou son mode exact d'utilisation. De plus, au-delà des questions matérielles, il reste illusoire d'espérer restituer les mentalités de sociétés disparues. Seules de rares sources littéraires et épigraphiques en laissent transparaître quelques traits (fig. 2). Par son caractère très réaliste, l'histoire vivante peut ainsi réduire la faculté critique du visiteur. Immergé dans une époque, ses sens en éveil, ce dernier aura naturellement tendance à considérer l'environnement qui l'entoure comme la réalité historique, alors qu'il ne s'agit que d'une hypothèse de restitution.

Au-delà de la perception des informations scientifiques liées à l'objet, d'autres paramètres interviennent dans la réception des objets archéologiques au sein de l'histoire vivante. En offrant au public une expérience sensorielle, la reconstitution historique entraîne inmanquablement un rapport d'ordre plus personnel aux objets. Le visiteur a l'occasion de s'appropriier le passé, d'expérimenter les modes de vie des anciens et de les mettre en perspective avec son propre quotidien. Il se met ainsi dans la peau d'un artisan,

d'un légionnaire, d'une patricienne ou même d'un esclave et découvre comment s'éclairer avec une lampe à huile, fixer un vêtement à l'aide d'une fibule, cuisiner sur un foyer à même le sol ou écrire sur une tablette de cire. Dans ce contexte participatif, la réception de l'objet archéologique est pleinement active (fig. 3). À l'inverse d'un *deficit model*<sup>7</sup>, la démarche n'entend pas imposer un savoir sur les objets présentés mais encourage le public à se faire une opinion d'après ses propres expériences.



Fig. 2: Cette reconstitution d'une troupe de guerriers laténiens en plein assaut donne-t-elle une image réaliste de l'équipement et du comportement de combattants protohistoriques sur un champ de bataille? Reconstitution proposée par les associations Cladio et Viviskes. Jardins de Lousonna, 2011 (© René Reymond).



Fig. 3: Reconstitution de banquet romain impliquant directement le public. Journées gallo-romaines du Musée de Saint-Romain-en-Gal – Vienne 2013 (© Karine Meylan).

Cette forme de réception peut être illustrée par l'exemple du manie- ment d'armes. Les études récentes consacrées à l'armement gaulois ont permis d'avancer que le bouclier revêtait une fonction aussi bien offensive que défensive lors des affrontements (Luginbühl 2013: 83). Par la manipulation d'une reproduction de bouclier, la reconstitution permet de tester l'hypothèse. Ainsi, le public s'approprie non seulement l'objet mais aussi, dans une certaine mesure, le savoir scientifique (fig. 4).

<sup>7</sup> Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Public Archeology*, Nick Merriman résume deux courants de la communication de l'archéologie: le *deficit model* et le *multiple perspective model*. Le premier modèle considère la communication de l'archéologie comme une démarche éducative, visant à instruire un public présumé ignorant. Elle a pour but de lui fournir des outils de base pour comprendre les enjeux et l'intérêt de la recherche en archéologie. Elle implique une forme de hiérarchie entre les chercheurs et le grand public. Le second modèle soutient la légitimité d'une appropriation libre du patrimoine, considéré comme un héritage commun. Dans ce cas, la communication des sciences a pour rôle de stimuler la réflexion et la créativité du public à des fins d'enrichissement personnel (Merriman 2004).

Cette appropriation de l'objet archéologique peut cependant parfois conduire à une réinterprétation erronée. L'histoire vivante favorisant un rapport personnel et émotionnel à l'objet, ce dernier est expérimenté de manière propre à chaque individu. La perception de chacun, influencée par son vécu et son ressenti, est cependant subjective et échappe au contrôle du médiateur culturel. À cet égard, la reconstitution de pratiques sociales incluant le public, tels que des mariages, des funérailles ou des sacrifices, se



Fig. 4: Initiation au maniement de l'épée et du bouclier gaulois proposée par l'association Cladio. Inauguration du pavillon de la Villa romaine d'Orbe-Boscéaz, 2010 (© Karine Meylan).



Fig. 5: Réappropriation du rite de l'offrande monétaire par un enfant lors d'une fête de reconstitution historique sur le sanctuaire de Studen-Petinesca. Fête de Petinesca 2012 (© Karine Meylan).

révèle particulièrement problématique car elle est propice à la projection de schémas contemporains dans un contexte religieux et social totalement différent (fig. 5). Il en découle un risque de mépris sur le sens de l'objet et une fausse représentation des sociétés du passé et de leurs mentalités. Dans des cas extrêmes, cette réinterprétation peut même aboutir à des déviations idéologiques à l'image de certains mouvements prônant une restauration des pratiques culturelles païennes, de la structure politique et des modes de vie antiques<sup>8</sup> (Meylan 2013 : 45).

8 On connaît plusieurs mouvements de ce type comme le néodruidisme, le néopaganisme hellénique ou certaines associations prônant la restauration de la culture antique tel le groupe Nova Roma. URL : [www.novaroma.org](http://www.novaroma.org), consulté le 10 novembre 2014.

### Vers une dévalorisation de l'objet original ?

Malgré ces risques, la reconstitution historique présente un intérêt certain pour la médiation culturelle et semble répondre aux attentes du public. Replaçant l'objet dans son contexte, elle offre aux visiteurs une représentation plus concrète et imagée du passé, favorisant un sentiment d'immersion dans une période historique donnée. Ce potentiel de la reconstitution n'a pas échappé à d'autres acteurs culturels qui se concentraient, jusqu'alors, sur la présentation et la mise en valeur d'objets originaux.

On trouve ainsi dans la littérature secondaire des revues et des livres historiques presque exclusivement illustrés par des photos de reconstitutions, bien que le réalisme et la fonction habituellement documentaire de ce médium puissent prêter à confusion. Les éditions *Errance* disposent d'une collection spécialisée intitulée sans ambiguïté *Histoire vivante*<sup>9</sup>. Proposant des mises en scène de copies d'objets archéologiques dans diverses situations, ces ouvrages de vulgarisation permettent au lecteur d'entrer dans l'image, comme s'il ouvrait une porte sur le passé.

Il en va de même pour des reportages d'un nouveau genre, alimentés principalement par des séquences de reconstitution historique. Ces productions reçoivent un accueil très favorable de la part du public et des médias. Diffusée récemment, la série *L'Histoire au quotidien* proposée par la chaîne française M6 réunissait près de 2.52 millions de spectateurs pour sa première diffusion, soit 10.6 % de part de marché<sup>10</sup>. Dans ce premier numéro consacré à la vie quotidienne sous Louis XIV, l'animateur, présenté en tant que journaliste scientifique, expérimente divers aspects de la vie au XVII<sup>e</sup> siècle. De la pose de sangsues au port de perruque, les spectateurs ont l'occasion de s'identifier à l'animateur et de vivre l'histoire par procuration.

Enfin, des expositions entièrement réalisées à partir de copies d'objets archéologiques voient le jour. Si l'emploi de fac-similés dans les musées a toujours été justifié dans le but de compléter une collection ou un discours scientifique, l'émergence d'expositions *blockbusters* entièrement construites sur des copies, aux budgets et aux revenus hors normes, est une nouveauté. Là aussi, le succès est au rendez-vous. À titre d'exemple, l'exposition itinérante *Toutankhamon, son tombeau et ses trésors*, reproduction grandeur nature

9 Les deux derniers numéros parus dans cette collection sont : François Gilbert et Danielle Chastenet (2013), *La femme romaine au début de l'Empire* et François Gilbert (2014), *Les gladiateurs*.

10 Selon l'article du 5 novembre 2014 du site *Toute la télé*. URL : [www.toutelatele.com/1-histoire-au-quotidien-quelle-audience-pour-la-nouvelle-emission-de-m6-65385](http://www.toutelatele.com/1-histoire-au-quotidien-quelle-audience-pour-la-nouvelle-emission-de-m6-65385), consulté le 10 novembre 2014.

de la chambre funéraire du célèbre pharaon d'après photos, enregistre des records d'affluence<sup>11</sup>. La communication de l'exposition est entièrement axée sur l'expérience offerte au visiteur, via l'utilisation de copies d'objets archéologiques. Le public est invité à ressentir une émotion identique à celle de l'archéologue Howard Carter lors de sa découverte du tombeau. Comme le revendique le site internet de l'exposition, la question de l'authenticité des pièces est ici secondaire :

*« La mise en scène d'un trésor constitué il y a des millénaires, avant que les archéologues ne le fractionnent, l'inventorient et l'entreposent en différents endroits, l'emporte sur le caractère original et authentique des objets. »<sup>12</sup>*

Cette valorisation de la reproduction au profit de l'expérience du visiteur est perceptible dans des projets en cours, de grande ampleur. Il en va ainsi de *La Caverne du Pont-d'Arc*, reproduction à l'échelle 1/1 de la célèbre grotte ornée de Vallon-Pont-d'Arc, dite grotte Chauvet, et du matériel archéologique qui y a été découvert. Associé à un espace d'exposition, ce fac-similé géant de près de 3'000 m<sup>2</sup>, réalisé en mortier paysager et en résine, se profile en pôle touristique majeur pour l'Ardèche et le sud de la Région Rhône-Alpes. La région a ainsi investi plus de 50 millions d'euros dans le projet et prévoit 300'000 à 400'000 visiteurs par année. Là encore, cette entreprise vise clairement à favoriser un sentiment d'immersion grâce à des répliques grandeur nature :

*« L'entrée du fac-similé sera théâtrale et mystérieuse. Les cinq sens des visiteurs seront stimulés : fraîcheur, humidité, silence, obscurité mais aussi sensations olfactives contribueront à immerger le public dans la grotte reconstituée. Ce choix mettra le visiteur dans des conditions physiques proches de celles existantes dans la grotte originale. »<sup>13</sup>*

11 Cette exposition tourne en Europe et en Asie depuis 2008. Selon le site de l'exposition, cette dernière a réuni près de 4 millions de visiteurs. Elle a été récemment présentée à Palexpo à Genève du 20 septembre 2013 au 12 janvier 2014, réunissant près de 175'000 visiteurs.

12 URL : [www.toutankhamon.ch/fr/exhibition](http://www.toutankhamon.ch/fr/exhibition), consulté le 10 novembre 2014.

13 Toutes ces informations proviennent du site officiel du projet en cours. URL : [www.lacavernedupontdarc.org/la-replique](http://www.lacavernedupontdarc.org/la-replique), consulté le 10 novembre 2014.

Au-delà de leur caractère touristique, ces deux derniers projets sont justifiés par un souci de conservation des vestiges, dont la présentation au grand public se révèle parfois risquée. Cependant, ils sous-entendent également l'émergence d'un nouveau rapport à l'objet archéologique qui entraîne des implications pour la médiation des sciences historiques. Face à ces projets de reconstitution à grande échelle, pouvant drainer des centaines de milliers de visiteurs, les pièces authentiques sont-elles encore susceptibles de répondre aux attentes du grand public ? Présentent-elles réellement une valeur ajoutée qui justifie leur important coût de conservation et de mise en valeur au sein des institutions muséales ? Y a-t-il un intérêt à organiser des expositions itinérantes ou des prêts internationaux nécessitant une lourde logistique si la copie peut se substituer à l'original ?

Ces questions mériteraient d'être approfondies par une étude de la réception de l'objet archéologique dans d'autres contextes que celui de la reconstitution historique. Quoiqu'il en soit, ces quelques réflexions tendent à montrer que les attentes des visiteurs vis-à-vis du patrimoine historique ont évolué. Un colloque organisé par l'association ArchaeoTourism à Thoune en 2012, réunissant professionnels de l'archéologie et du tourisme, aboutissait à la conclusion suivante : le public est aujourd'hui en quête d'expériences et cela, dans tous les domaines du tourisme et des loisirs, même culturels (Dunning et Willems 2013 : 24). Les musées, principaux acteurs de la réception, l'ont bien compris et proposent désormais des actions de médiation culturelle et des scénographies d'exposition favorisant une rencontre sensorielle et émotionnelle avec l'objet<sup>14</sup>. En parallèle, des projets de reconstitution ambitieux voient le jour, faisant la part belle aux reproductions au détriment des objets archéologiques originaux.

Face à cette situation, il importe que les acteurs du monde culturel et les scientifiques confrontés à la vulgarisation de leurs recherches réfléchissent à la manière de répondre aux nouvelles attentes du grand public sans pour autant dévaloriser les témoins archéologiques authentiques ; eux seuls demeurent notre lien direct avec les peuples du passé.

---

14 Ainsi le Musée romain de Lausanne-Vidy présentait en 2010 *Le fameux destin de Nonio*. Cette exposition à la scénographie intimiste invitait le visiteur à se confronter au quotidien d'un habitant du *vicus* de Lousonna en écoutant le récit de sa vie. Les objets archéologiques présentés apparaissaient comme les rares et fragiles témoins de l'existence de cet homme.

# Références

## Sources

- AUGUSTE**, *Res Gestae divi Augusti, Hauts faits du divin Auguste*, texte établi et traduit par J. Scheid, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- SUÉTONE**, *Vie des douze Césars*, tome 1 : *César-Auguste*, texte établi et traduit par H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

## Littérature secondaire

- BERLAN** Anne (1998), « Les premières naumachies romaines et le développement de la mystique impériale (46 av. J.-C. – 52 apr. J.-C.) », *Hypothèses*, 1998/1, pp. 97-104.
- DUNNING** Cynthia et Annemarie **WILLEMS** (dir.) (2013), *Archéologie et tourisme en Suisse*, Bienne, Archaeotourism 2012.
- KAESER** Marc-Antoine (2008), « Le refoulement savant d'un passé mythique ? Les sites préhistoriques lacustres, lieu de mémoire de la nation suisse », in *Sites of Memory: Between scientific research and collective representations*, J. Marikova-Kubkova et al. (éd.), Prague, Institute of Archaeology, pp. 79-94.
- LAHIRE** Bernard (2009), « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, vol. 155, pp. 6-11.
- LUGINBÜHL** Thierry (2013), « Experimental combat: technical, anthropological and educational contributions », *Experimentelle Archäologie in Europa*, Bilanz 2013, vol. 12, Unteruhldingen, pp. 79-91.
- MERRIMAN** Nick (dir.) (2004), *Public Archaeology*, Londres, Routledge.
- MEYLAN** Karine (2013), « La reconstitution des pratiques sociales protohistoriques et antiques par l'animation historique », in *Actes de la journée d'études Transmettre du passé : Entre savoirs et savoir-faire*, A. Tuaillon-Demésy et G. Ferréol (dir.), Besançon, pp. 37-48.
- PAARDEKOOOPER** Roeland (2014), « The History and Development of Archaeological Open-Air Museums in Europe », in *Experiments Past. Histories of Experimental Archaeology*, J. Reeves Flores et R. Paardekooper (éd.), Leiden, Sidestone Press, pp. 147-167.
- RENAUDEAU** Olivier (2009), « Du folklore médiéval à l'expérimentation archéologique, la révolution culturelle de la reconstitution du Moyen Âge en Europe », in *Le Moyen Âge en jeu*, S. Abiker, A. Besson et F. Plet-Nicolas (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 153-162.
- ZIMMERMANN** Karl (1991), « Kelten und Helvetier im Spiegel historischer Festumzüge », *Archéologie suisse*, vol. 14, 1991/1, pp. 37-45.



# « Au diable les chars, au diable les Thraces ». Ordre et désordres de l'*Iliade* d'Alessandro Baricco

OMBRETTA CESCA

De l'Antiquité à aujourd'hui, l'*Iliade* d'Homère – ou du moins ce qu'on croit être l'*Iliade* d'Homère – a été lue, étudiée, éditée, commentée, paraphrasée, traduite, réécrite, abrégée, transformée en pièce théâtrale, en film, en édition scolaire. Au fil des siècles, ce texte fondateur a poursuivi son fabuleux destin sans rien perdre ni de sa force ni de sa capacité à faire réfléchir à la condition humaine et à ses enjeux, parfois impénétrables. L'*Iliade*, en tant que classique primordial de la littérature occidentale, reste vivante non seulement grâce à sa conservation matérielle mais aussi à travers ses multiples réactualisations. Comme Italo Calvino le remarque, « un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire », puisque « les classiques sont des livres qui, quand ils nous parviennent, portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont laissée dans la ou les cultures qu'ils ont traversées [...] » (Calvino 1993 : 7-8).

*Omero, Iliade*, de l'écrivain italien Alessandro Baricco<sup>1</sup>, est une réécriture qui a fait beaucoup parler d'elle<sup>2</sup>. Sortie en 2004, elle reprend le scénario

1 Les citations et passages tirés des œuvres de Baricco sont présentés ici en italien avec une traduction en note (toutes les œuvres citées sont traduites en français par la maison d'édition parisienne Albin Michel). Nous tenons à rendre le lecteur attentif au fait que ces traductions ne restituent pas toujours les choix linguistiques de l'original. Nous nous sommes également efforcés de fournir un parallèle pour les expressions familières moins transparentes, sans avoir pu toujours trouver des correspondants pleinement satisfaisants. Dans cette analyse de l'*Iliade*, le niveau diaphasique des termes employés est en effet un élément fondamental. Les traductions restent donc indicatives. L'édition de référence pour les citations de *Omero, Iliade* est celle indiquée en bibliographie (2013d [2004]).

2 Comme nous l'expliquerons plus loin, cette réécriture a connu un large succès auprès du grand public. Toutefois, le jugement de la plupart des universitaires et de certains critiques littéraires, en Italie comme à l'étranger, a été très sévère. Un exemple entre tous, l'article de Bruno Gentili et Carmine Catenacci qui accusent Baricco d'avoir produit une simple banalisation d'Homère, sans avoir eu la capacité ni d'innover ni de passionner ni de scandaliser (Gentili-Catenacci 2007 : 159).

d'une lecture théâtrale présentée pour la première fois à Rome les 24, 25 et 26 septembre de la même année<sup>3</sup>. Ce projet, consistant à lire l'*Iliade* en public, correspondait à la volonté de Baricco de proposer une *Iliade* qui appartienne pleinement à notre époque, au même titre que les époques précédentes avaient cherché – surtout à travers des traductions – leur propre *Iliade*<sup>4</sup>. Pour réaliser cette lecture théâtrale, qui s'étendit sur deux soirées et un après-midi, Baricco a dû sensiblement élaguer et modifier le texte homérique. Dans sa brève préface, Baricco déclare que sa priorité était de doter sa réécriture d'une « musique » narrative qui soit à la fois appropriée et personnelle : « [...] ho cercato un ritmo, la coerenza di un passo, il respiro di una particolare velocità e di una speciale lentezza. »<sup>5</sup> La recherche d'un rythme personnel est perceptible dès le début du texte : omettant l'invocation homérique à la Muse – les dieux sont en effet bannis de cette *Iliade* –, l'écrivain donne directement la parole à Chrysis :

« *Fra le donne che rapirono c'ero anch'io. Ero bella : quando, nel loro accampamento, i principi achei si divisero il bottino, Agamemnone mi vide e mi volle per sé. Era il re dei re, e il capo di tutti gli Achei : mi portò nella sua tenda, e nel suo letto. Aveva una moglie, in patria, si chiamava Clitemnestra. Lui l'amava. Quel giorno mi vide, e mi volle per sé.* »<sup>6</sup> (Baricco 2013d : 13)

Une des stratégies mises en œuvre dans cette réécriture est le remplacement de la narration externe par une série de monologues, confiés à différents personnages. Le premier revient à Chrysis. Celle-ci raconte avec grâce et nonchalance les horribles événements qu'elle a vécus dans Troie : l'enlèvement, le viol, l'obligation d'être le butin d'un roi ennemi. Dans cet exorde, les phrases sont brèves et extrêmement simples : la volonté d'Agamemnon,

3 Le spectacle a été proposé à nouveau dans les principales villes italiennes avec une distribution variable. Lors de la première mise en scène, ont participé en tant que lecteurs : Stefano Benni, Caterina Deregis, Michele Di Mauro, Mariella Fabbris, Pierfrancesco Favino, Carolina Felline, Simone Gandolfo, Elio Germano, Edoardo Geda, Fabrizio Sacchi, Sandro Veronesi et Alessandro Baricco lui-même dans les rôles de Nestor, Phoenix et Priam.

4 « Ho pensato che anche noi dovremmo imparare quella spudoratezza nel pretendere la nostra Iliade. Un'Iliade per noi » (Scarsella 2003 : 32-33). Cf. aussi Benni Stefano, « Canta, o Baricco del pelide Achille, l'ira funesta », *TorinoSette (La Stampa)*, 1<sup>er</sup> octobre 2004.

5 Il ajoute : « L'ho fatto perché credo che ricevere un testo, che viene da così lontano, significhi sopra ogni cosa cantarlo con la musica che è nostra » (Baricco 2013d : 8-9).

6 « Parmi les femmes qu'ils enlevèrent, il y avait moi. J'étais belle : quand, dans leur campement, les princes Achéens se partagèrent le butin, Agamemnon me vit et me voulut pour lui. » (Baricco 2006 : 13).

qui décide de son destin, est énoncée par une simple coordination. Elle répète « Quel giorno mi vide, e mi volle per sé » une deuxième fois, après avoir mentionné, également de manière concise, l'amour d'Agamemnon pour sa femme et le fait qu'il n'hésite pourtant pas un seul instant à la prendre pour captive. Cette simplicité et cette légèreté dans l'expression face à une réalité douloureuse et cruelle est un trait du style de Baricco qu'on retrouve de manière particulièrement marquée dans certains romans, *Seta* et *Oceano Mare*<sup>7</sup>. Claudio Magris décrit cette cadence comme « quella profondità dissimulata in leggerezza »<sup>8</sup>.

Les interventions de Baricco sur le texte homérique – qu'il ne connaît par ailleurs que par la médiation d'une traduction, celle de Maria Grazia Ciani<sup>9</sup> – visent, d'un côté, à abrégé et alléger le récit ; de l'autre, à l'apprivoiser pour l'adapter à un public moderne. Les choix d'éliminer l'apparat divin et de substituer à la narration du poète une série de monologues vont dans cette direction<sup>10</sup>. Toutefois, l'intervention qui nous intéresse principalement est celle qui touche au style. Dans sa préface, Baricco explique qu'il préfère un italien vivant et proche de la langue du public plutôt qu'un jargon archaisant de philologue<sup>11</sup>. Le propos de cet article est d'examiner comment Baricco procède pour atteindre son but.

Malgré le remaniement considérable du matériel homérique, Baricco ne considère pas sa réécriture comme un produit radicalement différent de son modèle. Ses réflexions autour de *Omero*, *Iliade* se limitent à expliquer ses choix et les raisons qui ont inspiré son travail<sup>12</sup>. Même si

7 Deux exemples tirés du début de *Oceano Mare* et *Seta* : « ...solo di rado, e in un modo che taluni, in quei momenti, a vederla, si udivano dire, a bassa voce / – Ne morirà / oppure / – Ne morirà / o anche / – Ne morirà / e perfino / – Ne morirà. / Tutt'intorno, colline. / La mia terra, pensava il barone di Carewall. » (Baricco 2014:14) ; « Jean Berbeck aveva deciso un giorno che non avrebbe parlato mai più. Mantenne la promessa. La moglie e le due figlie lo abbandonarono. Lui morì. La sua casa non la volle nessuno, così adesso era una casa abbandonata. » (Baricco 2013c: 10).

8 Magris Claudio, Alessandro Baricco, « La civiltà dei barbari », *Il Corriere della Sera*, 7 octobre 2008.

9 Dans sa préface, Baricco justifie son choix de la traduction de Maria Grazia Ciani par le fait qu'elle était en prose et, d'un point de vue stylistique, proche de sa sensibilité (p. 7). Cf. aussi Papuzzi Alberto, « Cantami, o Sandro, l'ira funesta. Incontro con Baricco che ha riscritto l'*Iliade* (senza dei) e la legge in pubblico », *La Stampa*, 1<sup>er</sup> octobre 2004.

10 Pour les raisons qui ont poussé Baricco à mettre en œuvre ces modifications, je renvoie à la préface : pp. 7-10 de l'édition italienne indiquée en bibliographie ; pp. 7-11 de l'édition française (*Homère, Iliade*, Paris 2006, Albin Michel).

11 P. 8. Cf. aussi Benni Stefano, « Canta, o Baricco del pelide Achille, l'ira funesta », *TorinoSette (La Stampa)*, 1<sup>er</sup> octobre 2004.

12 L'*Iliade* de Baricco se termine avec une apostille, intitulée *Un'altra bellezza. Postilla sulla guerra* (pp. 157-163), où l'écrivain explique que l'opération de réécriture a été inspirée par la volonté de lancer un message pacifiste. Cf. aussi Zangirolami (2008 : 200-204).

Baricco cherche, dans ce projet, à proposer une Iliade adaptée à sa génération, il ne croit jamais offrir à son public autre chose que l'*Iliade* d'Homère. Dans une entrevue pour un journal turinois, il affirme : « So che tutto questo suona tremendamente ambizioso (riscrivere Omero?) ma in realtà io lo interpreto come un modesto lavoro di servizio : è come una traduzione, o un adattamento »<sup>13</sup>.

Effectivement, dans plusieurs passages, notamment au début<sup>14</sup>, l'écrivain déroule le récit en suivant de près le modèle représenté par la traduction italienne de Maria Grazia Ciani :

Baricco

« Solo uno, tra di loro, non si fece incantare : Agamennone. Si alzò e brutalmente si scagliò contro mio padre dicendogli : « Sparisci, vecchio, e non farti mai più vedere. Io non libererò tua figlia : invecchierà ad Argo, nella mia casa, lontano dalla tua patria, lavorando al telaio e dividendo il letto con me. Adesso vattene, se vuoi salvare la pelle ». Mio padre, atterrito, obbedì. Se ne andò, in silenzio, e sparì dov'era la riva del mare, si sarebbe detto nel rumore del mare. » (Baricco 2013d:13-14).

Ciani

« Ma la cosa non piacque al figlio di Atreo, Agamennone, che lo scacciò brutalmente con minacciose parole : « Che non ti colga più, vecchio, presso le concave navi, non indugiare ora e non ritornare più tardi ; a nulla ti serviranno lo scettro e l'insegna del dio. Tua figlia, non te la darò : invecchierà prima ad Argo, nella mia casa, lontano dalla sua patria, lavorando al telaio e dividendo il letto con me. Vattene ora, e non irritarmi, se vuoi salva la vita ». Disse, obbedì il vecchio atterrito. In silenzio si avviò lungo la riva del mare sonoro [...] » (Ciani 2003 : 4)

Toutefois, l'attitude de Baricco en tant que ré-écrivain, n'est pas identique dans l'ensemble des sections de son *Iliade*. À travers l'analyse linguistique, il nous sera possible de dévoiler les aspects proprement « baricco-niens » de cette réécriture.

13 Benni Stefano, « Canta, o Baricco, del pelide Achille, l'ira funesta », *TorinoSette (La Stampa)*, 1<sup>er</sup> octobre 2004.

14 « Un seul, parmi eux, ne se laissa pas subjugué : Agamemnon. Il se leva et se jeta brutalement sur mon père en lui disant : "Disparais, vieillard, et ne te montre plus jamais ici. Ta fille, je ne la délivrerai pas : elle vieillira à Argos, dans ma maison, loin de sa patrie, tissant la toile et partageant avec moi le lit. Et maintenant va-t'en, si tu veux sauver ta peau." Mon père, épouvanté, obéit. Il s'en alla, en silence, et disparut là où était le bord de la mer, on aurait dit dans le bruit de la mer. » (Baricco 2006 : 14).

Avant d'entrer dans les détails de l'analyse de *Omero, Iliade*, rappelons quelques traits essentiels de l'écriture de Baricco, ainsi que les spécificités de sa personnalité littéraire.

Une des raisons du large succès que Baricco connaît en Italie et à l'étranger est indubitablement l'originalité de son style, qui s'appuie sur des choix linguistiques précis. Claudio Pezzin, auteur d'un essai sur l'écrivain turinois, affirme que son style narratif est axé essentiellement sur une théâtralité de la parole, « una teatralità estremizzata al punto da mettere a nudo la fondamentale insignificanza della parola stessa » (Pezzin 2001 : 7)<sup>15</sup>. Elisa Bellavia, de son côté, évoque l'ironie qui imprègne souvent sa narration et relève une grande créativité verbale, parfois même graphique<sup>16</sup>. La chercheuse attire aussi l'attention sur le fort pathétisme de certains passages, qui agissent sur l'émotivité de publics très variés (Bellavia 2001 : 135-137).

Bellavia commente les caractéristiques principales de la langue de Baricco dans un article paru en 2001<sup>17</sup>. Bien que la publication de la réécriture de *Iliade* soit postérieure, cette étude s'avère extrêmement précieuse pour mettre en évidence les tendances qui forment l'identité littéraire de Baricco. On évoquera ici les traits macroscopiques les plus répandus, ainsi que ceux qui touchent au plus près nos interrogations.

La tendance qui s'impose avec le plus de force dans l'écriture de Baricco est la réduction de l'écart entre langue écrite et langue parlée (Bellavia 2001 : 137). La narration de Baricco et surtout la diction de ses personnages sont souvent inspirées par l'expressivité et le rythme de la conversation quotidienne. L'auteur emploie généralement un lexique familier, informel, riche d'expressions typiques empruntées au langage des jeunes et de la rue<sup>18</sup>. Du point de vue lexical, l'écrivain préfère presque constamment des termes comme *crepare*, *ammazzare*, *fregare*<sup>19</sup> à leurs équivalents moins expressifs

15 En raison de la formation philosophique de Baricco, l'auteur de l'essai suggère une correspondance entre cette caractéristique du style de l'écrivain et le contexte intellectuel d'un nihilisme lié à la philosophie de Nietzsche.

16 On retrouve dans certaines œuvres de Baricco des procédés inédits : un mélange constant de majuscules et minuscules, des retours à la ligne en milieu de phrases, des espaces vides, même des pages blanches. Quelques exemples, sans prétention d'exhaustivité : Baricco (2013a : 86-95 et 104-111) ; Baricco (2013b : 24-26, 31, 54-58) ; Baricco (1999 : 56-58, 190-201).

17 L'article contient des nombreux exemples tirés des romans publiés avant 2001.

18 Comme Bellavia le remarque, la présence du langage familier a toutefois un poids inégal dans les différents romans. Les deux extrêmes sont représentés par *City* (langage très familier) et *Seta*.

19 À peu près *crever*, *exploser*, *piquer* ou *rouler*.

*morire, uccidere, rubare* ou *importare*; en outre, il se sert de verbes construits sur une forme lexicale, accompagnée d'un ou plusieurs clitiques pronominaux, par exemple *metterci, finirla, starsene, farcela*<sup>20</sup>. Il utilise une grande variété de mots génériques et passe-partout, comme *cosa, roba, affare, storia, tizio, tipo*<sup>21</sup> et des *plastismi*, c'est à dire des termes qui ont perdu une partie de leur valeur sémantique en raison d'une diffusion extrêmement large dans la langue parlée, comme *praticamente* ou *problema*<sup>22</sup>. La prédilection pour le langage familier se manifeste aussi dans la pluralité des stratégies d'intensification que Baricco met en œuvre avec, par exemple, l'adjonction d'adverbes, comme *assolutamente, dannatamente, perfettamente*, l'emploi adverbial de *tutto* et *bello* et la présence constante d'expressions hyperboliques, tel que *un sacco, alla grande, come un matto, più... del mondo*<sup>23</sup>. Voici un exemple tiré de *Novecento* :

« *Quando c'ero salito, avevo diciassette anni. E di una sola cosa **mi fregava**, nella vita: suonare la tromba. Così quando venne fuori quella **storia** che cercavano gente per il piroscifo, il Virginian, giù al porto, io mi misi in coda. Io e la tromba. Gennaio 1927. Li abbiamo già i suonatori, disse il **tizio** della Compagnia.* »<sup>24</sup>  
(Baricco 2013b : 12-13)

Un autre élément qui apparaît fréquemment dans la prose de Baricco est l'utilisation de marqueurs discursifs<sup>25</sup>, tels que *allora, senti*,

20 À peu près *y mettre, terminer, rester, y arriver*.

21 À peu près *chose, truc, histoire, type*.

22 Pour plus de détails et d'exemples sur les choix lexicaux de Baricco, voir Bellavia (2001 : 143-148) ; pour les verbes avec clitiques pronominaux, voir *ibidem* (139-140).

23 À peu près *un paquet, superbement, comme un malade, plus... du monde*. Cf. Bellavia (2001 : 142-143).

24 « J'y suis monté, moi, j'avais dix-sept ans. Et dans la vie, il n'y avait qu'une seule chose qui comptait pour moi : jouer de la trompette. Alors quand le bruit a couru qu'ils cherchaient des gars pour le paquebot, le *Virginian*, là-bas sur le port, je me suis mis sur les rangs. Avec ma trompette. Janvier 1927. Des musiciens, on en a déjà, me dit le type de la Compagnie. » (Baricco 2010 : 37). Ici, comme dans toutes les citations en italien des œuvres de Baricco, l'emploi du gras est une insertion personnelle qui sert à mettre en évidence les phénomènes qui nous intéressent. En plus de ces phénomènes marqués en gras, il faut remarquer l'emploi des expressions génériques *venire fuori (sortir)* et *cercare gente (chercher des gens)* (cf. Bellavia 2001 : 148), ainsi que l'expression, très peu conforme au style de l'italien écrit, *quella storia che...* (*ibidem* : 151-153).

25 Les marqueurs discursifs sont des éléments partiellement privés de leur signification originelle, qui servent à « sottolineare la strutturazione del discorso, a connettere elementi frasali, interfrasali, extrafrasali e a esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva della conversazione. » (cf. Bazzanella 1995 : 225). Pour les marqueurs discursifs chez Baricco, cf. Bellavia (2001 : 153-154).

cioè, vero?, no?<sup>26</sup> et de particules modales, comme *proprio*, *appunto*, *insomma*, *un po'*<sup>27</sup> :

- « – *Aspetta Pekish, mi si incastra sempre questo maledetto tasto...*
- *Ehi, chi è quel fottutissimo che si è fregato il mio bicchiere...*
- *Senti, ti vuoi spostare un po' più indietro con quella grancassa, mi suona nella testa, non ci capisco più niente.*
- *...l'avevo posato, qui, mi ricordo benissimo, non mi fate fesso...*
- *Silenzio, si riparte dalla battuta ventidue...*
- *...be', sappiate che ci avevo pisciato dentro, a quel bicchiere, capito? Ci avevo pisciato dentro... »<sup>28</sup> (Baricco 2013a: 115)*

Au niveau de la syntaxe, Baricco intègre massivement à sa narration – notamment dans certaines œuvres comme *Castelli di rabbia*, *Novecento* et surtout *City* – des tournures tout à fait typiques de la langue parlée. Tel est le cas des procédés d'emphase, comme les dislocations à droite et à gauche ainsi que les phrases clivées et pseudo-clivées<sup>29</sup>. Dans les deux passages considérés ci-dessus, on remarque deux dislocations à droite : « Li abbiamo già i suonatori » et « ci avevo pisciato dentro, a quel bicchiere ». De plus, la phrase « Li abbiamo già i suonatori, disse il tizio della Compagnia », révèle, par l'absence de guillemets, un autre aspect particulier de la manière narrative de cet auteur : l'emploi de la ponctuation est chez Baricco extrêmement libre et répond exclusivement à des exigences d'expressivité. Dans les cas

26 À peu près alors, écoute, fin, pas vrai?, non?

27 À peu près vraiment, justement, bref, un peu.

28 « – Attends, Pekisch, j'ai toujours cette maudite touche qui reste bloquée... / – Eh, qui c'est l'enculé qui m'a piqué mon verre?... / – Écoute, tu voudrais pas te pousser un peu vers le fond avec ta grosse caisse, ça me résonne dans la tête, je comprends plus rien à rien... / – ...je l'avais posé, ici, je me souviens très bien, me prenez pas pour un crétin... / – Silence, on reprend à la vingt-deuxième mesure... / – ...bon, ben je vais vous dire, j'y avais pissé dedans, à ce verre, vous avez compris? J'y avais pissé dedans... » (Baricco 1995: 160-161).

À relever, entre autres phénomènes typiques de la langue parlée, l'expression très familière *fare fesso qualcuno* (à peu près tromper), et celles décidément vulgaires, comme *fottutissimo* (à peu près enculé) et *pisciare* (pisser). Pour l'emploi des expressions vulgaires chez Baricco, cf. Bellavia (2001: 147).

29 Riegel et al. (1999: 425-426) : « On regroupe, sous le nom d'emphase, tous les procédés d'insistance et de mise en relief. ». On appelle « dislocation » le procédé par lequel « un constituant est détaché en tête ou en fin de phrase et repris ou annoncé par un pronom [...] ». Exemple (dislocation à gauche) : « Ma gli occhi – quegli occhi che odiavano, ogni minuto di ogni giorno, fino alla fine – li avevo visti. » (Baricco 2014: 73). On a une phrase clivée quand se vérifie « l'extraction d'un constituant, encadré en tête de phrase par c'est...qui / que [...] ». Exemple : « – Pehnt è strambo – diceva la gente. – È la vita che è stramba – diceva Pekisch. » (Baricco 2013a: 41) ; par contre, la phrase pseudo-clivée combine l'extraction et le détachement (dislocation) en tête de phrase : « quel che pensò fu [...] » (Baricco 2013c: 20). Pour plus d'exemples chez Baricco, cf. Bellavia (2001: 149-151).

les plus extrêmes, cela peut amener à une explosion et une désarticulation totale de la syntaxe :

« [...] non è ancora partito un pugno, inizio molto prudente da parte dei (sei brutto da far schifo, Poreda, te l'ha mai detto nessuno ?, non ha gambe, o fa finta o non ha più gambe, con quelle non scapperà, e picchiare sulle braccia, devo picchiare lì, sono braccia rotte o no ?, sì che lo sono porca puttana e allora) USA IL JAB, LARRY, IL JAB, FAI SOLO ARIA COSÌ con grande eleganza intorno al centro del ring, ma non porta colpi, Lawyer, sembra quasi irrita l'avversario FLASH è tipico di Lawyer d'altronde, gli piace fare spettacolo [...] »<sup>30</sup> (Baricco 1999 : 192)

Pour compléter cette esquisse, nullement exhaustive du style de Baricco, il convient de relever deux autres éléments : une certaine prédilection pour la parataxe, qui se manifeste dans presque toutes ses œuvres, et un goût pour les répétitions et les refrains<sup>31</sup> :

« – **Ciao Mormy. Io mi chiamo Jun e non sono tua madre. E non lo sarò mai.**  
**Con dolcezza, però. Questo lo possono confermare tutti. Lo disse con dolcezza. Poteva dirlo con malvagità infinita e invece lo disse con dolcezza. Bisognava immaginarselo detto con dolcezza.**  
**“Ciao Mormy. Io mi chiamo Jun e non sono tua madre. E non lo sarò mai.”** »<sup>32</sup> (Baricco 2013a : 20)

30 « [...] pas un seul coup échangé encore, début très prudent de la part des (t'es moche à dégueuler, Poreda, on te l'a jamais dit? il y pas de jambes, soit il fait semblant soit il a plus de jambes, avec des jambes pareilles il s'échappera pas, et puis le frapper aux bras, je dois le frapper là, c'est des bras cassés, non ? sûr qu'ils le sont putain de merde et alors) SERS-TOI DE TON JAB, LARRY, TON JAB, LÀ TU FAIS QUE BRASSER DE L'AIR avec une grande élégance autour du centre du ring, mais il ne porte pas de coups, Lawyer, on dirait presque qu'il se moque de l'adversaire FLASH c'est typique de Lawyer d'ailleurs, il aime assurer le spectacle [...] » (Baricco 2000 : 260).

31 L'utilisation abondante de répétitions est un des principaux éléments que Whitney Losapio met en avant pour soutenir la thèse d'un Baricco se présentant comme nouvel Homère : « While Baricco is not an ancient Greek bard, his novels use repetition to achieve a similar musicality and rhythm to that found in Homer's works. In addition, both authors use this technique to make the reading or performance of their literature accessible to their audience. » (Losapio 2010 : 14).

32 « – Bonjour, Mormy. Je m'appelle Jun et je ne suis pas ta mère. Et je ne le serai jamais. / Avec douceur, pourtant. Ça, tous peuvent le confirmer. Elle l'avait dit avec douceur. Elle aurait pu le dire avec infiniment de méchanceté mais elle l'avait dit avec douceur. Il faut se l'imaginer dire avec douceur. <Bonjour, Mormy. Je m'appelle Jun et je ne suis pas ta mère. Et je ne le serai jamais.> » (Baricco 1995 : 27-28).

Chacun de ces procédés, caractéristiques de la langue de Baricco, se retrouve dans la réécriture de l'*Iliade*. Leur distribution dans la réécriture est toutefois inégale : l'écrivain, au début du récit, essayant de se maintenir au plus près de son modèle. Le poids de l'*auctoritas* d'Homère, joint à la crainte d'un jugement sévère de la part de la communauté scientifique, a sans doute généré des scrupules chez un écrivain par ailleurs créatif et irrévérencieux tel que Baricco. Toutefois, les traits les plus particuliers de son écriture se manifestent au fur et à mesure que le récit se développe et que Baricco se mêle à ses personnages et à leurs passions. Au moment où la tension narrative croît, l'expression se rapproche de celle de ses romans et les personnages s'avèrent de plus en plus baricconiens.

L'exemple le plus représentatif de cette opération, volontaire ou involontaire de la part de Baricco, se trouve dans le passage où Diomède et Ulysse racontent le déroulement de leur mission nocturne dans le camp des Troyens (pp. 71-80). Ce passage reprend les événements du chant X de l'*Iliade*, connu sous le nom de Dolonie, et la narration est confiée en alternance à la voix des deux héros. Plus l'expédition devient cruelle, avec l'exécution de Dolon, et violente, avec le massacre dans la tente de Rhésos, plus Diomède, dans sa façon de raconter, prend des traits indubitablement baricconiens. L'attitude impulsive et sanguine de Diomède au chant X le rapproche de certains personnages des œuvres de Baricco. Le procédé de mimétisme littéraire est, probablement pour cette raison, particulièrement évident dans ce passage.

Dans son récit, le Diomède de Baricco va employer plusieurs termes qui appartiennent au lexique familier de l'italien contemporain<sup>33</sup> :

*voglio Ulisse [...] perché lui sa usare il cervello* (p. 74)

**Dritto in bocca alle nostre sentinelle** (p. 76)

*poi mi facevo fregare la preda, eh no!* (p. 76)

*Fermati o ti faccio secco con la mia lancia* (p. 76)

*Ma l'ho detto, Ulisse era quello che faceva lavorare il cervello* (p. 76)

*Ulisse che lo prende per i piedi e lo leva di mezzo* (p. 79)<sup>34</sup>

33 Je me limiterai dans cet article à l'analyse de la diction de Diomède, qui est, à mon avis, le plus baricconien des personnages de cette *Iliade*. Cela n'exclut pas qu'on puisse retrouver dans les discours d'autres personnages les mêmes phénomènes linguistiques.

34 Texte de M. G. Ciani et loci de l'*Iliade*, dans l'ordre : « come potrei non pensare al divino Odisseo, che in ogni impresa mostra un animo saggio ? » (p. 192), *Il. X* 243-245 ; « egli stava già per piombare in mezzo alle scolte » (p. 196), *Il. X* 365 ; « affinché nessuno degli Achei dalle corazze di bronzo potesse vantarsi di aver colpito prima di lui » (p. 196), *Il. X* 367-368 ; « Fermati! O ti coglierò con la lancia ! » (p. 196), *Il. X* 370 ; rien chez M. G. Ciani ; « l'accorto Odisseo lo afferrava per un piede e lo tirava indietro » (p. 199), *Il. X* 488-490. En français (Baricco 2006) : « je veux Ulysse [...] parce qu'il est rusé »

Il est aussi possible de repérer dans les prises de parole de Diomède une grande quantité de marqueurs discursifs. Cela est sans doute en lien avec la destination originale de l'*Illiade* de Baricco, qui – il ne faut pas l'oublier – a été conçue pour une lecture théâtrale. Aussi Diomède déclame-t-il face à un véritable public. Ceci n'est, toutefois, pas la seule explication pertinente<sup>35</sup> :

*Ehi Nestore [...] Proprio non ti stanchi mai, eh?* (p. 73)

*Pensava a Menelao, capite?* (p. 74)

*E questo no, eh? Dopo tutta quella corsa, poi mi faccio fregare la preda, eh no!* (p. 76)

*Fermati o ti faccio secco con la mia lancia, giuro, o ti fermi o sei morto* (p. 76)

*Mi ha promesso in dono il carro e i cavalli di Achille, giuro* (p. 77)

*Pensava di cavarsela così, capito?* (p. 78)

*Dormivano tutti, capite?* (p. 79)

*Ulisse... Beh, alla fine arrivo davanti a Reso* (p. 79)

*per farli andare avanti doveva usare l'arco, pensa te* (p. 79)<sup>36</sup>

La syntaxe de Diomède montre également la forte influence de l'écriture de Baricco : l'écrivain reformule en de nombreux endroits le texte de Maria Grazia Ciani, afin de rendre le récit du héros plus incisif, même lorsque celui-ci cite les propos d'autres personnages. On peut donc retrouver de nombreux procédés d'emphase, notamment les dislocations à droite et à gauche :

---

(p. 81) ; « droit dans les bras de nos sentinelles » (p. 82) ; « je n'allais pas en plus me faire chiper ma proie » (p. 82) ; « Arrête-toi, ou [...] je te cloue aussi sec avec ma lance » (p. 83) ; « Mais comme je disais, Ulysse, c'était celui qui faisait travailler son cerveau » (p. 83) ; « Ulysse qui le prends par les pieds et l'ôte de là » (p. 86).

35 Dans ce sens, le parallèle le plus pertinent est celui de Tim Toney, le personnage qui raconte à la première personne l'incroyable histoire de *Novecento* dans la pièce théâtrale homonyme. Toutefois, l'utilisation fréquente de marqueurs discursifs est aussi un trait commun à de nombreux personnages des romans de Baricco.

36 En français (Baricco 2006) : « Eh, Nestor [...] tu ne te reposes jamais, toi ? » (pp. 79-80) ; « Il pensait à Ménélas, vous comprenez ? » (p. 81) ; « Et ça pas de question, hein ? Après toute cette course, je n'allais pas en plus me faire chiper ma proie, ça non ! » (p. 83) ; « Arrête-toi, ou je te jure que je te cloue aussi sec avec ma lance » (p. 83) ; « Il m'a promis de me faire présent du char et des chevaux d'Achille, je vous le jure » (p. 83) ; « Il croyait s'en sortir comme ça, vous comprenez ? » (p. 84) ; « Ils dormaient tous, vous comprenez ? » (p. 86) ; « Ulysse... Bon, pour finir, j'arrive devant Rhésos » (p. 84) ; « pour les faire avancer fallait qu'il se serve de son arc, tu imagines » (p. 86). Les marqueurs discursifs sont absents dans la traduction de M. G. Ciani.

**Quel che ha fatto oggi Ettore io non l'ho mai visto fare da un uomo** (p. 72)

**Il male che ci ha fatto, non lo dimenticheremo presto** (p. 72)

**Me mi trovarono sdraiato su una pelle di bue** (p. 73)

**Non ti riposi mai, tu?** (p. 73)

**Funziona sempre, quel trucco** (p. 76)

**e io con la spada gliela taglio, la testa** (p. 78)

**così che tornando, dopo la nostra impresa, lo potessimo ritrovare e portare all'accampamento, il nostro trofeo** (p. 78)

**dodici ne ammazzo** (p. 79)

**il suo corpo insanguinato, Ulisse lo posò sulla poppa della nave** (p. 80)<sup>37</sup>

Et les phrases clivées et pseudo-clivées :

**e quello che vedeva erano i fuochi dei Troiani** (p. 71)

**È colpa di Ettore, è lui che mi ha ingannato** (p. 77)

**È questo che vuoi?** (p. 77)<sup>38</sup>

Les répétitions sont très fréquentes<sup>39</sup> et tendent à s'intensifier dans l'épisode racontant le massacre de Thraces par un Diomède pris dans une

37 Texte de M. G. Ciani et loci de l'*Iliade*, dans l'ordre: «Non ho mai visto [...] un uomo che in un giorno abbia causato da solo disastri peggiori di quelli che Ettore caro a Zeus ha inflitto agli Achei» (p. 186), *Il. X* 47-50; «eppure a lungo, per molto tempo, ricorderanno gli Achei ciò che ha fatto» (p. 186), *Il. X* 51-52; «Giunsero dal figlio di Tideo, Diomede, e lo trovarono fuori dalla tenda [...] e anche l'eroe dormiva, sopra la pelle di un bue» (p. 189), *Il. X* 150-151 et 155; «non conosci riposo» (p. 190); *Il. X* 164; rien chez M. G. Ciani; «ma lo colpì Diomede con la spada al collo» (p. 198), *Il. X* 455-456; «perché non sfuggisse loro mentre tornavano nella notte nera» (p. 199), *Il. X* 468; «Dodici ne uccise, (p. 199); *Il. X* 488; «Sulla poppa della sua nave depose Odisseo le spoglie insanguinate di Dolone» (p. 202), *Il. X* 570-571. En français (Baricco 2006): «Ce qu'Hector a fait aujourd'hui, je ne l'ai jamais vu faire par aucun homme» (p. 78); «Le mal qu'il nous a fait, nous ne l'oublierons jamais» (p. 78); «Moi, ils me trouvèrent sur une peau de bœuf» (p. 79); «tu ne te reposes jamais, toi?» (pp. 79-80); «Ce truc, ça marche toujours» (p. 83); «et moi avec mon épée je lui la tranche, sa tête» (p. 85); «pour qu'en revenant, après notre entreprise, nous puissions le retrouver et l'emporter dans le camp, notre trophée!» (p. 85); «douze j'en tue» (p. 86); «ses dépouilles ensanglantées, Ulysse les accrocha à la poupe de son navire» (p. 88).

38 Texte de M. G. Ciani et loci de l'*Iliade*, dans l'ordre: «guardava sgomento i fuochi che davanti a Ilio ardevano fitti» (p. 185), *Il. X* 12-13; «Ettore mi ha tratto in inganno e mi ha deviato la mente» (pp. 196-197), *Il. X* 152-153; «A doni grandiosi aspirava il tuo cuore» (p. 197), *Il. X* 401. En français (Baricco 2006): «et ce qu'il voyait, c'était les feux des Troyens» (p. 77); «C'est la faute d'Hector, c'est lui qui m'a trompé» (p. 83); «C'est ça que tu veux?» (p. 84).

39 En plus de celles citées dans la suite de cet article: «Allora tutti si offesero, tutti i principi dissero che erano disposti a seguirmi» (p. 74); «e mi disse che dovevo scegliere io. Mi disse anche che non dovevo pensare di offendere nessuno» (p. 74); «c'è qualcuno là, qualcuno che viene dall'accampamento» (p. 75); «Pensava di cavarsela così, capito? <Pensi di cavartela così, Dolone?>» (p. 78); «E con la spada gli taglio la testa di netto [...] e io con la spada gliela taglio, la testa, e la guardo rotolare nella polvere» (p. 78).

sorte de transe homicide. Dans cette même section, la narration se libère des contraintes syntaxiques traditionnelles et la ponctuation devient très souple :

« **Li ammazzo uno dopo l'altro, sangue dappertutto, uno dopo l'altro, dodici ne ammazzo. E ogni volta che uno muore, vedo Ulisse che lo prende per i piedi e lo leva di mezzo, adesso tu pensa che cervello, quell'uomo, spostava i cadaveri, li nascondeva, perché già aveva pensato ai cavalli di Reso, erano appena arrivati in battaglia, non erano abituati a cadaveri e sangue, e così, tu pensa che cervello, lui gli liberava la strada per poterli portare via senza che si innervosissero trovandosi un morto tra gli zoccoli, o il rosso del sangue, negli occhi.**

» [...] e il suo sogno **lo uccise, con la spada lo uccisi** – mentre Ulisse scioglie i cavalli dai solidi zoccoli e li sprona colpendoli con l'arco, perché non aveva frusta, niente, per farli andare avanti doveva usare l'arco, pensa te, e con quello li porta via e poi mi fischia da lontano, perché vuole che ce ne andiamo da lì, al più presto, mi fischia ma io non so, c'è il carro, là in mezzo, il fantastico carro di Reso, d'oro e d'argento, potrei prenderlo dal timone, o sollevarlo, potrei farlo, ma Ulisse mi chiama, se resto dovrò ancora uccidere e non è detto che ne esca vivo, mi piacerebbe **uccidere, ancora, uccidere, vedo Ulisse che salta a cavallo, proprio in groppa, tiene le redini in mano, mi guarda, al diavolo i carri, al diavolo i Traci, via da lì, prima che sia troppo tardi, di corsa raggiungo Ulisse, salto in groppa al cavallo e ce ne andiamo, io e lui, veloci verso le veloci navi dei Danaï.** »<sup>40</sup> (Baricco 2013d : 79)

40 « Je les tue l'un après l'autre, du sang partout, l'un après l'autre, douze j'en tue. Et chaque fois qu'il en meurt un, je vois Ulysse qui le prend par les pieds et qui l'ôte de là, maintenant tu vas voir ce cerveau, cet homme-là il déplaçait les cadavres, il les cachait, parce qu'il avait déjà pensé aux chevaux de Rhésos, eux ils venaient tout juste d'arriver à la bataille, ils n'avaient pas l'habitude des cadavres et du sang, et alors, tu vas voir ce cerveau, lui il débarrassait le chemin pour pouvoir les emmener sans qu'ils deviennent nerveux à se retrouver avec un mort dans les sabots, ou le rouge du sang, dans les yeux. [...] – et son rêve l'a tué, avec mon épée je l'ai tué – pendant qu'Ulysse détache les chevaux aux sabots solides et qu'il les pousse en les frappant avec son arc, parce qu'il n'avait pas de fouet, rien, pour les faire avancer fallait qu'il se serve de son arc, tu imagines, et c'est avec ça qu'il le fait aller, puis il me siffle de loin, parce qu'il veut qu'on parte de là, le plus vite possible, il me siffle mais moi, je ne sais pas, il y a le char fantastique de Rhésos, tout d'or et d'argent, je pourrais le prendre par le timon, ou le soulever, je pourrais, mais Ulysse m'appelle, si je reste je vais encore devoir tuer et il n'est pas dit que j'en sortirai vivant, je voudrais bien tuer, tuer encore, tuer, je vois Ulysse qui saute sur un cheval, à cru, il tient toute ses rênes dans sa main, il me regarde, et au diable les chars, et au diable les Thraces, filons de là, avant qu'il soit trop tard, je rejoins Ulysse au pas de course, je saute en croupe sur son cheval et nous partons, lui et moi, très vite, vers les navires rapides des Danaéens. » (Baricco 2006 : 86-87). Pour des raisons d'espace il n'est pas possible de reproduire ici le texte de Maria Grazia Ciani, sur lequel Baricco se base.

Il faut enfin souligner une dernière caractéristique de la langue de Baricco qu'Elisa Bellavia met en évidence, à savoir l'absence délibérée de réalisme linguistique : « in tutti i romanzi la lingua parlata dai personaggi prescinde da considerazioni di carattere storico o socioculturale » (Bellavia 2001 : 138). Ce choix explique le niveau de langue utilisé par les différents héros dans cette réécriture de l'*Iliade*. Cela autorise l'attribution à Diomède de l'exclamation *al diavolo*, chronologiquement et culturellement hors contexte. De plus, le lecteur averti sait que les personnages des œuvres de Baricco ont une propension à pester lorsqu'ils se trouvent dans des situations difficiles<sup>41</sup>. En raison du phénomène d'osmose littéraire qui semble se produire entre le style habituel de Baricco et celui de la réécriture de l'*Iliade*, il n'est pas étonnant que Diomède s'adapte à cette même tendance.

Au vu de ces traits linguistiques et stylistiques<sup>42</sup>, nous croyons reconnaître dans cette réécriture de l'*Iliade* une présence de la personnalité littéraire de Baricco bien plus forte que ce que laissaient prévoir les déclarations programmatiques. Baricco s'y présente en modeste serviteur du texte homérique face à l'impossibilité de lire celui-ci en public dans sa forme intégrale<sup>43</sup>. Il se dit soucieux de permettre à ses lecteurs de repérer facilement ses interventions. Sa préface thématise, entre autres, le problème des adjonctions au texte que l'écrivain n'a pas pu se retenir de faire<sup>44</sup>. Baricco explique qu'à chaque fois qu'il a ajouté une phrase ou un commentaire qui ne se trouvaient pas dans le texte homérique, il les a signalés par l'emploi

---

Nous renvoyons donc aux pp. 199-200 de cette traduction et aux vv. 482-514 du texte homérique.

41 *Diavolo* est très souvent employé par les personnages de Baricco, notamment avec une valeur adverbiale : *che diavolo è? dove diavolo vai?* mais aussi dans la locution *andare al diavolo* : « Alla fine si incazzò. Urlava che se non mi andava di parlare potevo andare al diavolo, che modi sono [...] » (Baricco 1999 : 132) ; « Mi si è spenta la lanterna. / Al diavolo, io vado di l... / Venite, ve la accendo. » (Baricco 2014 : 126) ; « da quei posti, e da quei ricordi, e da tutto, al diavolo, non ci sarebbe mai più tornato [...] » (Baricco 2014 : 183) ; « Così, quando tutto sembrò andare al diavolo per quella storia della pebrina e delle uova malate [...] » (Baricco 2013c : 20) ; « E sarebbe andato tutto al diavolo se la regina non avesse detto chiamate il duca di Wellington. » (Baricco 2013a : 176).

42 Je liste ici les autres éléments de l'italien parlé qu'Elisa Bellavia décrit comme caractéristiques de la langue littéraire de Baricco et qu'on peut retrouver dans cette section de la réécriture de l'*Iliade* : emploi du pronom singulier *gli* au lieu du pluriel *loro* ; emploi du démonstratif *quello* au lieu des articles *il* ou *un*, emploi des adverbes *qui, qua, lì, là* pour majorer l'expressivité ; emploi du pronom indéfini négatif *niente* comme « predicato di negazione esistenziale » (Bellavia 2001 : 142), emploi du présent au lieu du futur simple ; emploi de périphrases verbales.

43 « Tempo fa ho pensato che sarebbe stato bello leggere in pubblico, per ore, tutta l'*Iliade*. [...] mi è subito parso chiaro che, in realtà, così com'era, il testo era illeggibile. » (Baricco 2013d : 7).

44 « [...] naturalmente non ho resistito alla tentazione e ho fatto alcune, poche, aggiunte al testo. » (Baricco 2013d : 9).

de l'italique, afin d'éviter tout malentendu. À travers une métaphore architectonique, il exprime sa volonté d'indiquer clairement la ligne de démarcation entre Homère et lui, entre écriture et réécriture. Ses adjonctions sont « come restauri dichiarati, in acciaio e vetro, su una facciata gotica » (Baricco 2013d : 9). Les indications de modifications volontaires ne suffisent pourtant pas à identifier toutes les intrusions bariconiennes, glissées par l'écrivain, consciemment ou non, dans le texte. Une lecture approfondie de l'*Iliade* de Baricco montre que sa refonte du style dépasse largement le simple « utilizzare un italiano più vivo » et « eliminare tutti gli spigoli arcaici » (Baricco 2013d : 8). Son « modesto lavoro di servizio » va probablement plus loin que ce à quoi lui-même s'attendait, tout du moins au-delà de ce qu'il était prêt à déclarer.

Cela nous pousse à nous interroger sur le rapport entre cette réécriture et les attentes du public. En termes d'audience, la réponse au projet de Baricco a été extrêmement positive. Les lectures théâtrales à Rome comme dans le reste de l'Italie ont attiré un large public et les billets se sont vendus en un clin d'œil. Le texte en format livre, paru dans le commerce immédiatement après la première performance, a pris la tête des ventes en octobre 2004. Il est de plus en plus conseillé comme lecture dans les écoles, ayant l'avantage sur le texte homérique de la brièveté et d'une plus grande accessibilité. Toutefois, une réflexion s'impose sur le statut du texte que le public s'apprête à recevoir lors de l'écoute ou de la lecture de *Omero, Iliade*. S'il n'est évidemment pas une traduction, le terme de « réécriture », employé jusqu'ici, est lui aussi imparfait, parce qu'il ne rend compte que partiellement des intentions de Baricco, qui réécrit sans vouloir ouvertement l'admettre. En outre, il faut se souvenir que cette *Iliade* parvient à son public à travers une double médiation : celle de la traduction italienne de Maria Grazia Ciani, puis celle de Baricco. Face à ces divers remaniements, il est difficile de cerner quel est véritablement le texte qui suscite l'enthousiasme du public. On peut finalement se demander si, dans la forme que Baricco a imposée au récit iliadique, ce n'est pas le charme du ré-écrivain qui captive, avec sa narration en même temps légère et profonde et avec ses choix linguistiques qui réduisent l'espace mythologique à une quotidienneté proche et un peu triviale.

Il est alors intéressant de réfléchir au titre que Baricco a choisi pour sa réécriture : *Omero, Iliade*. En effet, ce qu'on appelle communément « l'*Iliade* de Baricco » contient dans son titre le nom d'Homère. Ce choix, qui révèle la volonté de l'écrivain de s'inscrire dans la lignée du texte homérique, occulte

la profonde transformation que chaque réécriture ou adaptation porte en soi. La traduction anglaise de l'*Iliade* de Baricco – traduction d'une réécriture d'une traduction de l'*Iliade* d'Homère – s'intitule, elle, non pas *Homer, Iliad*, mais, plus judicieusement, *An Iliad*<sup>45</sup>.

L'histoire d'un classique comme l'*Iliade* se nourrit des relectures et réactualisations propres à chaque époque. Aussi, l'objet qui parvient au public porte-t-il l'empreinte de ces interventions. Celle d'Alessandro Baricco n'est que l'une des *Iliades* possibles, où celui qui se déclare modeste ré-écrivain est probablement plus *écrivain* qu'on ne le dirait au premier regard. Le succès a imposé la version de Baricco en Italie, jusque dans les écoles. Cette nouvelle *Iliade* est à son tour traduite dans plusieurs langues, en anglais, en français, en allemand, en espagnol. Elle s'inscrit comme une référence dans la tradition d'Homère et encourage les traducteurs à produire une nouvelle lignée d'œuvres, contribuant au désordre de la réception.

45 Trad. A. Goldstein, New York 2006, Alfred A. Knopf. L'édition allemande porte un titre différent : *So sprach Achill. Die Ilias, nacherzählt*, trad. M. Schneide, Munich 2011, Carl Hanser Verlag. Par contre, les éditions française et espagnole reproduisent le titre italien : *Homère, Iliade*, trad. F. Brun, Paris 2004, Albin Michel et *Homero, Iliada*, trad. J. González Rovira, Barcelone 2010, Editorial Anagrama.

# Références

## Sources

- BARICCO** Alessandro (1995), *Châteaux de la colère*, traduit par F. Brun, Paris, Albin Michel.
- BARICCO** Alessandro (1999), *City*, Milan, RCS Libri.
- BARICCO** Alessandro (2000), *City*, traduit par Fr. Brun, Paris, Albin Michel.
- BARICCO** Alessandro (2006), *Homère, Iliade*, traduit par F. Brun, Paris, Albin Michel.
- BARICCO** Alessandro (2010), *Novecento : pianiste. Un monologue. Novecento. Un monologo*, traduit par F. Brun, Paris, Albin Michel.
- BARICCO** Alessandro (2013a [1991]), *Castelli di rabbia*, Milan, Feltrinelli.
- BARICCO** Alessandro (2013b [1994]), *Novecento. Un monologo*, Milan, Feltrinelli.
- BARICCO** Alessandro (2013c [1996]), *Seta*, Milan, Feltrinelli.
- BARICCO** Alessandro (2013d [2004]), *Omero, Iliade*, Milan, Feltrinelli.
- BARICCO** Alessandro (2014 [1993]), *Oceano Mare*, Milan, Feltrinelli.
- Iliade, Omero*, traduit par M. G. Ciani, Venise, 2003 [1990].

## Bibliographie

- BAZZANELLA** Carla (1995), « I segnali discorsivi », in *Grande grammatica italiana di consultazione*, L. Renzi et al. (dir.), Bologne, Il Mulino, 1995, pp. 225-257.
- BELLAVIA** Elisa (2001), « La lingua di Alessandro Baricco », *Otto / Novecento*, vol. 25, N° 1, pp. 135-168.
- CALVINO** Italo (1993), *Pourquoi lire les classiques*, traduit par J. P. Manganaro, M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil (1<sup>re</sup> édition en italien 1991).
- GENTILI** Bruno, Carmine **CATENACCI** (2007), « Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la “Nuova” “Iliade” di Alessandro Baricco », *QUCC*, vol. 87 n. s., N° 3, pp. 147-161.
- LOSAPIO** Whitney (2010), « Alessandro Baricco: A Modern Homer / Alessandro Baricco: Omero Modern », *Honors Scholar Theses University of Connecticut*, Paper 117.  
URL : [http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors\\_theses/117/](http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors_theses/117/), consulté le 10 octobre 2014.
- PEZZIN**, Claudio (2001), *Alessandro Baricco*, Sommacampagna, Cierre edizioni.
- RIEGEL** Martin et al. (1999 [1994]), *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SCARSELLA** Alessandro (2003), *Alessandro Baricco*, Fiesole, Cadmo.
- ZANGIROLAMI** Daniele (2008), *Alessandro Baricco. Il destino e le sue traiettorie*, Venise, Libreria Editrice Cafoscarina.

# Un « faiseur de rois » sans bénéfiques – le rôle de Wilhelm Uhde (1874-1947) dans la réception du cubisme et de l'art naïf

YVES GUIGNARD

Au cœur des questionnements à l'origine du colloque sur la réception des biens culturels, se trouvait le rôle des acteurs en mesure d'influencer d'une quelconque manière la réception de ces biens. Le parti pris ici est de nous servir d'un prisme bien particulier, une figure, qui par sa position et ses actions, a joué un rôle charnière dans la réception d'artistes auxquels il a consacré sa vie. Cette figure est celle de Wilhelm Uhde, écrivain, collectionneur, marchand d'art allemand, actif à Paris dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## **Du succès, de la création de valeur et de la postérité**

Réception et passage à la postérité sont deux faces d'une même médaille, puisque l'une garantit le plus souvent l'existence de l'autre. Le succès, qui n'est pas une condition sine qua non dans ce processus, aura pour effet d'amplifier la réception et de garantir la postérité. Certains mécanismes ont permis à des productions artistiques du passé de parvenir jusqu'à nous ; ils varient selon les expressions artistiques. Pour les arts plastiques, la fortune passe par la diffusion des œuvres, cette dernière étant généralement prise en charge par le marché de l'art contemporain, puis par les institutions, qui garantissent visibilité et postérité. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'acteur type du marché de l'art se lance dans une entreprise dont le fonds de commerce est l'art de son temps. Au contraire de l'art du passé, chasse gardée des antiquaires, limité, rare, précieux et par là même coûteux, l'art contemporain présente une offre virtuellement illimitée. La valeur de ce dernier et son succès doivent se justifier par d'autres critères, dont la nouveauté :

« Le marchand innovateur parie sur une œuvre encore inconnue : son objectif est de l'amener à l'existence publique et de l'imposer sur le marché. Partant de l'idée que de nouvelles formes d'art susciteront de nouveaux amateurs, il anticipe sur les goûts et les désirs de la clientèle. » (Moulin 1989 : 118)

Comment ce marchand peut-il savoir, prédire le succès qu'obtiendra un artiste ? Il ne le peut pas. C'est l'histoire qui va trancher. Dans un premier temps ce sera le plus grand nombre, le public, si ce dernier commence à partager l'avis du marchand. Ce processus de reconnaissance fait alors graduellement augmenter le prix de chacune des œuvres de l'artiste : on parle alors d'une cote qui grimpe. L'émulation autour d'un artiste, lancée par un marchand, devra idéalement être soutenue par la critique. Ce n'est qu'à cette condition que la formule peut être gagnante. Le critique va apporter une forme de légitimité intellectuelle à l'artiste. Cette légitimité acquise, l'étape suivante consiste en la consécration au sein d'institutions, tels que les musées, dont la mission est la conservation et la mise en valeur du patrimoine<sup>1</sup>.

De nombreux chercheurs ont réfléchi à ce mécanisme de construction de la valeur qui est l'un des objets d'étude privilégiés de la sociologie de l'art. En 1982, Howard Becker publie une étude, *Les Mondes de l'art*, donnant une description ethnographique des méthodes appliquées par les acteurs artistiques pour faire exister les œuvres (Becker 1982). Il remet en question l'idée d'un artiste isolé, seul maître et démiurge de son œuvre. Le travail artistique est analysé comme une somme de collaborations et d'influences. La révision d'une idée romantique de l'artiste est intéressante dans la mesure où l'art apparaît comme le produit de multiples activités, réalisées grâce à divers intervenants auxiliaires, dont les motifs sont souvent sans grand rapport avec les justifications esthétiques du discours traditionnel sur l'art. Dans son essai *Conditions of success*, Alan Bowness définit les conditions garantissant à un artiste moderne l'accès à la notoriété (Bowness 1989). Sa thèse met à mal les lieux communs du génie incompris et du hasard heureux. Selon lui, loin d'être acquis par la chance, le succès est atteint grâce à un processus de reconnaissance par un milieu déterminé. L'accès progressif à différents stades de reconnaissance rend ce succès largement prévisible. Bowness établit une hiérarchie de quatre cercles : les pairs, les critiques, les marchands et le public. La proximité de Uhde avec les artistes et notamment son appartenance au

<sup>1</sup> Le passage à la postérité est assuré quand les œuvres rejoignent les collections « permanentes » des institutions dont la mission est leur préservation et leur transmission.

deuxième et au troisième cercle en font un excellent baromètre pour comprendre les mécanismes de construction de la valeur.

Pour partie, le succès d'une œuvre se construit donc à partir de la critique, deuxième cercle selon Bowness. On doit distinguer une critique qualitative<sup>2</sup>, qui va chercher à inscrire la nouveauté de l'œuvre dans la « grande Histoire de l'art » et une autre, plus banale, existant sous forme de comptes-rendus, dont l'ampleur va ou non donner de la visibilité à un artiste<sup>3</sup>. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît un profil de critique qui s'identifie à un courant et tente de justifier par un corpus théorique un goût qu'il contribue lui-même à répandre, voire à créer (Vaisse 1999 : 25). Uhde se glisse dans cette posture, inscrivant sur ses premières cartes de visite parisiennes : « Wilhelm Uhde – écrivain d'art allemand »<sup>4</sup> et non pas marchand ! Utile pour dépasser l'effet de mode, la fortune critique amorce l'ancrage d'un artiste dans l'histoire. Ce qui rend la figure de Uhde si intrigante et attachante, est que celui-ci a presque exclusivement œuvré pour des artistes à la carrière couronnée de succès. Le fait amène à s'interroger sur son flair et sa part dans le processus de reconnaissance de ces artistes.

### Uhde, acteur artistique doté d'un arsenal de moyens

Uhde n'apporte pas une seule mais un faisceau de réponses aux questions posées par la construction du sens et de la valeur des biens culturels (Guignard 2015). Uhde est tout d'abord écrivain. Si on lui doit plusieurs romans et une pièce de théâtre, il publie surtout plusieurs livres sur des artistes, des courants artistiques ou plus généralement sur la scène artistique parisienne qu'il a fréquentée<sup>5</sup>. Il contribue à la somme sur l'art contemporain de René Huyghe, pour laquelle il rédige les chapitres sur la peinture naïve (Uhde 1935). Il publie enfin ses mémoires, en 1938, qui explicitent les étapes

2 Pierre Vaisse, auquel nous nous référons ici, comprend la critique selon la définition qu'en donne Albert Dresdner (1915), *Die Entstehung der Kunstkritik*, il le cite et évoque « un discours sur l'art visant à explorer, valoriser et influencer (nous soulignons) l'art contemporain ou tout événement d'art contemporain », ce qui exclut les discours sur l'esthétique. Cf. Vaisse (1999 : 18).

3 Cette dernière peut d'ailleurs être indifféremment positive ou négative, que l'on songe à la phrase attribuée à Léon Zitronne : « qu'on parle de moi en bien ou en mal, peu importe, l'essentiel, c'est qu'on parle de moi » source : <http://evene.lefigaro.fr/citation/parle-bien-mal-peu-importe-essentiel-parle-8449.php> (consulté en septembre 2015) ou celle d'Oscar Wilde : « Qu'on parle de vous, c'est affreux. Mais il y a une chose pire : c'est qu'on n'en parle pas. » (Wild 1907 : 33).

4 On en trouve une reproduction dans le livre de Rubin (1989 : 341).

5 Pour ne citer que les livres portant sur l'art dont Uhde est l'auteur : *Henri Rousseau* (1911) ; *Henri Rousseau* (1914) ; *Henri Rousseau* (1921) ; *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle* (1928) ; *Der Maler Helmut Koller* (1935) ; *Vincent van Gogh* (1936) ; *Impressionisten* (1937) ; *Fünf primitive Meister* (1947).

de son parcours (Uhde 1938). Dans les années 1900, à Paris, le dénuement dans lequel vivent les peintres d'avant-garde, notamment à Montmartre, a pour conséquence que l'on trouve leurs œuvres dans des endroits inattendus où ils les ont troqués contre des services. C'était le cas chez Frédéric, gérant du Lapin agile, qui nourrit ses hôtes en échanges d'œuvres ou chez le père Eugène Soulié, brocanteur, marchand de matelas, au coin de la rue des Martyrs (Uhde 2010 : 146-147). Chez ce dernier, on trouve des croûtes au prix du châssis que les artistes achetaient pour peindre par-dessus. On sait que Picasso y achète son premier tableau d'Henri Rousseau pour cinq francs (Lanchner et Rubin 1984 : 50). C'est aussi là que Uhde achète son premier Picasso, ignorant tout du peintre. Il fera sa connaissance quelque temps plus tard dans un cabaret montmartrois (Uhde 2010 : 146-147). Dans un contexte moins insolite, Uhde découvre Georges Braque au Salon des Indépendants en mars 1907. Il y achète cinq des six toiles exposées par l'artiste de 24 ans (Rubin 1989 : 343), devenant son premier collectionneur. La liste des protégés d'Uhde devenus célèbres est longue. Leur point commun est d'être anonymes au moment de leur découverte par l'Allemand. On en trouve une expression extrême dans sa rencontre avec Séraphine. Cette dernière n'était autre que sa femme de ménage à Senlis. Tombé par hasard sur une toile que Séraphine avait offerte à un voisin, Uhde l'achète et s'adresse à l'artiste pour en obtenir d'autres. Le processus est lancé et Séraphine – pour une période en tout cas – peut vivre de sa peinture grâce à Uhde (Wilkins et Körner 2009 : 64-74).

Uhde est, par ailleurs, l'intermédiaire à Paris de nombre d'Allemands s'intéressant à l'art moderne, dont Käthe Kollwitz et Alfred Flechtheim<sup>6</sup>. Il possède une stature de « maréchal de palais », accueillant ses compatriotes de passage dans ce qui est le quartier général de l'immigration allemande, le Café du Dôme. Il y œuvre comme intermédiaire entre les artistes et les collectionneurs (Gautherie-Kampka 1995 : 130-131). Il est notoire que Uhde reçoit beaucoup chez lui et sait s'entourer d'amateurs d'art et d'artistes, comme le font de leur côté Léo et Gertrud Stein (Uhde 2002 : 142 et Grimm 1983 : 42-43). Pour ne citer qu'un exemple, on sait que lors du court séjour de Paul Klee à Paris en 1912, l'artiste est profondément marqué par sa visite chez son compatriote (Daix 2000 : 132). Wilhelm Uhde est donc un homme

6 « J'ai fait la connaissance de Käthe Kollwitz. Je la comblais de joie en l'emmenant, ainsi que l'anarchiste russe Alexandra Kamilkoff, dans ces caveaux des Halles aux enseignes crapuleuses... » (Uhde 2002 : 117) ainsi que « Durch Uhde hat (Flechtheim) wohl Zugang zu den bedeutenden Privatsammlungen in Paris erhalten. » Cf. Moeller (1987 : 37) ou encore Dascher (2011 : 43).

de réseaux, qui plus est, internationaux. On s'adresse souvent à lui pour faciliter la réalisation de projets par-delà les frontières, particulièrement entre la Suisse, l'Allemagne et la France. L'exposition Picasso de 1913 à Francfort-sur-le-Main est ainsi organisée par Flechtheim « mit Unterstützung des Herrn Wilhelm von (sic) Uhde in Paris » (avec le soutien de Monsieur Wilhelm von Uhde de Paris) (Dascher 2011 : 93 et Mahlberg 1913 : 38). Inversement, Uhde sert d'intermédiaire pour la première exposition Paul Klee à Paris, en 1925, à la galerie Vavin-Raspail<sup>7</sup> ; tandis qu'en 1908, il permet la tenue d'une exposition de peintres impressionnistes français à Zurich et Bâle, à l'initiative de la *Zürcher Kunstgesellschaft*, en organisant les prêts depuis Paris<sup>8</sup>.



Wilhelm Uhde vers 1913, © Archives Musée Maillol, Paris.

Ses activités littéraires ne lui rapportant pas suffisamment, Uhde vit de l'achat et de la revente de tableaux. Les activités de courtage laissent en général peu d'archives, cependant nous avons pu retrouver la trace de plusieurs transactions de gré à gré, devant être considérées comme la face émergée de l'iceberg. Uhde a sans aucun doute gagné sa vie grâce à cette activité. Il achète ainsi, en 1908, le *Portrait de M<sup>lle</sup> Adeline Ravoux* par Van Gogh à Walter Bondy 7'500 fr. or ; le revend aussitôt à Paul Rosemberg 9'500 fr. ; qui, à son tour, le revend à Alphonse Kann 19'000 fr. (Cassirer 1997 : 71 *sqq.*). Un ouvrage autobiographique d'Henry B. Simms rapporte qu'en 1907 Uhde sert d'intermédiaire pour l'achat de vingt-six œuvres de Herbin, deux Picasso, un Sisley et un Courbet (Simms 1910 : 92-97 ; Luc-khardt et Schneede 2001 : 67). À la même époque, en 1910, il vend à Curt Glaser

7 Voir la correspondance entre Uhde et Klee à ce propos ; archives du Centre Paul Klee, Berne, Suisse.

8 Sur cette exposition historique pour la réception de l'impressionnisme en Suisse et le débat qu'elle a suscité, voir Gloor (1984 : 109-127). On trouve dans les archives du marchand Paul Durand-Ruel, dans le registre des œuvres en déplacement pour l'année 1908, une liste de 25 tableaux de différents peintres impressionnistes prêtés à la *Zürcher Kunstgesellschaft* Zürich. Une note manuscrite indique : « délégué à Paris, M. W. Uhde, 11 Quai aux Fleurs, rendu le 14/12/08 ». Cf. Archives de la famille Durand-Ruel (document inédit).

un Matisse, *Seine avec Notre-Dame*, une vue depuis la fenêtre de l'atelier de l'artiste sur le quai Saint-Michel (Perl 1962 : 79). Au cousin de Glaser, Hugo Perl, qui lui rend visite à la même époque, Uhde vend un *Portrait de Mateu Fernandez De Soto* par Picasso, aujourd'hui dans la collection Reinhart à Winterthur (Richardson 1996 : 316).

Uhde n'a toutefois pas toujours été un marchand-amateur, un courtier sans attaches, il lui est arrivé à deux reprises d'avoir pignon sur rue. Il peut alors organiser des expositions, effectuer un accrochage mettant les pièces mutuellement en valeur. Il sous-loue ainsi à un marchand de meuble un local rue Notre-Dame-des-Champs entre 1908 et 1910 (Uhde 2002 : 159). Il y expose individuellement Henri Rousseau et Marie Laurencin (Uhde 2002 : 150) et collectivement Braque, Picasso, Sonia Terck (future Delaunay), Derain, Dufy, Metzinger et Pascin (Hergott 2014 : 17). En 1922, Uhde devient gérant de la galerie berlinoise Wolfgang Gurlitt à la Potsdamer Strasse durant plusieurs mois. Deux expositions notables caractérisent cette deuxième époque : Uhde montre d'abord, pour la première fois, le travail de son compagnon, Helmut Kollé ; il présente ensuite une rétrospective Erich Klossowski<sup>9</sup>.

Parallèlement, Uhde s'adonne à une intense activité de promotion au travers de prêts d'œuvres cubistes ou naïves en France et dans toute l'Europe. Ainsi d'août à octobre 1907, il expose des œuvres de la collection Otto Ackermann au Folkwang à Hagen sur l'invitation de Ernst Osthaus (Conzen & Rittmann 2012 : 7). Il participe par des prêts, en 1911, à la rétrospective Rousseau du Salon des Indépendants. En 1911, à nouveau, il consent des prêts pour l'exposition Picasso chez Tannhäuser à Munich (Peters 1987 : 117 et Schmitt-Föllner 2010 : 49). En juin 1930, ce ne sont plus quelques pièces mais sa collection entière de primitifs modernes qu'il met à disposition. L'exposition de la galerie Georges Bernheim s'intitule alors : *La collection Wilhelm Uhde* (Alluchon 2011 : 4). Souvent, il est bien davantage que prêteur mais hôte d'une galerie pour un événement particulier. Il est invité soit à réaliser toute l'exposition, soit à écrire dans le catalogue. Il conçoit ainsi l'exposition *Les peintres du Cœur sacré* à la galerie des Quatre Chemins à Paris, en 1928, ainsi qu'une autre exposition à la Galerie Georges Bernheim à Paris, à l'été 1932, sous le titre *Les Primitifs modernes*. Il participe, par ailleurs, aux publications de la galerie Flechtheim à Düsseldorf, puis à Berlin (Uhde 1919, 1926) ainsi qu'à

<sup>9</sup> Erich Klossowski (1875-1949) était un peintre allemand et le père de Balthus, ce qui permet de mieux comprendre pourquoi Uhde a été parmi les premiers à s'intéresser à la carrière du fils de son ami en lui présentant notamment des galeristes.

celles de la Galerie de France à Paris (Uhde 1945, 1946). On connaît, enfin, de Wilhelm Uhde deux conférences publiques consacrées aux arts plastiques : la première sur l'art moderne chez Cassirer à Berlin, en 1913 (Voorhies 2002 : 103) ; la deuxième à Bâle, en 1946, sur la peinture abstraite<sup>10</sup>.

### Ordre et désordre de la réception : autour du cubisme

Le cubisme a une date de naissance. Qu'on le fasse dater d'une réflexion de Matisse ou d'un article de Louis Vauxcelles<sup>11</sup>, le terme sert à désigner une orientation stylistique prise par Braque et Picasso autour de 1907<sup>12</sup>. Le cheminement vers le cubisme est tout d'abord solitaire pour l'un comme pour l'autre. Les deux peintres sont déjà bien avancés sur cette voie lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois, en novembre 1907. Uhde, qui avait déjà acheté des tableaux de Picasso et de Braque (respectivement de la période bleue et fauves) en 1905 et 1907 (Uhde 2010 : 146-147 et Rubin 1989 : 343), est témoin de la naissance du mouvement. Les nouveaux tableaux choquent, dérangent. Le grand soutien de Picasso, le marchand Vollard, lui tourne le dos (Assouline 1988 : 76). Uhde peine lui-aussi à suivre ses nouveaux amis et reste tout d'abord silencieux (Uhde 2002 : 140). Il invite toutefois son compatriote Kahnweiler à découvrir Picasso (Assouline 1988 : 71). L'initiative est heureuse. Le marchand, issu d'une riche famille de commerçants, prend les artistes sous contrat et leur verse un salaire. Uhde est donc à la fois médiateur et client. Il reçoit chez lui, montre volontiers ses tableaux, participant aux succès naissants. Il expose enfin les cubistes dans sa petite galerie, en 1908 (Hergott 2014 : 17).

Le cubisme de Braque et de Picasso compte ses zéloteurs, ses promoteurs, comme Uhde, mais aussi ses suiveurs et ses compétiteurs. Des artistes comme Albert Gleizes et Jean Metzinger profitent de l'émulation autour de ce mouvement pour se faire connaître. Ils exposent avec un groupe élargi à la

10 Cf. Correspondance avec Georg Schmidt, conservateur du Kunstmuseum Basel, lettres conservées dans les archives Thomas Michael Gunther, Paris.

11 Matisse siège au jury du Salon d'Automne de 1908. Suite à la sélection, il aurait dit au critique Vauxcelles : « Braque vient d'envoyer un tableau avec des petits cubes ». Louis Vauxcelles reprendra le mot dans un article à l'occasion de la première exposition personnelle de Braque à la galerie Kahnweiler en novembre 1908. Il écrit ainsi dans *Gil Blas* du 14 novembre : « Braque méprise la forme, il réduit tout, sites, figures et maisons, à des schémas géométriques, à des "cubes" » ; cf. Israël (2013 : 114 et 118).

12 Durant l'hiver 1906-1907, Picasso poursuit une recherche autour du primitivisme – des masques africains mais aussi des statues ibériques – qui va le conduire à son tableau emblématique *Les demoiselles d'Avignon*, en juillet 1907. Braque de son côté effectue un court séjour à l'Estaque – son troisième – juste après avoir vu la rétrospective Cézanne au Salon d'Automne de 1907. À ce moment là, il rompt avec le fauvisme et élabore un traitement géométrique de la nature qu'il va accentuer toujours davantage. Cf. Israël (2013 : 69 et 99).

galerie La Boétie, en 1912, sous le nom de la Section d'or et en profitent pour publier un ouvrage théorique, intitulé *Du Cubisme*. L'année suivante, c'est au tour d'Apollinaire qui fait paraître *Les peintres cubistes*. En 1913, toujours, l'Armory show de New York donne une visibilité importante à cette peinture (Fauchereau 2012 : 244). La situation est celle d'un bon ordre, où de jeunes talents sont bien entourés (par des critiques, des marchands, des collectionneurs, des institutions). Le succès va croissant. Il prend, de plus, dès l'origine une dimension internationale. Des expositions sont organisées en Allemagne via un ami de Uhde et Kahnweiler, Alfred Flechtheim (Gautherie-Kampka 1995 : 121). Durant les premières années du cubisme, Picasso crée très peu de portraits dont la figure est identifiable (Bürge 2013 : 79). Cependant, en 1910, l'artiste peint des portraits de ses premiers marchands et soutiens, en signe de reconnaissance, dont ceux de Kahnweiler, Vollard (son premier soutien) et Uhde, indice de l'importance de ce dernier<sup>13</sup>.

Le succès naissant du mouvement suscite la jalousie de certains marchands qui voudraient en profiter. Survient la Guerre. La production s'arrête. Les artistes sont pour la plupart au front. Picasso change de style (Bürge 2013 : 105). Uhde doit fuir et n'a pas le temps d'emporter ses tableaux (Uhde 2002 : 167). Kahnweiler, en vacances en Suisse, y demeure jusqu'à la défaite allemande, ne prenant parti ni pour la France ni pour l'Allemagne (Assouline 1988 : 163-205). Considérés comme des possessions allemandes sur territoire français, la collection Uhde et le fonds de la galerie Kahnweiler sont confisqués par les autorités françaises (Rosenberg 1924). Un nouveau facteur de désordre survient. Un concurrent, le marchand parisien Léonce Rosenberg est nommé expert de la vente publique du séquestre, décidée en 1921. Pour empêcher celle-ci, une fronde s'organise en amont. Elle est orchestrée par Kahnweiler, qui veut récupérer son bien, et les artistes concernés. Les lettres de Léonce Rosenberg, conservées à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, documente son insistance pour que la vente ait lieu coûte que coûte<sup>14</sup>. Il cherche très probablement à se débarrasser du « trust » Kahnweiler. La collection Uhde et le fonds Kahnweiler - qui comprenait l'essentiel de la production cubiste des années d'avant-guerre de Picasso, Braque, Léger et Gris, sous contrat avec le marchand - partent sous le marteau. La mise en vente de cette immense quantité de tableaux dans un laps de temps réduit déséquilibre complètement le rapport de l'offre et

13 Toutefois, on sait que Uhde triche un peu et obtient ce portrait, que Picasso n'avait peut-être pas projeté spontanément, en l'échangeant contre un tableau de Corot. Cf. Olivier (1988 : 244).

14 Voir notamment à la Bibliothèque Kandinsky, MNAM, Fonds Leonce Rosenberg B22 Wilhelm Uhde.

de la demande. Le marché est inondé par ces œuvres encore controversées. Comme attendu, la cote des artistes en souffre et les œuvres partent pour des bouchées de pain. Lors de la première vente, l'ambiance est tendue au point que Braque en vient aux mains avec Rosenberg (Assouline 1988 : 224). De son côté, Kahnweiler s'est organisé avec des amis pour racheter sous leurs noms une bonne partie du stock, ce qui lui permettra de revenir dans la course quelques mois plus tard. Il peut alors continuer de défendre les cubistes et profiter de leur succès, qui reprend croissant après ce désordre momentané (Assouline 1988 : 228). Uhde, pour sa part, perd tout. Il est en Allemagne où il cherche à se défendre (Uhde 2002 : 210) mais sans s'organiser comme Kahnweiler. Quand il revient à Paris, en 1924, les tableaux cubistes sont devenus trop chers pour lui. Il ne peut ni reconstituer une collection ni investir pour revendre (Uhde 2002 : 224-227).

Le succès de ses anciens protégés dans un marché ayant retrouvé son équilibre a poussé ces derniers vers de nouvelles galeries dotées d'une puissance d'achat supérieure et d'un réseau de collectionneurs plus important. Ce sont le plus souvent des maisons de traditions familiales, telles Rosenberg et Wildenstein. Il est inimaginable pour Uhde d'entrer en compétition avec elles.

### **Uhde, Henri Rousseau et les Primitifs modernes**

Henri Rousseau ne connaît pas le succès de son vivant : il a néanmoins quelques rares collectionneurs, dont la mère de Robert Delaunay, une amie de Uhde. Par son intermédiaire, Uhde découvre le travail de Rousseau et s'en éprend. Dès 1907, il achète ses tableaux (Uhde 2002 : 148). En 1908, il organise la première exposition individuelle de l'artiste. Après sa mort, en 1911, Uhde lui consacre une monographie, première du genre. Comme pour les cubistes, Uhde est un rouage essentiel pour la mise en place d'un semblant d'« ordre » qui va garantir le succès posthume de Rousseau. Après guerre, la cote du Douanier va, en effet, connaître exactement la même montée en flèche que celle des cubistes. L'inflation est même supérieure, puisque l'artiste est mort et ses œuvres sont plus rares. Uhde, qui a perdu tous ses Rousseau pendant la guerre, manque aussi ce train-là. À son retour tardif à Paris, en 1924, il ne peut plus s'offrir ce peintre devenu trop cher. Pour donner un ordre de grandeur de l'explosion de la cote de l'artiste, un tableau acheté 40 francs par Uhde avant la Guerre, *La femme en rouge*, aujourd'hui au Kunsthaus de Zurich, atteint la valeur de 300'000 frs lors d'une exposition de 1924 (Uhde 2002 : 225 et Mehring 1965 : 99-100). Si un Rousseau, tant

décrié quand Uhde l'a découvert, peut atteindre un tel prix moins de vingt ans plus tard, n'y a-t-il pas un marché à exploiter ? Uhde y a peut-être songé quand bien même il s'en défend :

« Je n'ai jamais été assez borné pour croire que Henri Rousseau fût un cas unique dans l'histoire de l'art. Il n'y a pas de cas isolé, tout se répète. [...] mais je ne lui ai pas couru après, je n'ai jamais voulu découvrir un nouveau Rousseau [...] Seul mon cœur était ouvert à tout moment à un art qui venait du cœur. » (Uhde 2002 : 238)



Wilhelm Uhde avec un tableau de Séraphine, 1947, © Archives Musée Maillol, Paris.

C'est un fait que Uhde s'est intéressé très tôt aux naïfs<sup>15</sup>, à Rousseau tout d'abord, puis à Séraphine Louis, autour des années 1910<sup>16</sup>. Toutefois, Il est frappant que lorsque Uhde découvre l'artiste qui se cache derrière sa femme de ménage à Senlis, il lui achète une série de tableaux mais ne les intègre pas à sa collection parisienne (Wilkens & Körner 2009 : 48) ! Dans un premier temps, il n'œuvre pas à sa reconnaissance, trop sollicité sans doute par d'autres projets. Face au dénuement dans lequel il se trouve dans les années 1920, Uhde réfléchit à la meilleure solution pour retrouver son confort d'avant-guerre. Quels artistes acheter très bon marché, afin de les revendre à des amateurs et

15 Il faut préciser que lui-même récuse ce terme, lui préférant « primitifs modernes », toutefois nous l'emploierons aussi ici pour plus de fluidité.

16 Plus exactement 1907 pour Rousseau, 1912 pour Séraphine.

en vivre ? Il se tourne vers les naïfs. Dès lors, Uhde va se consacrer à ces nouveaux talents hors normes, éclos à l'écart des circuits académiques. Les plus grands noms qu'il va contribuer à imposer, Louis Vivin<sup>17</sup>, Camille Bombois<sup>18</sup>, André Bauchant<sup>19</sup>, ont déjà leurs collectionneurs. Il les découvre via d'autres marchands-amateurs, ayant compris le potentiel commercial de l'art naïf. Ces artistes appartiennent tous à cette même catégorie de peintres ayant exercé un autre métier. Ils sont souvent issus des classes populaires. Ce sont des ouvriers sans formation artistique. Uhde va les rassembler pour la première fois et les exposer sous l'appellation des « peintres du Cœur Sacré » à la galerie des Quatre-Chemins à Paris, en 1928<sup>20</sup>. Il va susciter, façonner, créer un genre, un « goût ». Il va aussi participer très directement à leur historiographie et l'influencer au travers de nombreuses contributions<sup>21</sup>.

Uhde va, pour finir, œuvrer au succès de ses protégés par le biais d'une donation. Ayant perdu une bonne partie de ses tableaux durant la seconde Guerre mondiale<sup>22</sup> et consenti un legs considérable à sa sœur et seule héritière, la quantité de tableaux à sa mort n'est pas très importante. Uhde avait, cependant, provoqué d'autres dons et legs, de sorte que la salle consacrée aux naïfs au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris est appelée en 1948 *Salle Wilhelm Uhde*, quand bien même trois toiles seulement sont issues de la donation Uhde (Ottinger 2005 : 10-13). Une autre *Salle Wilhelm Uhde* – sorte de renaissance de la première, aujourd'hui disparue – a été inaugurée en juillet 1988 au Musée d'art naïf Anatole Jakovsky à Nice (Devroye-Stilz 1988 : 1-29). En partie, grâce à Wilhelm Uhde, les naïfs ont atteint la consécration institutionnelle, scellée dans la création d'un « musée d'art naïf ». La reconnaissance du grand public devait suivre, le succès du récent film *Séraphine* le prouve<sup>23</sup>.

17 Retraité des postes, il est découvert et soutenu plus ou moins au même moment et dès 1925 par Uhde et Henry Bing-Bodmer, qui collectionnent ses œuvres ; cf. Devroye-Stilz et al. (2006 : 58).

18 Ce fils de bateliers a exercé maints métiers en parallèle à sa peinture dont gardien de troupeaux et lutteur de cirque. Il est découvert en 1922 à la « foire aux croûtes » à Montmartre par Noël Bureau qui écrit un article sur lui. Il est aussitôt après soutenu par Maximilien Gauthier. Cf. Devroye-Stilz et al. (2006 : 74).

19 Cet horticulteur expose au Salon en 1921. C'est là qu'il est repéré et « lancé » par Le Corbusier et Jeanne Bucher. Cf. Devroye-Stilz et al. (2006 : 64). Voir aussi Uhde (2002 : 244).

20 Voir à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris, le Fonds Galerie des Quatre Chemins Press-Book II 1927-1929.

21 Se référer à la bibliographie qui comporte une douzaine de publications de Uhde sur la peinture naïve entre 1920 et 1935. La liste n'est pas exhaustive.

22 Mis sur une liste noire par les Nazis en raison de ses idées politiques (peut-être aussi de son homosexualité), Uhde s'est caché dans les Pyrénées durant la guerre. Son appartement parisien et tous ses biens ont été pillés.

23 Si le film a fait quelques 850'000 entrées lors de sa sortie au cinéma en 2008, il a été vu par 2

En raison de son choix de vie, Uhde et la notion de construction de valeur sont indissociables. Ceci d'autant plus que dans ses domaines de prédilection, le marchand a montré une certaine efficacité, un réel talent. Enfin, quand bien même, on a affaire à deux univers fort différents (la peinture des cubistes et celle des naïfs), qui ne sont pas susceptibles de toucher le même public on peut remarquer que des artifices identiques sont mis en place avec des résultats équivalents.

Le succès pourrait finalement être comparé à une vague, qui élève, porte, se propage. La vague en question bénéficie à tout un microcosme, au premier rang duquel les artistes, qui peuvent littéralement surfer dessus mais dont profitent également leurs marchands, critiques, etc. Uhde, comme on a pu le voir, ambitionne de surfer lui aussi mais sans compter avec le vent ou les marées, le hasard ou la chance. Il devient proactif et élabore des stratégies pour générer les dites vagues. Si la métaphore fonctionne, c'est que le surfeur ici peut tomber à l'eau et la vague est perdue pour lui, c'est l'expérience de Uhde vis-à-vis du cubisme ou de Rousseau.

Entrepreneur malheureux dans un contexte hostile (Allemand en France en 1914, apatride et ennemi du régime dans l'Europe envahie par l'Allemagne en 1940), Uhde n'a guère bénéficié des ondes d'enthousiasme qu'il a contribué à créer. Il n'en demeure pas moins un baromètre d'autant plus intéressant pour ce champ d'investigation qu'il évolue dans différents milieux. Au cœur de la réception turbulente d'un art radicalement nouveau, Uhde a tenté d'apporter un semblant d'ordre... avec succès.

---

millions de personnes lors de sa télédiffusion sur France 3 en 2013. Source : metronews.fr ; URL : [www.metronews.fr/culture/audiences-tv-l-amour-est-dans-le-pre-leader-succes-pour-seraphine-sur-france-3/mmij!BVZhgtZ6SBCw/](http://www.metronews.fr/culture/audiences-tv-l-amour-est-dans-le-pre-leader-succes-pour-seraphine-sur-france-3/mmij!BVZhgtZ6SBCw/), consulté en octobre 2014.

# Références

- ALLUCHON** Marion (2011), *La reconnaissance des artistes autodidactes en France durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Séminaire doctoral commun d'histoire de l'art et d'archéologie Paris 1 / Paris 4 – 2010/2011, « L'objet d'art en question – séance 6, les catégories (7 avril 2011), URL : [hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=482&lang=fr](https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=482&lang=fr), consulté en octobre 2014.
- ASSOULINE** Pierre (1988), *L'homme de l'art. Daniel Henri Kahnweiler*, Paris, Balland.
- BECKER** Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles, The University of California Press.
- BOWNESS** Alan (1989), *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, London, Hudson & Thames.
- BÜRGI** Bernhard Mendes (dir.) (2013), *Die Picassos sind da ! Eine Retrospektive aus Basler Sammlungen*, Catalogue de l'exposition au Kunstmuseum Basel du 17 mars au 21 juillet 2013, Ostfildern, Hatje Cantz.
- CASSIRER** Toni (éd.) (1937), *Anekdotenbüchlein der Familie Cassirer*, Berlin, édition privée, URL : [metastudies.net/pmg/index.php?n=Main.CassirerAnekdoteBooklet](https://metastudies.net/pmg/index.php?n=Main.CassirerAnekdoteBooklet), consulté le 27 octobre 2014.
- CONZEN** Suzanne et Annegret **RITTMANN**, (2012), « Ida Gerhardi, eine Malerin zwischen Paris und Berlin », *Heimatspflege in Westfalen*, 25 Jhg., vol. 2, pp. 1-8.
- DAIX** Pierre (2000), *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Odile Jacob.
- DASCHER** Ottfried (2011), « Es ist was wahnsinnige mit der Kunst », *Alfred Flechtheim Sammler, Kunsthändler, Verleger, Wädenswil*, Nimbus.
- DEVROY-STILZ** Anne (2006), « Wilhelm Uhde : du romantisme à l'art abstrait, la passion de la qualité », in *En quête de paternité, opus I, Art naïf, Art moderne*, A. Devroy-Stilz et al., catalogue du Musée International d'Art Naïf Anatole Jokovsky, exposition du 23 juin au 30 octobre 2006, Nice, Musée International d'Art Naïf Anatole Jokovsky, pp. 1-29.
- FAUCHEREAU** Serge (2012), *Le cubisme, une révolution esthétique, sa naissance et son développement*, Paris, Flammarion.
- GAUTHERIE-KAMPKA** Annette (1995), *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang.
- GLOOR** Lukas (1984), *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, PhD diss., Bern.
- GRIMM** Arthtur (1983), *Erlebnisse und Betrachtungen eines Malers*, Mudau, Gemeinde Mudau.
- GUIGNARD** Yves (2015), « Wilhem Uhde : faux marchand, vrai animateur d'art », in *L'animateur d'art*, I. Goddeeris et N. Goldman (dir.), Actes du colloque des 25-26 octobre 2012 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2015.
- HERGOTT** Fabrice (éd.) (2014), *Sonia Delaunay, les couleurs de l'abstraction*, catalogue de l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 17 oct. 2014 au 22 fév. 2015, Paris, Éditions Paris Musée.
- ISRAËL** Armand (2013), *George Braque, Père du cubisme, initiateur de l'art contemporain*, Paris, édition des catalogues raisonnés.

- LANCHNER** Caroline et William **RUBIN** (1984), « Henri Rousseau et le modernisme », in *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition aux Galeries nationales du Grand Palais, du 14 septembre 1984 au 24 janvier 1985, Paris, RMN.
- LUCKHARDT** Ulrich et Uwe M. **SCHNEEDE** (éd.) (2001), *Private Schätze, Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, Hamburg, Christians Verlag.
- MEHRING** Walter (1965), *Verrunfene Malerei*, Zürich, Diogenes Verlag.
- MOELLER** Magdalena (1987), « Alfred Flechtheim und die Vermittlung französischer Kunst vor 1914 », in *Alfred Flechtheim, Sammler, Kunsthändler, Verleger*, H. A. Peters (éd.), Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, pp. 37-42.
- MOULIN** Raymonde (1989), *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit.
- OLIVIER** Fernande (1988), *Souvenirs intimes, écrits pour Picasso*, Paris, Calmann-Lévy.
- OTTINGER** Bénédicte (2005), « La salle Wilhelm Uhde au Musée National d'Art Moderne, Histoire et devenir des Primitifs modernes », in *Primitifs modernes, les grands maîtres de l'Art naïf après Rousseau*, E. Fresneau (dir.), catalogue d'exposition de la 5<sup>e</sup> Biennale internationale d'art naïf de Laval, Laval, Éditions Siloë, pp. 10-13.
- PERL** Hugo (1962), *Warum ist Kamila schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel*, Munich, Paul List.
- RICHARDSON** John (1996), *Life of Picasso, vol. II, 1907-1917*, New York, Random House.
- ROSENBERG** Léonce (éd.) (1924), « Séquestres "Uhde et Kahnweiler" », in *Bulletin de l'Effort moderne*, 1<sup>er</sup> janvier 1924.
- RUBIN** William (1989), *Picasso & Braque, Pioneering Cubism*, New York, The Museum of Modern Art.
- SCHMITT-FÖLLER** Rudolf (éd.) (2010), « Nun mal Schluss mit den blauen Picassos ! », *Gesammelte Schriften*, Bonn, Weidle Verlag.
- SIMMS** Henry (1910), *Meine Bilder und einige Aufzeichnungen wie meine Sammlung entstand*, Hamburg [s. n.].
- UHDE** Wilhelm (1911), *Henri Rousseau*, Paris, Eugène Falguière.
- UHDE** Wilhelm (1913a), « Henri Rousseau » et « Kunst unserer Zeit », in *Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit*, P. Mahlberg, Düsseldorf, Ernst Hohle Verlag & Galerie Alfred Flechtheim, pp. 77-78.
- UHDE** Wilhelm (1913b), « Kunst unserer Zeit », in *Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit*, P. Mahlberg, Düsseldorf, Ernst Hohle Verlag & Galerie Alfred Flechtheim, pp. 91-93.
- UHDE** Wilhelm (1914), *Henri Rousseau*, Düsseldorf, Verlag von Ernst Ohle & Galerie Alfred Flechtheim.
- UHDE** Wilhelm (1919), « Die neue Kunst », in *Ostern 1919*, herausgegeben anlässlich der Wiedereröffnung der Galerie Flechtheim in Düsseldorf, Potsdam/Berlin, Gust, Kiepenheuer Verlag, pp. 7-10.
- UHDE** Wilhelm (1920a), « Henri Rousseau », *Deutsche Kunst und Dekoration*, illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, Okt.-Nov., Jahrg. XXIV, Heft 1, pp. 16-26.
- UHDE** Wilhelm (1920b), « Der Kampf um Henri Rousseau », *Das Kunstblatt*, Potsdam, Heft 2, N° IV, Februar, pp. 51-57.

- UHDE** Wilhelm (1921a), *Henri Rousseau*, Dresden, Rudolf Kaemmerer Verlag.
- UHDE** Wilhelm (1921b), « Henri Rousseau », *L'Art Libre*, 3ème année, N° 2, février, p. 27.
- UHDE** Wilhelm (1926a), « Henri Rousseau », in *Ausstellung Henri Rousseau*, März 1926 bei Alfred Flechtheim, Berlin W 10, Berlin, Das Kunstarchiv, pp. 5-55.
- UHDE** Wilhelm (1926b), « Wiedersehen mit meinen Bilder », *Der Querschnitt*, 6. Jhrg., pp. 238-240.
- UHDE** Wilhelm (1928a), *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle*, Paris, Quatre Chemins.
- UHDE** Wilhelm (1928b), « Lob des Kitsches », *Der Querschnitt*, 8. Jhrg., pp. 33-34.
- UHDE** Wilhelm (1928c), « Die Maler des Cœur sacré », *Vogue* (Berlin), 23 mai.
- UHDE** Wilhelm (1929), « Défense de l'art populaire », *Jazz, l'Actualité intellectuelle*, 15 décembre, pp. 538-539.
- UHDE** Wilhelm (1930), « The Meticulous Art of Louis Vivin », *International Studio*, septembre, vol. 97, pp. 28-32, 78.
- UHDE** Wilhelm (1931), « Séraphine ou la peinture révélée », *Formes*, N° 17, septembre, pp. 115-117.
- UHDE** Wilhelm (1933a), « Pariser Malerei », *Die Sammlung: literarische Monatsschrift*, 1. Jhrg., Heft II, pp. 105-106.
- UHDE** Wilhelm (1933b), « Rousseau et les primitifs modernes », *L'Amour de l'art*, Paris, Alcan, N° 8, octobre.
- UHDE** Wilhelm (1935), « Henri Rousseau et les Primitifs Modernes », in *Histoire de l'Art Contemporain. La Peinture*, R. Huyghe (éd.), Paris, Alcan.
- UHDE** Wilhelm (1935), *Der Maler Helmut Kolle*, Zurich, Atlantis-Verlag.
- UHDE** Wilhelm (1936), *Vincent van Gogh*, Vienne, Phaidon-Verlag.
- UHDE** Wilhelm (1937), *Impressionisten*, Vienne, Phaidon-Verlag.
- UHDE** Wilhelm (1938), *Von Bismarck bis Picasso*, Zurich, Oprecht.
- UHDE** Wilhelm (1945), « Introduction », in *Séraphine Louis (Séraphine de Senlis), 1864-1934, peintures*, Galerie de France, 9 oct.-3 nov. 1945, Paris, Galerie de France.
- UHDE** Wilhelm (1946), « Introduction », in *Helmut Kolle 1899-1931, peintures*, exposition à la Galerie de France, du 9 oct.-9 nov. 1946, Paris, Galerie de France.
- UHDE** Wilhelm (1947), *Fünf primitive Meister*, Zurich, Atlantis-Verlag.
- UHDE** Wilhelm (2002), *De Bismarck à Picasso*, Condé sur Noireau, Éditions du Lintreau.
- UHDE** Wilhelm (2010), *Von Bismarck bis Picasso*, Zurich, Römerhof Verlag.
- VAISSE** Pierre (1999), « Différences entre la critique d'art des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », in *Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, U. Fleckner et T. W. Gaetgens (éds), Berlin, Akademie Verlag, pp. 25-26.
- VOORHIES** James Thimoty (2002), *My dear Stieglitz. Letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz 1912-1915*, Columbia, University of South Carolina Press.
- WILD** Oscar (1907), *Epigrams. Phrases and philosophies for the use of the young*, London, New York, A.R. Keller.
- WILKENS** Manja et Hans KÖRNER (2009), *Séraphine Louis*, Sulgen, Benteli Verlag.



# Traditions dans l'Antiquité

OLIVIER MOSER

## La notion de tradition entre flexibilité et inflexibilité<sup>1</sup>

*Qu'est-ce qu'une « tradition » ?*

Comme tous les mots, le terme de « tradition » est lui-même porteur d'une histoire. Le français est ici héritier de la terminologie latine : « tradition » est issu du substantif latin *traditio*, apparenté au verbe *trado* (*trans-do*) qui signifie « faire passer, transmettre, céder<sup>2</sup> ». Pour les Anciens une tradition signifierait une action visant à la transmission d'un objet (matériel ou conceptuel). Cependant, on observe en français une évolution sémantique du terme : « tradition » ne désigne plus seulement l'acte de transmission d'un objet mais aussi l'objet, l'héritage transmis<sup>3</sup>. Ces définitions étant posées, notre étude s'ouvre sur le constat de la fragilité à laquelle est exposé un objet lors de sa transmission. En effet, le processus suppose une rupture, un lâcher prise soumis à un risque d'altération pouvant aller jusqu'à la perte, voire l'oubli de l'objet et de ses valeurs extrinsèques. Il peut aussi y avoir remise en question du destinataire. Un passage issu des *Métamorphoses*

1 Mes remerciements vont aux éditeurs du volume, Panayota Badinou, Laurence Danguy et David Bouvier, dont les suggestions m'ont été essentielles.

2 Cf. Gaffiot (1934), s.v. *trado* : « *trado* (*transdo*), *didi*, *ditum*, *ere*, *tr.*, 1. Faire passer à un autre, transmettre, remettre. 2. [fig.] remettre a) confier b) livrer c) abandonner, laisser à la merci d) [av. le réfléchi] se donner, se livrer, s'adonner. 3. Transmettre oralement ou par écrit. 4. Transmettre, enseigner ». Pour une recherche plus poussée, on consultera l'article correspondant du Lewis, Short et Andrews (1975). Une analyse statistique menée grâce à la base de données *Perseus* nous indique que c'est d'abord dans la *Vulgate* que l'on trouve le plus grand nombre d'occurrences du terme *tradere* ou de ses dérivés. L'œuvre des historiens Pliny l'Ancien et Tite-Live occupent également les premiers rangs.

3 Afin d'éviter toute confusion dans la suite de la présentation, nous utiliserons le terme de « tradition » non pour désigner l'acte de transmission d'un objet, mais l'objet même. Pour la définition française, voir Robert (1989).

d'Ovide permet d'illustrer ces risques. Dans son récit du déluge, Ovide emploie le verbe *tradere* (au second sens de la définition donnée en note 2 (sens 2.c: « abandonner, livrer à la merci ») pour qualifier l'action des dieux, et de Jupiter en premier lieu, qui, pour punir Lycaon et les hommes de leurs crimes, veut « livrer » la terre aux bêtes féroces. L'extrait se situe aux vers 246-249 du premier livre des *Métamorphoses* :

« *Cependant, la perte du genre humain est un sujet de douleur pour tous ; quel sera l'aspect de la terre, veuve des mortels ? – se demandent-ils – qui portera l'encens sur les autels ? convient-il de livrer (tradere) la terre à la dévastation des bêtes sauvages (feris) ?* »<sup>4</sup>

Que devient la terre si on la transmet aux bêtes sauvages plutôt qu'aux hommes ? Ce récit met en exergue notre propos : ce que les dieux menacent désormais de transmettre aux bêtes – puisque les hommes sont devenus par leur crimes pires que les loups –, ce n'est pas seulement la terre mais également l'espace cultivable et civilisable qu'elle représente, et dont le sacrifice religieux est l'une des composantes ; pas seulement un bien matériel (la terre) qui est exposé au danger et à la férocité des bêtes mais aussi un patrimoine et une mémoire (le monde des hommes). Dans ce passage, la transmission apparaît en fonction de son récepteur soumise à un danger de fragilisation du patrimoine ou de la mémoire transmis. On ne peut perpétuer une tradition qu'en l'exposant au changement et à sa propre vulnérabilité. Notre réflexion sur la transmission des traditions, sur les conditions de leur réception, veut s'interroger sur les raisons profondes de ce paradoxe.

Celui-ci peut être approfondi en abordant un deuxième exemple : celui du livre et de son statut<sup>5</sup>. À ce titre, la transmission du corpus platonicien fournit un éclairage précieux. Les travaux d'Henri Alline (Alline 1915) et de Martin Schanz (Schanz 1874) au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ont relevé l'extraordinaire continuité de la réception du texte platonicien. Durant plus de 2300 ans, des premières éditions partielles à la grande édition académique athénienne, des travaux d'Aristophane de Byzance à la Renaissance

4 Ovide, *Métamorphoses*, 1.246-249 : « Est tamen humani generis iactura dolori omnibus, et, quae sit terrae mortalibus orbae forma futura, rogant, quis sit laturus in aras tura, ferisne paret populandas tradere terras ». Nous avons repris, avec quelques changements, la traduction de l'édition de Lafaye (1930).

5 En guise d'introduction à cette thématique, voir l'article de D. Bouvier sur le statut du livre dans l'Antiquité grecque (Bouvier 2012).

du IX<sup>e</sup> siècle, de la traduction de Marsile Ficin à l'édition d'Henri Estienne, et jusqu'à aujourd'hui, l'œuvre de Platon a traversé l'Europe géographiquement et culturellement. Si la conservation des dialogues platoniciens est admirable, elle ne voile pas la vulnérabilité qui fut la sienne au cours des siècles. Henri Alline a souligné à plusieurs reprises le zèle déployé par les érudits pour transmettre ces textes. Le corpus des œuvres de Platon s'avère ainsi révélateur de cette tension entre continuité et vulnérabilité toujours sous-jacente au principe de transmission culturelle.

### Platon et la question des traditions

Entre continuité et rupture, entre fidélité et innovation, entre ordre et désordre, c'est ainsi le sens et l'enjeu du concept de « tradition » que notre propos veut essayer de dégager. Comment concevoir une tradition ? Comment en concevoir la réception, la réappropriation voire la réinvention<sup>6</sup> ? Telles sont les deux questions directrices de notre travail. Nous pouvons y répondre en cherchant quelques pistes de réflexion auprès des Anciens et de Platon, en particulier<sup>7</sup>. Platon avait, en effet, une conscience aigüe de la fragilité à laquelle le savoir est exposé lors de sa transmission. Faut-il rappeler qu'il comptait parmi les disciples de Socrate et qu'il a vécu l'évènement de sa mort en 399 avant J.-C. ? Platon savait que tout un savoir, toute une technique dialectique disparaissaient avec son maître. Il ne pouvait être insensible à la fragilité du savoir. La conscience de cette fragilité trouve l'une de ses plus vives expressions dans un passage tiré du *Banquet* où le personnage de Socrate rapporte les propos de Diotime. Après avoir expliqué que l'engendrement est un principe constitutif du vivant et de tout ce qui est mortel, Diotime évoque le statut de la connaissance :

*« Mais il y a beaucoup plus déroutant encore. En outre, en effet, certaines sciences naissent en nous tandis que d'autres meurent, ce qui fait que, en ce qui concerne les sciences, nous ne sommes jamais les mêmes ; qui plus est, chaque science en particulier subit le même*

6 Notons ici que le terme de « réception » n'est pas l'équivalent de celui de « transmission ». Si la transmission désigne l'ensemble de l'opération visant à faire passer un objet d'un expéditeur à un destinataire, la réception ne concerne que le processus actif de réappropriation de l'objet. Lire Homère n'est pas le transmettre.

7 En marge de notre réflexion, il convient de bien noter que notre regard est celui d'un postmoderne du XXI<sup>e</sup> siècle. On ne saurait voiler par exemple le rôle que tient la Tradition (ici avec majuscule) dans la religion catholique. Les catholiques la considèrent comme la révélation continue, par le Saint-Esprit, de la Parole de Dieu à son Eglise.

sort. Car ce que l'on appelle « recherche » suppose que la connaissance peut nous quitter. L'oubli réside dans le fait qu'une connaissance s'en va, alors que la recherche, en cherchant à produire un souvenir nouveau qui remplace celui qui s'en est allé, sauvegarde la connaissance en faisant qu'elle paraît rester la même. C'est en effet de cette façon que se trouve assurée la sauvegarde de tout ce qui est mortel ; non pas parce que cet être reste toujours exactement le même à l'instar de ce qui est divin, mais parce que ce qui s'en va et qui vieillit laisse place à un être nouveau, qui ressemble à ce qu'il était. » (207 e – 208 a ; trad. de L. Brisson 1998)

C'est presque un testament intellectuel et on ne saurait lire ce passage sans avoir le procès et la mort de Socrate à l'esprit. Ce passage dévoile toute l'intensité du dilemme auquel Platon est dès lors confronté : comment rendre hommage à une personne qui ne cherchait pas la gloire ? Comment transmettre *via* l'écriture le savoir d'un maître qui n'a pas écrit, d'autant plus que c'est l'écriture, la *graphè* (la sentence) comme le souligne Derrida (Derrida 1972 : 359, 371), qui l'aura condamné à boire la cigüe ? Comment recréer, par l'écrit, les techniques orales de la maïeutique et de la dialectique socratique ? Si tant est que Platon ait voulu perpétuer l'art de Socrate et non le réinventer.

Ce problème nous amène à la question suivante : Comment Platon concevait-il les traditions et leur transmission dans les premières années qui suivirent la mort de Socrate ? En nous limitant à un exemple, l'*Hippias Mineur*, regardons comment Platon a dramatisé, dans ce dialogue, la question de la réception de la poésie d'Homère.

### **Le cas de l'*Hippias Mineur***

Dialogue de jeunesse, l'*Hippias Mineur* a été composé, semble-t-il, peu de temps après la mort de Socrate. Le dialogue fournit plusieurs éléments de réponse à notre question, puisque le thème de la transmission des traditions constitue le foyer de réflexion de l'ouvrage. Dans l'histoire interprétative des œuvres de Platon, l'*Hippias Mineur* apparaît comme un dialogue au statut particulier. Il a souvent été dévalué par les commentateurs et placé en marge de dialogues plus importants, comme la *République*, le *Banquet* ou le *Timée*. Il est considéré comme un dialogue platonicien correspondant mal au canon de la pensée de Platon. Nulle mention n'y est faite d'une théorie des idées et les conclusions auxquelles il aboutit sont décevantes sur le plan éthique. Il s'agit pourtant d'un dialogue d'une grande fécondité intellectuelle.

Dans ce dialogue, Platon met aux prises Socrate et le sophiste Hippias d'Elis. Socrate y apparaît comme la figure de la docte ignorance aucunement détentrice d'un savoir mais révélant son interlocuteur à lui-même. Le sophiste est présenté quant à lui comme un conférencier de renom, expert autoproclamé de nombreux domaines du savoir. Doué d'une extraordinaire faculté de mémoire<sup>8</sup>, il s'affiche dans le dialogue comme un spécialiste d'Homère dont il perpétue la poésie. Hippias n'est inhibé, gêné par aucune forme de honte et affirme que personne ne lui a jamais été supérieur lors des joutes intellectuelles qui ont lieu à l'occasion des Jeux Olympiques (Pradeau et Fronterotta 2005 : 363 d – 364 a). Le dialogue entre les deux protagonistes s'ouvre au sortir d'une conférence prononcée par Hippias « sur Homère et d'autres poètes » (Pradeau et Fronterotta 2005 : 363 c). Socrate s'y est rendu, intéressé par le sujet et parce que le désir d'interroger Hippias le travaille. La conférence terminée, les auditeurs sont en comité restreint. Socrate interpelle Hippias : d'Achille ou d'Ulysse, lequel est le meilleur ? Socrate est curieux de le savoir, puisqu'il a « entendu dire » (Pradeau et Fronterotta 2005 : 363 b) que l'un des poèmes d'Homère a été composé pour Achille (*l'Iliade*) et l'autre pour Ulysse (*l'Odyssée*), Achille étant le héros sincère par excellence et Ulysse le héros menteur par excellence. S'ensuit une véritable joute intellectuelle entre les deux hommes autour du problème central : l'opinion commune selon laquelle Achille serait meilleur qu'Ulysse en raison de sa sincérité est-elle valide ? Il importe alors d'interpréter correctement les vers homériques du IX<sup>e</sup> chant de *l'Iliade*<sup>9</sup> où Achille, s'adressant à Ulysse, déclare « haïr autant que les portes d'Hadès, celui-là qui cache un mot dans son cœur et en dit un autre »<sup>10</sup>. Quelle attitude faut-il adopter pour recueillir, réceptionner le sens de ces vers ? Hippias, en bon exégète d'Homère, tente de prouver que c'est Achille qui est le meilleur en citant un passage du IX<sup>e</sup> chant. Toutefois, son assurance et sa mémoire sont malmenées par Socrate. Par la virtuosité de son ironie<sup>11</sup>, un jeu insidieux de questions/réponses et une multitude de renvois à *l'Iliade* confirmant l'excellente connaissance d'Homère par Platon, Socrate parvient à pousser Hippias à la contradiction et démontre, citation à l'appui,

8 Lire sur ce point : Pradeau et Fronterotta (2005 : 364 a-b, 368 d-e).

9 Il s'agit de savoir ce qu'Homère « pensait lorsqu'il composait ces vers ». Cf. Pradeau et Fronterotta (2005 : 365 d).

10 Cette traduction de *l'Iliade*, à laquelle renvoie le texte de Pradeau et Fronterotta (2005), est celle de Labarbe (1949 : 49-87).

11 Cf. Pradeau et Fronterotta (2005 : 368 d). Ce passage n'est qu'une illustration de l'ironie socratique présente furtivement dans l'ensemble de l'ouvrage.

qu'au IX<sup>e</sup> chant de l'*Iliade*, Achille apparaît comme un menteur. Hippias se contredit, refuse d'admettre son erreur et de reconnaître une faille dans son savoir. Il apparaît donc lui aussi comme un menteur ; le constat est inquiétant quand on rappelle son ambition de vouloir diffuser et expliquer la poésie homérique.

L'incohérence d'Hippias provoque alors la désorientation et le *délire*<sup>12</sup> de Socrate, qui croyait affronter une référence en matière de tradition homérique. Cela plonge la discussion dans l'aporie. Au terme du dialogue, en effet, aucun des deux protagonistes ne semble l'avoir emporté. Hippias a échoué et Socrate compare son propre état à celui d'un malade. Un vainqueur semble pourtant se profiler. Platon donne à son lecteur plusieurs indices. Suite aux incohérences d'Hippias, Socrate ne sait plus quoi penser et affirme présenter un trouble mental qu'il présente comme une « errance » (le terme apparaît à deux endroits stratégiques du dialogue [Pradeau et Fronterotta 2005 : 372 d et 376 c]). En se présentant sous les traits d'un ignorant touché par le « délire de l'errance », Socrate nous donne en réalité un indice sur son identité. Il est « davantage que ce qu'il est » pour reprendre une expression du dialogue (Pradeau et Fronterotta 2005 : 372 d). L'errance de Socrate le rapproche d'Ulysse et il s'avère tout comme lui capable de s'adapter aux tournures de la réalité. Socrate s'identifie à un héros qui joue sur son identité. Pensons à l'épisode de Polyphème dans l'*Odyssée* lorsqu'Ulysse, en disant n'être personne, avoue en réalité être la ruse incarnée<sup>13</sup>. Songeons également au retour du héros dans sa patrie : Ulysse rentre à Ithaque sous les traits d'un mendiant. Comment comprendre cette errance de Socrate ? Elle n'est pas à entendre négativement comme une perte dans l'erreur mais dans un sens positif comme une faculté proactive d'adaptation. Nous l'avons dit Socrate, tout comme Ulysse, joue avec sa propre image. L'errance et l'ignorance de Socrate lui permettent en réalité d'évoluer avec brio dans la tempête du

---

12 Situons la notion de délire dans son contexte. C'est à ce moment (372 e), Socrate qui tient la parole : « Mais en ce moment je suis pris par une sorte de délire, et il me semble que ceux qui font le mal volontairement sont, dans une certaine mesure, meilleurs que ceux qui le font involontairement. J'impute la responsabilité de mon état d'esprit du moment aux discours que nous avons précédemment tenus, [...] ». Dans la traduction de Pradeau et Fronterotta (2005 : 372 e), le terme « délire » est utilisé pour traduire le grec *katēbolē*. Le dictionnaire Bailly (1894) propose la définition suivante : « I. 1) action de jeter les fondements, d'où fondement, fondation, principe, commencement au propre et au fig. 2) dépôt d'une somme d'argent paiement II. 1) la cataracte, maladie (descente d'une pellicule sur l'œil). 2) attaque ou accès d'une maladie : *PLAT. Hipp. Mi. 372 e. (kataballō)* ». C'est le dernier sens de cette définition que l'on trouve chez Platon. Le thème de la maladie est très présent dans la seconde partie du dialogue. Sur le thème de la maladie lire Derrida (1972).

13 *Odyssée*, IX. Sur la ruse, voir Détiéne et Vernant (1974).

dialogue et son tourbillon de mots<sup>14</sup>. L'errance de Socrate désigne, en fait, sa capacité d'improvisation. Ouvert à l'imprévisible, Socrate se montre capable d'improviser, de s'adapter aux tournures que prend le dialogue. Sa virtuosité verbale<sup>15</sup> et la vivacité de sa mémoire<sup>16</sup> lui permettent de toujours trouver les ressources pour sortir des impasses logiques, qu'Hippias n'est, quant à lui, pas parvenu à désamorcer.

En définitive, l'errance de Socrate est à comprendre comme une virtuosité verbale proche de celle d'Ulysse<sup>17</sup>. Socrate est capable de cette virtuosité parce qu'il ose se laisser déstabiliser, se laisser déplacer, mettre en question ses propres représentations. C'est ce qu'il affirme en déclarant qu'il n'a pas « honte d'apprendre » (Pradeau et Fronterotta 2005 : 372 c). C'est grâce à la virtuosité de l'errance, voilà le point capital, que Socrate parvient à prouver le mensonge d'Achille au IX<sup>e</sup> chant de l'*Iliade* et à imposer ainsi le sens qu'il veut donner à ces vers. C'est l'errance qui permet à Socrate de transmettre et de faire bonne réception de la tradition homérique. Par son attitude, Socrate parvient donc à prouver l'invalidité de l'opinion commune selon laquelle Achille serait meilleur qu'Ulysse. L'effondrement de la mémoire d'Hippias et du savoir architectonique qu'elle soutenait montre qu'Hippias, de son côté, n'est pas parvenu à prouver la validité de cette opinion<sup>18</sup>.

Nous tenons désormais la réponse à la seconde question que nous avons posée au début de notre étude : comment transmettre, c'est-à-dire réceptionner un patrimoine, d'une tradition à perpétuer ? En adoptant cette

14 Le sous-titre de l'œuvre *Hippias Mineur [sur le mensonge; genre anatreptique]* prend ici tout son sens. Le verbe *anatrepô* signifie tourner sens dessus-dessous. Or, le dialogue opère un jeu de renversements et de mise en abîme qui démultiplie les niveaux de compréhension et favorise les contradictions d'Hippias.

15 Cf. Pradeau et Fronterotta (2005 : 369 a-b). Dans ce passage, Socrate jongle avec les temps verbaux là où Hippias a perdu de son côté toute notion du temps.

16 Cf. Bouvier (2004 : 42) : « Après sa première citation, on n'entend plus Hippias citer Homère. En revanche, Socrate trouve à chaque fois, sans peine, la citation dont il a besoin et c'est à lui qu'on doit l'essentiel des citations de l'Hippias qui totalise 24 vers. » Comme le souligne D. Bouvier, la mémoire de Socrate démontre ses capacités d'adaptation au fil de la discussion. Socrate est capable de citer les passages dont il a besoin au moment qui lui semble le plus opportun.

17 Nous pourrions davantage nous étendre sur cette proximité entre la dialectique socratique et la *mêtis* (ou la polytropie) d'Ulysse, mais nous restreignons notre analyse à l'essentiel : Platon crée une filiation entre l'attitude de Socrate et celle du héros de l'*Odyssee*. Il n'y faut voir qu'une proximité et non une reprise ou une réinvention de la part de Platon de l'errance d'Ulysse. Platon ne cherche pas à redéfinir l'errance de l'*Odyssee*. Il fait simplement de l'ingéniosité verbale d'Ulysse un précédent à la virtuosité verbale de Socrate.

18 Concernant l'effondrement de la mémoire du sophiste et son incapacité à citer Homère au fur et à mesure de la discussion lire Bouvier (2004 : 43) : « Cette fois les choses sont claires. Dans le dialogue avec Socrate, Hippias a perdu son art de mémoire, pour ne pas dire sa mémoire tout court. »

attitude errante de Socrate. Réceptionner de manière adéquate une tradition, c'est accepter le dépassement de nos propres représentations. Il apparaît dès lors qu'une tradition n'est pas à comprendre comme un socle sécurisant, une voie toute tracée, mais comme un chemin ouvert, non prévu où une nouvelle œuvre (un livre, un tableau, un chant, une coutume,...) réinvente la précédente et nous amène à renverser nos préjugés. D'une part, une tradition est toujours en excès de sa réception et c'est là tout ce qui fait son intérêt. D'autre part, les traditions peuvent déborder notre regard présent sur le monde, au sens où elles nous mettent inépuisablement en demeure d'apprendre. Nous pouvons ainsi répondre en retour à la première question de notre exposé : comment concevoir un patrimoine, une tradition à transmettre ? Pour Platon, une tradition n'a pas une valeur exhaustive d'explication, comme le serait l'usage d'un savoir encyclopédique, systématique et infallible par Hippias. En raison de son caractère inépuisable, elle est, au contraire, ce qui s'avère susceptible de nourrir les réflexions du présent. Les traditions fournissent à la pensée un lieu d'aventure où celle-ci est en mesure de puiser sa fécondité.

C'est finalement à cette aventure, à cette errance que nous invitent les études sur l'histoire de la réception et des traditions. Les propos tenus à ce sujet par la Prof. Güthenke lors du colloque témoignent de la singularité propre à ce domaine d'études. Les « Reception Studies » **ne sont pas une discipline** avec un objet propre, mais elles ont en revanche aujourd'hui un statut ou sont en passe d'en avoir un. Ne pas avoir d'objet propre c'est ce qui fait à mon sens tout l'intérêt de ce champ de recherche. C'est une filière d'études nomade, toujours en voie d'elle-même et dont le statut bien qu'ambigu est aujourd'hui en passe d'être reconnu.

# Références

- ALLINE** Henri (1915), *Histoire du texte de Platon*, Paris, Champion.
- BAILLY** Anatole (1894), *Dictionnaire Grec-Français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette.
- Bayerische Akademie der Wissenschaften (2006), *Thesaurus Linguae Latinae, Fourth electronic edition*, Munich, K. G. Saur.
- BOUVIER** David (2004), « Homère chez Platon : citations et construction d'un silence », in *La citation dans l'Antiquité*, C. Darbo-Peschanski (éd.), Grenoble, Jérôme Millon, pp. 33-49.
- BOUVIER** David (2012), « Le livre comme objet révolutionnaire et inquiétant dans la Grèce de Platon », in *Lire demain. Des manuscrits antiques à l'ère digitale*, C. Clivaz, J. Meizoz, F. Vallotton et J. Verheyden (éds), pp. 95-114.
- BRISSON** Luc (1998), *Platon, Le Banquet*, Paris, Garnier-Flammarion.
- DERRIDA** Jacques (1972), « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, Seuil, rééd. in L. Brisson, *Platon. Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion (2000).
- DETIENNE** Marcel et Jean-Pierre **VERNANT** (1974), *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.
- GAFFIOT** Félix (1934), *Dictionnaire Latin-Français*, Hachette (nouvelle édition revue et augmentée, 2000).
- JACOTTET** Philippe (1955), *Homère. L'Odyssée*, Paris, Le Club français du livre.
- LABARBE** Jules (1949), *L'Homère de Platon*, Liège, Faculté de philosophie et de lettres.
- LAFAYE** Georges (1930), *Ovide, Les Métamorphoses*, 3 tomes, Paris, Les Belles Lettres, (nouvelle édition 2008).
- LEWIS** Charlton T., Charles **SHORT** et Ethan Allen **ANDREWS** (1975), *A Latin Dictionary*, Oxford.
- PRADEAU** Jean-François et Francesco **FRONTEROTTA** (2005), *Platon, Hippias Mineur*, Paris, Garnier-Flammarion.
- ROBERT** Paul (1989), *Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- SCHANZ** Martin von (1874), *Studien zur Geschichte des platonischen Textes*, Würzburg, Stahel.



# Quand la théorie de la réception est intégrée dans l'œuvre : l'exemple du théâtre contemporain

DELPHINE ABRECHT

« Ordre et désordres de la réception », annonce le sous-titre du colloque<sup>1</sup>. Pourquoi donc ne pas prendre les choses dans le « désordre » quant à la ligne de réflexion habituelle sur la réception des œuvres ? Considérons ainsi que les réflexions sur l'appropriation des œuvres peuvent aussi précéder leur création. L'intégration, au sein même des œuvres, de points de vue théoriques qui leur sont contemporains a certainement un rapport avec le succès qu'obtiennent ces œuvres – ainsi qu'avec leurs évolutions, qui nous intéresseront plus particulièrement. Nous considérerons dans ce cadre comment des artistes du théâtre prennent en compte les théories de la réception. Après une brève ébauche rétrospective, nous examinerons deux spectacles d'aujourd'hui qui paraissent intégrer, voire mettre en scène, les conceptions actuelles sur la réception de l'art.

Partons donc des théories de Hans Robert Jauss sur la réception de la littérature, qui peuvent être étendues à celle de tous les arts (nous réitérerons le principe de partir de théories de la réception littéraires, soutenant qu'elles rejoignent bien souvent les réflexions sur la réception du théâtre). Le concept d'horizon d'attente de Jauss a certainement influencé la création d'œuvres qui visaient explicitement à « subvertir l'horizon d'attente » de leurs spectateurs<sup>2</sup>. Dans le domaine du théâtre, notamment, il semble que cette réflexion théorique ait eu une grande influence. Certes, le théâtre s'est toujours renouvelé en dépassant les formules et les attentes antérieures, mais

1 *Le fabuleux destin des biens culturels. Ordre et désordres de la réception*, colloque de relèue (FDI), Université de Lausanne, 8-9 mai 2014.

2 Jauss évoque cette subversion dans son grand ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1978), notamment dans la section VIII du premier chapitre où il introduit la notion d'« écart esthétique ».

nous avancerons l'hypothèse que l'ambition d'un tel renouvellement a pu être amplifiée par les modèles théoriques de Jauss et des intellectuels ayant partagé ses idées.

Évoquons rapidement deux exemples de cette influence, soit des tentatives du théâtre de créer un écart esthétique. D'abord, le théâtre décrit par Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage *Le Théâtre postdramatique*. Ce théâtre, que Lehmann observe entre les années 1970 et la fin des années 1990, valorise les notions d'écart par rapport aux formes traditionnelles. Le qualificatif de « postdramatique » figurant dans le titre de l'ouvrage (et qui en assura le succès) renvoie à « la délimitation négative commune des techniques de jeu fort variées » de ce nouveau théâtre « envers celles du théâtre dramatique » (Lehmann 2002 [1999] : 31). Le terme « postdramatique » recoupe une volonté effectivement déclarée des artistes de rompre, dans les années 1970<sup>3</sup>, avec l'horizon d'attente traditionnel des spectateurs du théâtre « dramatique ». On peut ensuite supposer cette volonté jusque chez les metteurs en scène des spectacles du Festival d'Avignon 2005, qui ont fait polémique en raison de leur caractère « déviant » par rapport à certaines définitions traditionnelles du théâtre (notamment celles postulant que le théâtre implique un texte et une mise à distance). Pour citer la quatrième de couverture d'un ouvrage académique sur Avignon 2005, ces spectacles visaient ainsi à « [rompre] avec l'horizon d'attente du spectateur d'un "art bonasse" [...] » (Butel 2002 : 4<sup>e</sup> de couverture).

Ces exemples rétrospectifs supposent donc un théâtre ayant cherché à subvertir l'horizon d'attente de son public. Cela étant dit, avançons que les idées d'horizon d'attente et d'écart esthétique ont été discutées, qu'elles ont mené à d'autres théories ; et partant, à d'autres réflexions pour les artistes.

H. R. Jauss conçoit, en effet, les récepteurs comme un public relativement homogène. Tendait certes à s'appropriier les œuvres différemment au fil du temps, ces récepteurs sont pourtant rassemblés sous le postulat d'une disposition d'esprit unifiée, susceptible de ne varier que diachroniquement. Dès 1980, Michel de Certeau, dans son texte « Lire : un braconnage », a souligné quant à lui que les variations de la réception relèvent aussi d'appropriations singulières, entraînant une sensibilisation croissante aux appropriations diverses des lecteurs d'un même « horizon » historique ou social, ou d'un même espace de réception. Depuis quelques années, de nombreux théoriciens s'éloignent encore d'une idée de la lecture comme pratique socialement,

3 Rappelons que l'édition originale du livre *Pour une esthétique de la réception* de H. R. Jauss date de 1972.

historiquement ou institutionnellement codée pour proposer une vision de la lecture comme expérience esthétique subjective ou dissensuelle. Beaucoup de théoriciens littéraires actuels, tels Marielle Macé, Pierre Bayard, Marc Escola et Yves Citton, se sont ainsi éloignés de l'idée d'une construction du sens et de la valeur de l'œuvre en fonction d'un contexte socio-historique général pour s'intéresser aux réceptions singulières des lecteurs. En s'éloignant même parfois de l'œuvre, ces critiques mettent l'accent, chacun à leur manière, sur l'appropriation subjective<sup>4</sup> des textes par le lecteur.

Nous annonçons que les théories de la réception littéraire rejoignent celles de la réception du théâtre. Les théories que nous venons d'évoquer s'apparentent, en effet, à la réflexion sur le théâtre que propose le philosophe Jacques Rancière dans son ouvrage de 2008 *Le spectateur émancipé*. Rancière y convoque tout de même les notions d'œuvre ou de travail de l'artiste mais pour dire qu'il est vain de vouloir « transmettre » quoi que ce soit au spectateur, qui recevra et interprétera ce qu'il verra en fonction de « [...] bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. » (Rancière 2008 : 19)

S'il n'est pas aisé de produire une œuvre capable de « subvertir un horizon d'attente », notamment parce qu'un écart esthétique n'est pas évident à établir, les postulats contemporains d'une réception individuelle peuvent sembler encore plus complexes à intégrer par les artistes. En effet, comment produire une œuvre qui prenne acte de la capacité du spectateur à construire sa propre trajectoire sensible, émotionnelle, cognitive à partir de ce qu'il voit ? Comment créer en s'adressant à un « spectateur émancipé » ? Que peuvent faire les artistes à partir de cette théorie ? Esquissons une réponse à ces questions à partir de l'exemple de deux spectacles récents qui paraissent inclure une réflexion sur une réception subjective ou émancipée.

### **Cour d'honneur, de Jérôme Bel**

Le premier de ces spectacles, emblématique d'une telle inclusion, a été présenté en 2013 à la Cour d'honneur du festival d'Avignon. Conçu par l'artiste Jérôme Bel, une quinzaine de spectateurs y évoquent leur expérience de cet espace symboliquement chargé ; il s'intitule donc sobrement *Cour d'honneur*. De ce spectacle que nous ne pouvons détailler ici, nous relèverons simplement trois points.

<sup>4</sup> Les réceptions « subjectives » dont nous parlons dans cet article sont celles qui impliquent une mise en correspondance assumée entre l'œuvre et le parcours de vie ou les intérêts personnels du destinataire.



Fig. 1 : Cour d'honneur, © Christophe Raynaud de Lage, Festival d'Avignon 2013.

*Cour d'honneur* accorde tout d'abord une place centrale à la réception subjective, qu'il met directement en exergue. Le spectacle s'ouvre, en effet, sur l'arrivée de quatorze spectateurs, qui s'installent sur autant de chaises disposées sur le plateau et font face au public. Dans le bref entretien imprimé sur la feuille de salle, Jérôme Bel présente ces spectateurs, choisis pour être des personnes dont « les paroles étaient les plus subjectives et singulières, qui partaient de points de vue différents, tous d'âges différents et de catégories socio-professionnelles différentes ». Ces spectateurs ont donc été sélectionnés selon le principe qu'il existe autre chose qu'un « public » ou qu'une réception socio-historique généralisable (et donc qu'un horizon d'attente partagé). Le fait de leur donner la parole tour à tour sur la Cour d'honneur – car chacun va ensuite s'avancer au micro pour raconter un ou plusieurs spectacles qu'il y a vus et exprimer ce qui l'a marqué, à savoir de petits détails souvent mis en lien avec l'histoire personnelle – montre que Jérôme Bel a intégré les théories actuelles de la réception, suivant lesquelles chaque lecteur ou spectateur traduit une œuvre selon son aventure subjective. Rendant à ces spectateurs ce qu'il appelle la « place d'honneur », en les faisant parler de leur ressenti propre dans ce lieu hautement réputé qu'est la Cour d'honneur, Jérôme Bel accorde dans son spectacle une véritable reconnaissance aux idées « post-sémiologiques » d'une réception singulière.

Le second point à relever est que ce spectacle permet aussi aux « vrais » spectateurs de *Cour d'honneur*, assis dans les gradins, de faire

l'expérience de leur propre subjectivité avec une conscience aiguïlée. Entre les récits et les anecdotes des spectateurs présents sur scène, s'intercalent, en effet, des extraits ou des scènes des spectacles évoqués ; les acteurs originaux viennent en rejouer des fragments. Ces extraits amènent donc les spectateurs des gradins à examiner leur réaction à ces œuvres, tout en mettant leur réception en relation avec celle d'autres spectateurs. La possibilité de comparer son rapport aux œuvres à celui d'autrui pourrait s'apparenter à la notion de « lectures latérales » que théorise l'historien des idées François Cusset. Dans son article intitulé « Ce que lire veut dire : la lecture, une affaire collective, une affaire politique » (Cusset 2013), il répond effectivement aux théories de la réception qu'il estime individualisantes (en l'occurrence à celle de Marielle Macé dans son ouvrage *Façons de lire, manières d'être* de 2011) pour souligner la nécessité d'articuler une phénoménologie individuelle de la réception à un partage collectif. Une telle articulation trouve toute sa place au théâtre, où la réception est partagée en termes de temps et de lieu et généralement poursuivie par des discussions. Le spectacle *Cour d'honneur* paraît simplement intégrer, en quelque sorte, ces « discussions » ou ces divers regards au sein même du spectacle.

Enfin, le troisième point à noter est que ce spectacle paraît ratifier la distance théorique prise ces dernières années par rapport aux conceptions du sociologue Pierre Bourdieu<sup>5</sup>. Dans ses travaux sur le public de la culture des années 60 et 70 (*L'amour de l'art*, 1966 ; *La Distinction*, 1979), ce dernier a montré, à partir de données empiriques, que les individus jugeaient de la valeur des productions artistiques en fonction de normes surimposées principalement par le système scolaire et la classe sociale. Il existerait donc une réception « légitime » qui consiste en quelque sorte à saisir le sens des œuvres par la culture et l'intellect. Bourdieu dessine ainsi un monde « coupé en deux » avec d'un côté, des classes privilégiées bénéficiant des outils pour déchiffrer (correctement) les œuvres ; et de l'autre, ceux qui n'ont pas appris à le faire et n'en sont pas capables. Pourtant, les réceptions évoquées dans *Cour d'honneur* sont surtout de l'ordre de la sensation et de l'émotion, que la parole soit confiée à une infirmière ou à un conseiller en éducation. Un spectateur raconte par exemple s'être délecté de craindre que le varappeur d'un spectacle de Romeo Castellucci, qui escalade l'immense mur de la Cour d'honneur à moitié nu, ne s'écrase au sol ; un autre, revenant sur une représentation

5 Plusieurs ouvrages de Pierre Bourdieu figuraient dans la bibliographie de l'appel à communications du colloque. Michel de Certeau, avec son concept de « braconnage » offrait déjà un contrepoint à cette vision.

de *L'École des femmes* de Molière, parle de son souvenir de la voix d'une comédienne, qui lui évoque la même sensation que celle du citron. La dimension sociologique n'est pas occultée dans ce spectacle, puisque chacun se présente en indiquant son nom et sa catégorie socio-professionnelle. Tous ces individus font pourtant état de ressentis liés à leur parcours de vie plus qu'à une « culture légitime », ce qui donne finalement à voir, pour reprendre les mots de Rancière, une « égalité de chacun comme êtres parlants » (Rancière 1995 : 99). Cependant, l'une des spectatrices de la scène, Alix, graphiste, met en avant, dans une logique assez « bourdieusienne » que Jérôme Bel choisit d'exposer, son complexe d'infériorité par rapport à la Cour d'honneur. Elle est la seule à dire n'y être jamais allée, déclarant avoir l'impression de ne pas faire partie « du corps, ou de la classe sociale qui se rend au public du *In*<sup>6</sup> ». Si le propos « bourdieusien » peut être entendu, il est pourtant contredit par le témoignage d'autres spectateurs (Jacqueline Micoud, par exemple, femme d'origine modeste racontant avoir quitté sa campagne à dix-sept ans pour aller voir *Antigone* à Avignon) et par la manière dont les autres spectateurs rendent compte de leur expérience. En effet, le spectacle *Cour d'honneur* met en avant l'idée qu'il n'existe pas une *réception* légitime socialement mais bien plutôt une infinité d'appropriations singulières, soulignant peut-être le fait que le modèle « pédagogique »<sup>7</sup> de l'art a laissé la place à un modèle « esthétique »<sup>8</sup>, selon lequel il ne s'agit plus de savoir « lire » le spectacle de manière pertinente mais de ressentir l'œuvre à sa manière<sup>9</sup>.

*Cour d'honneur* est donc un spectacle qui intègre, voire qui met en abyme les réflexions démocratiques sur la réception contemporaine. Il met en scène des réceptions subjectives dans lesquelles « le confessionnel et l'intime sont développés à tout va », selon le critique de théâtre Yannick Butel (2013). Ce dernier déclare dans son article exercer depuis plus de trente ans son activité de critique et s'excuse ironiquement d'appartenir à

6 Le festival d'Avignon propose chaque année un festival *In*, composé d'un nombre limité de spectacles officiellement sélectionnés et subventionnés, et un festival *Off*, composé d'une multitude de spectacles indépendants, plus classiques ou populaires.

7 Le « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art » suppose une logique de cause à effet entre le spectacle, et le sens et l'effet qu'il aura pour le public (voir Rancière 2008 : 59-62).

8 « L'efficacité esthétique », quant à elle, lève « [...] tout rapport direct entre la production des formes d'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé. » (Rancière 2008 : 64).

9 Pour approfondir, notons que le philosophe Jean-Marie Schaeffer a proposé dès 1966 (*Les Célibataires de l'art*) de faire glisser le paradigme esthétique de l'intention à l'attention. S'éloignant de l'intention de l'œuvre ou de l'artiste (qui n'est pas aisément accessible à tous, soulignait Bourdieu), Schaeffer s'intéresse plutôt à une attention du spectateur à l'œuvre dans laquelle interviennent subjectivité, dispositions acquises, mémoire et sensations.

une élite intellectuelle qui serait d'après lui tournée en ridicule sur la scène ; il regrette, ensuite, de voir « sa culture s'appauvrir [et] ses espoirs laminés ». Ce geste réflexif pourrait indiquer que le spectacle *Cour d'honneur* intègre un paradigme théorique qui a dépassé celui de Butel, ce dernier se rapprochant sans doute d'une pratique sémiotique où il s'agit de déchiffrer l'œuvre à l'aide de références plutôt que de se l'approprier en vacance de connexions balisées.

### **Please, Continue (Hamlet), de Yan Duyvendak et Roger Bernat**

Le second spectacle que nous désirons évoquer paraît également intégrer l'idée de l'aspect dissensuel<sup>10</sup> de la réception des œuvres, tout en la problématisant davantage. Conçu par les artistes Yan Duyvendak et Roger Bernat, il s'intitule *Please, Continue (Hamlet)*, se basant donc sur la célèbre œuvre de Shakespeare. Créé à Genève en 2011, il tourne depuis dans de nombreux pays. Nous soutiendrons que ce spectacle, même si ce n'est pas directement l'intention de ses concepteurs, prolonge et complexifie les réflexions théoriques d'un ouvrage célèbre de Pierre Bayard sur la réception (littéraire une fois encore), *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*.



Fig. 2 : Please, Continue (Hamlet), © Sylvain Couzinet Jacques.

Avançons d'abord quelques mots sur la thèse de Bayard dans ce livre, paru en 2002 mais récemment réédité, et qui porte sur la littérature « non

10 Le dissensus, terme dont l'adjectivation a déjà été employée dans cet article, implique, selon Rancière qui l'affectionne, « [...] que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. » (Rancière 2008 : 55).

sans l'espoir que certaines [de ses conclusions] puissent trouver des prolongements ailleurs. » (Bayard 2014 [2002] : 22) Le théoricien présente une multitude de réceptions critiques de la pièce *Hamlet* en relevant leur incomensurabilité. Il remarque notamment l'influence profonde que la théorie d'accueil a sur le texte littéraire, en empruntant la notion de *paradigme* au philosophe des sciences Thomas Kuhn. Cette notion désigne les présupposés auxquels adhère provisoirement une communauté de chercheurs avant que ne survienne une rupture de paradigme. Elle s'apparente ainsi à celle d'*horizon d'attente* de Jauss, susceptible d'être modifié par la survenue d'un écart esthétique influent<sup>11</sup>. Bayard se demande pourtant si les différents paradigmes (et les différents horizons d'attente, pourrait-on dire par extension) ne sont pas encore plus répandus que ne le laissent penser les travaux de Kuhn ; il prolonge son hypothèse en avançant l'idée qu'il existe peut-être des *paradigmes intérieurs*, propres à chaque individu en fonction de son parcours de vie et des ses interrogations personnelles profondes. Bayard propose par conséquent le concept d'*herméneutique privée*, établissant que « le texte a un sens, mais pour chacun, dans sa fidélité à sa propre histoire » (2014 : 189). Sa position rejoint ainsi ce qu'affirment de nombreux théoriciens littéraires actuels (mentionnés plus haut dans cet article), Rancière avec eux.

Venons-en au spectacle de Yan Duyvendak et Roger Bernat, *Please, Continue (Hamlet)*, qui paraît donc renvoyer un écho singulier aux réflexions de Bayard. Les deux artistes ont sélectionné une scène de *Hamlet*, tragédie qui comme l'écrit Bayard a été l'objet de toutes les controverses. Acte III, scène 4 : *Hamlet*, en discussion avec sa mère Gertrude dans la chambre de celle-ci, tue d'un coup de couteau Polonius, le père de sa petite amie Ophélie qui était caché derrière un rideau, en s'écriant « Tiens ! Un rat. » *Hamlet* est-il coupable ou innocent ? Fou ou non ? A-t-il vraiment pensé qu'il s'agissait d'un rat ? Qu'il s'agissait d'un autre homme ? Alors que les lectures de cette scène peuvent être diverses, Bernat et Duyvendak décident de s'en remettre à la justice d'aujourd'hui et de rapprocher la fiction et la réalité en confiant le cas à de vrais professionnels du droit, ayant accepté de jouer leur propre rôle. Ceux-ci se voient remettre le dossier d'instruction d'un cas véritable, s'apparentant à cet épisode de *Hamlet*. À partir de cette scène et de ce dossier, qui font office de canevas commun, Duyvendak et Bernat convoquent donc sur le plateau six professionnels de la justice, renouvelés selon la ville où le spectacle a lieu, et trois acteurs chargés de jouer respectivement le rôle d'Ophélie, qui

11 *La structure des révolutions scientifiques*, l'ouvrage majeur de Thomas Kuhn, paru en 1962 et revu en 1970, précède le *Pour une esthétique de la réception* de Jauss, paru en 1972.

accuse Hamlet d'avoir tué son père ; de Hamlet, qui maintient avoir cru qu'il s'agissait d'un rat ; et de Gertrude, qui corrobore le témoignage de son fils.



Fig. 3 : Please, Continue (Hamlet), © Pierre Abensur.

À chaque représentation, à chaque « procès », les avocats sélectionnent des éléments à partir du dossier d'instruction et en donnent, comme il est d'usage, leur lecture au juge. Les aspects sélectionnés, les interrogatoires et les plaidoiries varient selon les soirs et, dirait Bayard, selon la personnalité des avocats ; tout comme varient les discussions entre les quelques spectateurs choisis au hasard vers la fin du spectacle pour faire office de jury. Les spectateurs qui se retrouvent dans cette position, et qui doivent tour à tour donner leur avis sur le jugement attendu, font l'expérience de leur propre positionnement face à ce qu'ils viennent de voir et d'entendre (davantage encore que dans *Cour d'honneur*, puisqu'ils sont directement invités à s'exprimer). Ils réalisent, parfois avec effarement, à quel point leur avis peut différer de celui des autres spectateurs à partir d'une même représentation des faits.

Au final, l'aspect le plus intéressant de ce spectacle réside en ce que le verdict final communiqué par le juge varie de tout au tout selon les soirs, ce qui est donné à voir à l'issue du spectacle. Lorsque les spectateurs sortent de la salle, un panneau affiche simplement les verdicts des soirs précédents, qui vont de l'acquittement à la condamnation à 15 ans de prison. Ce dispositif suggère que les verdicts de la justice, censée trancher de manière impartiale les différends de la société, pourraient être aussi mouvants et aléatoires que ceux de la lecture littéraire tels que mis en lumière par Pierre Bayard. *Please*,

*Continue (Hamlet)* prolonge donc la théorie de Bayard en ce que la pièce suggère l'aspect aléatoire et subjectif des éléments sélectionnés par les individus dans le monde « concret », ou les implications *réelles* de la pluralité des lectures. Le spectacle complexifie aussi la réflexion bayardienne, puisqu'il met en scène une situation dans laquelle la diversité des lectures doit mener à un *verdict tranché*, comme c'est souvent le cas au final dans le monde « réel », notamment dans le droit, en politique ou en affaires.

Qu'apporte ce pas supplémentaire à la réflexion autour des réceptions subjectives ? Le spectacle de Duyvendak et Bernat semble, effectivement, nous montrer que la justice est une affaire de jugement tranché à partir d'éléments subjectifs à un moment donné. Ne s'agit-il pas, en l'occurrence, d'une simple dénonciation de la justice face au public dans ce « régime pédagogique » que Rancière et d'autres décrivent aujourd'hui comme dépassé ? Ce spectacle ne vise-t-il pas sommairement à subvertir l'horizon d'attente d'une justice « juste » ; ou, moins naïvement, à questionner celui d'une harmonisation possible des jugements subjectifs, en montrant que même les verdicts du tribunal restent aléatoires ? On dirait que non. En effet, les spectateurs de *Please, Continue* sont eux-mêmes appelés à faire l'expérience de la nécessité de trancher. Après avoir écouté les diverses versions des avocats, des acteurs en comparution ou encore de l'expert-psychiatre, certains d'entre eux doivent faire office de jury, tandis que les spectateurs restés dans les gradins peuvent discuter de leur « verdict ». Cette manière de plonger des spectateurs dans l'expérience évite de les placer dans la position univoque d'une condamnation de la justice, et le spectacle peut occasionner des cheminements divers. Certains spectateurs pourront ainsi se dire que tout jugement est oiseux et que leur propre manière de recevoir et d'évaluer ne compte pas, étant donné que de plus puissants trancheront ou que la majorité fera loi. D'autres trouveront intérêt à la façon dont la subjectivité de chacun peut peser, à un moment précis, dans la balance<sup>12</sup>. Enfin, d'autres encore porteront leur attention sur de tout autres aspects de ce spectacle riche de pistes.

Mettant en abyme, à l'instar du spectacle *Cour d'honneur*, certaines des théories actuelles de la réception en les complexifiant, *Please, Continue* laisse finalement chaque spectateur libre de tirer les conclusions qu'il souhaite, comme les théories actuelles de la réception soulignent qu'il peut le faire.

<sup>12</sup> Cette alternative est finalement celle qui se présente à tout citoyen, chacun devant choisir s'il vaut la peine de se positionner individuellement, voire de voter.

### Vers une nouvelle « valeur » de l'art ?

Revenons à l'hypothèse selon laquelle les œuvres contemporaines intègrent la théorie d'une réception singulière par chaque individu, lecteur ou spectateur. Les deux spectacles que nous avons présentés trouvent, en effet, leur intérêt en tant qu'expériences aptes à faire naître des lectures et traitements divers, et les donnent à penser en tant que telles. Le premier, *Cour d'honneur*, convie implicitement les spectateurs à comparer leur réception. Le second, *Please, Continue (Hamlet)*, cristallise, en quelque sorte, le jugement subjectif de chaque spectateur, en le transformant en simulacre « d'acte » avec des conséquences possibles sur le monde. Ces spectacles qui encouragent donc une réception « émancipée » des spectateurs vont jusqu'à mettre en scène le « désordre » des réceptions subjectives. Cette inclusion dans l'œuvre suggère ainsi qu'il s'agit d'une question saillante aujourd'hui.

Pour commenter finalement notre proposition au-delà de ces deux spectacles, il convient d'abord de préciser que les artistes intègrent bien souvent un paradigme ambiant<sup>13</sup> plutôt que des théories qu'ils n'ont pas forcément lues. Nous pouvons pourtant constater que les théories de la réception, même littéraire<sup>14</sup>, constituent des outils efficaces pour l'étude – ou pour la création – d'œuvres théâtrales contemporaines. Elles aident notamment à appréhender certaines innovations artistiques qui pourraient bien être le fruit de l'intégration de réflexions nouvelles sur la réception. Ainsi, alors même que le théâtre a pendant longtemps été théorisé et travaillé comme l'« art du commun », il accepte aujourd'hui d'avoir affaire à des spectateurs disparates plutôt qu'à un « public » unifié – ou à unifier. Par ailleurs, il se peut que la valeur d'originalité de l'œuvre (en tant que critère d'évaluation et de production), cruciale aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et jusqu'au temps de Jauss, ne soit plus aujourd'hui la valeur première ; et que l'œuvre, infiltrée des réflexions actuelles, se conçoive désormais moins comme une subversion que comme un vecteur susceptible de « [...] communiquer de l'énergie, de l'électricité, de l'éveil. » (Piemme 2013 : 480) En d'autres termes, avançons que pour le théâtre du moins, la valeur centrale semble devenir celle d'« appropriabilité ». Cette nouvelle valeur qu'il conviendrait d'ajouter à une « grammaire axiologique » de l'art (Heinich : 1996) impacte autant les artistes que les spectateurs, qui doivent chacun accomplir un certain travail pour l'assimiler. Et comme toutes les valeurs

13 Paradigme au sens de Kuhn, que Pierre Bayard ne peut bien sûr dépasser entièrement.

14 Cette allégation pourrait sembler paradoxale à première vue si l'on considère que le théâtre, s'éloignant du « texte » et des pièces d'auteur, se distancie de la littérature.

attribuées à l'art (beauté, significativité, authenticité, etc.), la valeur d'appropriabilité émerge autant de la théorie que des productions artistiques. Si les œuvres transforment les registres d'évaluation, les registres d'évaluation présumés transforment les œuvres. Questionner ce désordre permet de mieux saisir les enjeux des dramaturgies contemporaines.

## Références

- BAYARD** Pierre (2014 [2002]), *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU** Pierre (1966), *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU** Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BUTEL** Yannick (dir.) (2010), *De l'Informe, du Difforme, du Conforme au théâtre*, Berne, Peter Lang.
- BUTEL** Yannick (2013), « Le spectateur en dialogue, Bel », *l'insensé*, 18 juillet 2013, URL : <http://insense-scenes.net/site/index.php?p=article&id=378>, consulté le 21 juillet 2014.
- CERTEAU** Michel (de) (1990 [1980]), « Lire : un braconnage », in *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, pp. 239-255.
- CUSSET** François (2013), « Ce que lire veut dire : la lecture, une affaire collective, une affaire politique », *RdL la Revue des Livres*, N° 10, mars-avril 2013, pp. 11-16.
- HEINICH** Nathalie (2009), *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- JAUSS** Hans-Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- LEHMANN** Hans-Thies (2002 [1999]), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- MACÉ** Marielle (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- PIEMME** Jean-Marie (2013), « Vie et mort du débat intellectuel », in *Le Théâtre et ses publics, la création partagée*, N. Delhalle (dir.), Paris, Les Solitaires Intempestifs, pp. 463-480.
- RANCIÈRE** Jacques (1995), *La mésentente*, Paris, Galilée.
- RANCIÈRE** Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- SCHAEFFER** Jean-Marie (1966), *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard.



# Le point de vue des Archives cantonales vaudoises

GILBERT COUTAZ

Le 24 janvier 1798, les représentants de l'autorité bernoise, en place depuis 1536, quittent dans l'urgence le Pays de Vaud. Les nouvelles autorités, issues de cette journée, exigent de l'ancien occupant le retour des archives de Berne à Lausanne. En octobre 1798, les caisses et malles d'archives sont placées dans le beffroi de la cathédrale de Lausanne où elles vont rester jusqu'en 1955. Pour le gouvernement de l'époque, les archives manifestent la souveraineté et l'identité vaudoises, retrouvées après 262 ans de présence bernoise. Aujourd'hui, elles occupent plus de 35'000 mètres linéaires, conservés dans un bâtiment qui leur est exclusivement affecté sur le site de l'Université de Lausanne. Elles sont gérées par une équipe de 15 personnes pour 13,05 ETP (équivalent temps plein) et un budget qui dépasse les 2 millions de francs. L'original le plus ancien date de 970.

## **Missions permanentes des Archives, natures et statuts des documents**

Que les archives soient analogiques ou électroniques, la mission des Archives publiques est de garantir une mémoire organique (archives analogiques) et une mémoire consignée authentique (archives électroniques), l'une comme l'autre cohérente et continue. Elles ont également un rôle d'évaluation, puisque les archives historiques sont le produit de sélections. Les archivistes doivent désormais anticiper ce qui est destiné à la conservation définitive.

Les lois sur l'information ou la transparence administrative et sur la protection des données distinguent généralement deux natures de documents et deux types de données :

- le « document officiel », soit tout document achevé, quel que soit son support, élaboré ou détenu par les autorités ; il concerne l'accomplissement d'une tâche publique et n'est pas destiné à un usage personnel ;
- le « document interne », soit la famille de notes et courriers échangés entre les membres d'une autorité collégiale, entre ces derniers et leurs collaborateurs ou entre leurs collaborateurs personnels, ainsi que les documents devant permettre la formation de l'opinion et la décision d'une autorité collégiale ;
- la « donnée personnelle », soit toute information se rapportant à une personne identifiée ou identifiable ;
- la « donnée sensible », soit toute donnée personnelle se rapportant aux opinions ou activités religieuses, philosophiques, politiques ou syndicales, ainsi qu'à une origine ethnique.

Les documents d'activité, recoupant les archives courantes et les archives intermédiaires, au sens de la théorie du cycle de vie, constituent le champ du *records management* ; les documents historiques constituent celui de l'archivage historique (archives définitives). Or, pour disposer de ces archives définitives, les Archives publiques doivent assurer les compatibilités et les solidarités des procédures et des processus entre les deux moments de l'archivage.

La XXXV<sup>e</sup> Conférence internationale de la table ronde des archives (CITRA) d'octobre 2001 a défini en des termes forts le rôle irremplaçable des archivistes :

*« Les archivistes ont la responsabilité sociale de constituer les sources qui permettront aux générations à venir d'avoir la vision la plus fidèle possible de la société dont ils sont les contemporains [...]. Ils sont, par les choix qu'ils énoncent en concertation avec leurs partenaires, les architectes actifs de la construction de cette mémoire. Les archives définitives ne sont plus de nos jours le produit d'une sédimentation aléatoire mais le résultat de procédures raisonnées d'acquisition, d'évaluation et de tri. »*

### **Les quiproquos liés aux archives**

Un document naît « archives » au moment même où il est composé. Il n'acquiert pas ce statut avec le temps ou parce qu'il est périmé. Il n'en est pas pour autant un document historique et n'est pas rédigé pour la postérité. Il

s'agit en premier lieu d'un document produit par une autorité politique ou administrative. Ce document constitue la trace matérielle ou virtuelle d'une fonction ou d'une activité, devant être conservée plus ou moins durablement pour satisfaire à des exigences administratives (notion de « durée d'utilisation administrative ») et légales (notion de « durée d'utilisation légale »). Au terme de son utilisation administrative et/ou légale, soit le document sera définitivement conservé et accèdera au statut de bien culturel; soit il sera éliminé, son intérêt n'ayant pas été démontré au-delà de son usage premier. Les archives sont par définition des documents meubles. Si ceux-ci sont conservés à des fins historiques, ils deviennent des biens culturels uniques et irremplaçables.

### **Les contraintes attachées aux archives**

Les documents d'archives doivent être maintenus dans leur forme originelle, à savoir leur matérialité physique ou dans leur forme nativement numérique. Ils forment un ensemble de documents originaux (monde analogique) ou un lot de données authentiques, intègres, fiables et exploitables (environnement informatique). Ils ne sont jamais orphelins mais toujours reliés à leur contexte de production. Celui-ci doit être déterminé et décrit dès l'origine, afin de pouvoir être conservé sur une longue durée. Or, les nécessités de la conservation de l'écrit nativement électronique conduisent à mieux cerner ce passage d'un document libre et évolutif à un document figé et contrôlé dans un système. Le principe du *records management* consiste à marquer les documents d'activité (« records ») à valeur probatoire. La décision d'archiver une information ne suffit plus, encore faut-il qu'elle soit archivable. L'accès ultérieur à l'information archivée est conditionné par la qualité initiale des documents et des données, ainsi que par leur aptitude à traverser les années.

### **Les valeurs attachées aux archives**

Les documents d'archives sont des parades à l'oubli et des liens indispensables entre les différentes temporalités. Ils contribuent à transmettre des parts de mémoire véridique, parfois falsifiée, un ressenti des faits, la sensibilité d'une époque et les convictions d'une personne. Ils sont tout à la fois des traces, et des parts de mémoire et d'histoire. Les archivistes sont les gardiens d'un passé dont ils ont hérité. Ils sont également et, avant tout, les garants des mémoires et des histoires du futur.

Les Archives publiques se situent à la jonction de plusieurs systèmes de référence, définis par une série d'acteurs :

- l'État, à la fois décideur et producteur des documents ;
- l'institution des Archives, elle-même, dépositaire de la mission de mémoire et agent de la connaissance ;
- les utilisateurs, en particulier les historiens qui sont les interlocuteurs dans la définition des champs d'exploitation et dans l'interprétation des documents ;
- l'opinion et, plus largement, la société.

Les vocations des Archives publiques se déclinent autour des termes :

- institution ; celle-ci est au centre du fonctionnement des collectivités publiques ;
- lieux patrimoniaux et lieux identitaires ; ils sont à l'origine d'une information libre et pluraliste, et au service d'une mémoire vivante et porteuse d'avenir ;
- laboratoires de la recherche ;
- lieux de diffusion des savoirs.

**« Nous ne pensons pas à demain, nous pensons à après-demain »**

Tels sont les enjeux d'une politique de conservation tournée vers la préservation d'un patrimoine documentaire sur une durée qui dépasse les perceptions habituelles. Cette temporalité explique que la mission de conservation dévolue aux institutions d'archives est actuellement bouleversée par l'arrivée de documents nativement numériques, appelés à passer les siècles, malgré les défis technologiques que cet impératif représente. Sous les effets de masses et de la diversité de données, il n'est plus possible de prôner la seule accumulation ; l'évaluation, le traitement et la diffusion sont inscrites dans toute politique d'archivage.

Les archivistes sont comme Noé devant l'arche, qui doit choisir ce qui doit être emporté pour les générations suivantes. La professionnalisation et la normalisation du métier les dotent d'instruments de navigation pour les guider dans leur évaluation et leur sélection. L'inventaire est au cœur de la construction archivistique ; il représente l'interface obligée pour porter le contenu des documents à la connaissance des utilisateurs.

Le passé a eu besoin pour sa défense de recourir aux documents d'archives qui, lorsqu'ils ont pu être produits, ont nuancé les affirmations péremptoires et rejeté les jugements définitifs. Les archives représentent des

valeurs qui structurent les sociétés démocratiques (droit de mémoire, droit à l'information, respect des droits). Disposer d'archives ordonnées et inventoriées constitue un gage d'efficacité, de maturité organisationnelle et de transparence. Les séquestrer ou les spolier, voire les éliminer est assimilable à une agression, à une perte d'identité et à une privation de l'histoire d'une communauté.

Les atouts de l'informatique sont régulièrement vantés, il ne s'agit pas ici de les contester. Mais, à la lumière des enseignements de l'archivage traditionnel, ils sont à surveiller en matière de conservation pérenne. Il faut prendre garde à ce que l'informatique ne soit pas le fossoyeur de la mémoire, en infligeant aux données une suite de maltraitances et de manipulations. Certains ont parlé de la survie de l'archivistique à l'ère numérique, il vaudrait mieux parler d'une archivistique de survie des biens culturels, tant les défis à relever sont énormes et complexes.



# Le cas particulier du mudac

CHANTAL PROD'HOM

Le mudac est l'unique musée de design en Suisse romande. Il existe depuis 1967, d'abord sous le nom de musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne jusqu'en 2000, année qui marque notre déménagement à la place de la Cathédrale dans un bâtiment historique de caractère.

Avec cet acronyme, mudac, nous avons construit notre identité. Il désigne plusieurs choses à la fois : d'une part le design, qui implique une production industrielle, les arts appliqués, qui incluent l'art verrier, le bijou, le graphisme, la bande dessinée, le film animé, la mode, etc., et un terme important : contemporain. Le nom « mudac » nous permet ainsi de ne pas être identifié uniquement comme un musée du design, mais d'être ouverts à tous les domaines potentiels que recouvre le mot design, dont la définition reste floue au niveau institutionnel et au niveau public.

Nous ne sommes pas axés prioritairement sur le patrimoine mais sur ce que signifie le design de nos jours en Suisse et à l'étranger. **Tout est susceptible** de nous intéresser, dès lors qu'une production est originale, pertinente, ou sort des sentiers battus. Nous menons une approche sélective, qui pose des questions sur notre mode de vie et ouvre sur une dimension anthropologique. Le design nous donne en effet des clefs de lecture sur les comportements actuels au sein de notre société, grâce à l'usage que nous faisons des produits. Les objets sont toujours le reflet d'un mode de vie, et le design pose précisément ces questions-là. Le musée se doit de refléter ces questionnements, parfois sous forme de craintes ou de doutes. Un des enjeux majeurs de notre travail sur l'expression contemporaine est de dépasser le manque de recul afin d'activer le sens critique. Nous identifions les productions qui nous semblent

les plus pertinentes aujourd'hui, et à travers elles, nous essayons de comprendre ce qui se passe et comment nous fonctionnons : le design ne doit pas simplement produire un objet de plus mais doit être le vecteur d'une véritable réflexion sur notre temps. Notre programmation est donc le produit de notre réflexion sur notre environnement. Aux États-Unis, on aime utiliser le terme d'*Eye Opener* pour décrire ces designers qui vivent dans le même espace temps que nous, qui vivent la même réalité économique, politique, sociale, mais qui nous permettent de réfléchir, d'aborder un objet sous un autre angle.

Depuis l'ouverture du musée en 2000, pas moins de 106 expositions ont été présentées au mudac, soit un rythme d'environ 4 à 6 expositions par année.

Nous retenons 3 axes :

1) Les collections permanentes qui sont avant tout la mise en valeur d'un patrimoine, accompagnées d'un travail d'accessibilité par la médiation culturelle. Les expositions des collections sont dynamiques et ne restent pas figées. Elles sont modifiées ou complétées chaque année afin de montrer leur diversité.

2) Les « cartes blanches à un designer ». Nous offrons deux salles du musée à un(e) designer avec le désir qu'il (elle) investisse complètement les salles, et conçoive également la scénographie. À la clé, il (elle) se voit proposer un budget forfaitaire ainsi que la possibilité de bénéficier d'une publication.

3) L'exposition thématique. Volontiers interdisciplinaire, elle permet d'aborder, par exemple, des thèmes tels que les animaux domestiques, la nature, l'érotisme, le toucher et fait dialoguer les travaux de designers, d'artistes, d'architectes et d'autres créateurs. Nous pouvons donc, sur un seul thème, avoir plusieurs axes d'approche.

Nous comptons entre 25'000 à 35'000 visiteurs par année et n'avons pas de public cible particulier. Nous pensons au contraire qu'une institution publique se doit d'être ouverte à un large public. Notre mission est d'être à l'écoute de nos visiteurs et ainsi d'établir une proximité dans le choix de notre programmation. Notre identité s'est progressivement forgée à travers notre manière d'aborder les thèmes d'exposition.

Nous travaillons avec un budget de fonctionnement de 500'000.- fr. (sans les salaires) et sommes très engagés pour compléter ce montant par des financements privés. Il faut relever que notre mécène d'art verrier joue un rôle capital dans la qualité de la collection du mudac.

Il est certain que dès le moment où nous présentons un designer, nous contribuons à la création de sa plus-value. Nous n'entrons cependant pas directement dans une dynamique de marché car nous ne vendons pas d'œuvres, ni ne touchons de commission. Ce n'est en aucun cas la mission d'un musée.

Concernant la valeur symbolique, le fait de sélectionner pour une exposition un objet, lui confère en soi une valeur, parce que nous le rendons accessible et sa présentation dans nos salles permet de le contextualiser et donc de développer, pour le public, un discours favorisant sa compréhension (par l'apport, entre autres, de textes au mur et de cartels). L'objet est porteur de sens, par un usage, par la période où il a été produit et par son appartenance à un contexte qui peut être politique, économique, sociologique.

Un produit peut susciter un engouement qui durera ou ne durera pas. Un musée doit être en aval de ce genre de phénomène, et se poser les bonnes questions : y a-t-il une innovation, une nouvelle façon pertinente de produire un objet ? Un discours sur nos modes de vie ? Une particularité esthétique ? Il faut aller au delà de l'effet de mode. Ce même processus est appliqué dans le choix des designers que nous allons proposer.

Sur le plan médiatique, nous sommes un musée très observé. Notre programmation n'étant pas classique, la presse est curieuse de voir quels thèmes seront traités et quel designer sera invité. Au fil des ans, elle s'est intéressée à ce que nous proposons et reste intriguée par notre programmation. L'originalité de notre approche nous distingue d'autres musées.

Les expositions qui ont rencontré un succès particulier en termes de fréquentation sont les expositions pour enfants, comme *Playmobil Fab* et *Zep* : le portrait dessin. Celles qui ont enthousiasmé comme *Nirvana. Les étranges formes du plaisir* ou *Packaging. Emballer à dessein*. Enfin celle que nous considérons comme ayant eu la meilleure image, notamment pour son propos écologique, est *Coup de Sac* !

Nous essayons d'équilibrer notre programmation entre les cartes blanches et les expositions thématiques. Nous prenons parfois des risques en exposant un jeune designer qui n'attirera peut-être qu'un public de spécialistes, mais tentons, en parallèle, de montrer une exposition plus grand public.

Nous pensons que l'accès à l'information sur internet est très important et qu'elle doit être diffusée à large échelle. Un site se doit d'être

riche et généreux. Il est important, que de manière globale, le public sache qui nous sommes. Notre site internet<sup>1</sup> (visité environ 80'000 fois en 2014) sera refondu en 2016. Il recense toutes les expositions du musée depuis son ouverture en 2000.

De plus, toutes les pièces de nos collections sont inventoriées dans une base de données consultable pour le public. Nous réalisons des vidéos de présentation d'une durée de quelques minutes pour chaque exposition temporaire, celles-ci sont diffusées sur YouTube et notre site. Elles présentent par exemple les commentaires des différents artistes présentés. Cet outil est un vrai complément à la visite réelle mais ne la remplace pas. Une image reste une image et le musée se doit de toujours privilégier l'expérience directe de l'œuvre, émotion qui ne pourra jamais être remplacée par un autre support. Dans nos sociétés axées sur l'image, le monde des musées doit faire valoir l'argument de l'expérience réelle face à une œuvre réelle. Ce n'est en aucun cas une position rétrograde, mais une vraie plus-value que les musées ont à offrir.

---

<sup>1</sup> URL : [www.mudac.ch](http://www.mudac.ch) ; voir aussi URL : [musees.lausanne.ch](http://musees.lausanne.ch)

# The International Olympic Committee, the Olympic Movement and their Cultural Patrimony

ELVIRA RAMINI

From a legal standpoint, the International Olympic Committee (IOC) is an international, non-governmental, non-profit organization, of unlimited duration, in the form of an association with the status of a legal person, recognized by the Swiss Federal Council (ruling of 17 September 1981). Its official languages are French and English. The administrative headquarters of the IOC were originally based in Paris, but, since 10 April 1915, they have been based in Lausanne, Switzerland. The brainchild of Frenchman Pierre de Coubertin, the International Olympic Committee and the Olympic Movement were officially established on 23 June 1894 at the first Olympic Congress which was organized by Coubertin at the Sorbonne in Paris.

Under the supreme authority of the IOC, the Olympic Movement is the concerted, organized, universal and permanent action of all individuals and entities inspired by the values of Olympism. Olympism defines itself as a philosophy of life, exalting and combining in a balanced whole the qualities of body, will and mind. Blending sport with culture and education, Olympism seeks to create a way of life based on the joy of effort, the educational value of good example, social responsibility and respect for universal fundamental ethical principles. The IOC is a values-based organization strengthening sport in society by virtue of its values: excellence, friendship and respect, among others.

We may ask ourselves: is sport a cultural product? Does the IOC produce cultural goods (objects)? Is the IOC « *different* » from other institutions and is The Olympic Museum different from other museums? The mission and goals of the IOC and of The Olympic Museum are based on the Fundamental Principles of Olympism.

It is often thought that the IOC is responsible only for the organization of the Olympic Games. In fact, the IOC has a more of a supervisor's role, entrusting the organization of the Games to the elected host city in which the Games take place. The recent history of the IOC shows an interesting evolution of the institution and the growing influence of the Olympic Movement locally and internationally.

The IOC is looking to the future to ensure the long-term relevance of the Olympic Games in an ever-changing world. A 360° Games Management strategy is expanding the Games experience beyond the sporting competition. The IOC is examining all aspects of the Games experience, with the goal of extending the power of the Olympic Movement to periods between Games.

### **The Olympic Museum**

The IOC set up an Olympic Museum which is a foundation governed by the provisions of the Swiss Civil Code. It has been entrusted by the IOC with the task of depicting the history and development of the Olympic Movement, and to associate the Movement with art and culture for specialists and the public at large, worldwide. The Olympic Museum in Lausanne, Ouchy, opened its doors on 23 June 1993 and tells the stories of Olympic champions and their performances, the history of the sporting events, and the relationship between sport, culture and the environment, the three integral dimensions of Olympism.



*Fig. 1: The Olympic Museum, Lausanne.*

The mission of The Olympic Museum is to acquire, conserve, inform on and make available the IOC's collections of items. It brings, on an ongoing basis, a positive experience (discovery, information, emotion, etc.) to the general public through the production of exhibitions and cultural events (lectures, concerts, activities, demonstrations, etc.) with the aim of promoting the image of the Olympic Movement. It provides local teachers and associations with material linked to the Museum's exhibitions (visits, kits, games, activities, etc.), allowing them to educate their students (aged 8 to 15) on the Olympic Movement and its values.

The Olympic Museum in Lausanne is the centrepiece of a collaborative network of more than 20 Olympic Museums worldwide, all sharing the rich history of the Games and the Olympic Movement.

### The Olympic Studies Centre

Within The Olympic Museum is the Olympic Studies Centre, the world's largest centre of information on the Olympic Movement and the Olympic Games. The idea of creating an Olympic Studies Centre can be traced back to the reviver of the Modern Olympic Games, Pierre de Coubertin, who wrote:



*«I have not been able to carry out to the end what I wanted to perfect. I believe that a centre of Olympic studies would aid the preservation and progress of my work more than anything else.»*

Fig. 2: Pierre de Coubertin.

The Olympic Studies Centre is organized in 7 sections: IOC historical archives, documentation, library, photo library, images and sound and educational service. The Studies Centre coordinates academic research and awards study grants. The Olympic Studies Centre is the world source of reference for Olympic knowledge. It is dedicated to sharing this knowledge with professionals and researchers through providing information, giving access to its unique collections, enabling research and stimulating intellectual exchange. The collections cover all the key themes related to the Olympic Games and the Olympic Movement and their place within society.

The Studies Centre's knowledge and collections are regularly enriched and include:

- All IOC official publications since its creation in 1894
- IOC historical archives (1894-1994)
- Publications produced by the Organising Committees for the Olympic Games (including Official Reports) and the bid cities applying to host the Olympic Games (candidature files)
- Games-time publications of International Sports Federations and National Olympic Committees
- Reference documents and factsheets
- Thematic bibliographies
- Olympic Games results and participation data
- Books, journals, e-publications and e-documents

Upon request, it can provide remote access to the online Olympic Multimedia Library to university professors, researchers and students who need audio-visual material for their academic activities. This worldwide community is mainly formed by almost 40 Olympic Studies Centres, individual scholars and university students working on academic projects related to the field of Olympic studies. Thanks to this regular exchange and the work conducted by the academics, the Centre enriches the world's Olympic knowledge, shares new analysis on key topics related to the Olympic Movement and helps universities wishing to launch initiatives on Olympic studies.

### **Key Figures**

In order to carry out with success all its activities and to take care of its patrimony, the IOC relies on different sources of revenue. The IOC distributes over 90 % of its revenue to organizations throughout the Olympic Movement, in order to support the staging of the Olympic Games and to promote the worldwide development of sport. The IOC retains less than 10 % of Olympic marketing revenue for the operational and administrative costs of governing the Olympic Movement.

For example, for the period 2009-2012 the Olympic Marketing revenue was, in USD millions:

Broadcast: 3'850m; The Olympic Partners (TOP) Programme: 950m; Organising Committees for the Olympic Games (OCOG) Domestic Sponsorship: 1'838m; Ticketing: 1'238m; Licensing: 170m. Total: 8'046m.

### Olympic Solidarity

The Olympic Solidarity is the body responsible for administering and managing the National Olympic Committees' (NOCs') share of the broadcast rights from the Olympic Games. It redistributes these funds through diverse programmes and educational courses related to sport and culture according to the needs and priorities of the NOCs and their Continental Associations.

Breakdown of budget for the period 2013-2016 (in USD):

World Programmes (165m)

Continental Programmes and Association of National Olympic Committees (191m)

Olympic Games subsidies (43m)

Complementary Programmes (21m)

Administration – Communication (18m)

Total 438m<sup>1</sup>



Fig. 3: Athens 2004, Games of the XXVIII<sup>th</sup> Olympiad, 10'625 athletes.

### Legacy

Going back in history, on 10 April 1915 the City Council of Lausanne welcomed a friend and opened its city to Pierre de Coubertin and the Olympic Movement at large. Coubertin brought from the then Paris headquarters the complete Olympic archives, books, Olympic memorabilia, and personal

<sup>1</sup> URL: [www.olympic.org/Documents/IOCMarketing/OLYMPIC](http://www.olympic.org/Documents/IOCMarketing/OLYMPIC)

objects, a large quantity enough to set up archives, a library and a museum. These were the first valuables of the institution which kept expanding with additional documents and objects constantly sent to Lausanne from all over the world. At the time this institution disposed of a modest, local administration which had to support a planetary event, the Olympic Games, and which developed relations on an international stage.

Today, the IOC disposes of 500 staff members, 49 nationalities, cooperating simultaneously with 205 National Olympic Committees and several Organising Committees of summer and winter Olympic Games. One of the fundamental commitments of the IOC is to create sustainable legacies in every host and candidate city. Among tangible legacies, the IOC encourages host cities to establish host city Olympic archives, local Olympic Museums and Olympic Studies Centres, developing lasting relationships with the network of these institutions and building an Olympic Movement patrimony.



*Fig. 4: Athens 1896, Games of the Ist Olympiad, 241 athletes.*

### **Patrimony**

In 2007 the IOC initiated an ambitious effort to collect and digitize materials from its archives to create a global resource for information on the Olympic Movement and Olympic values.

This Patrimonial Asset Management (PAM) Programme represented an unprecedented effort to acquire, restore, digitize, classify and catalogue thousands of films, photos and documents from the founding of the Olympic

Movement in 1894 to the present day. This Olympic treasure went online in 2012 with the launch of the Olympic Multimedia Library. This digital archive includes more than 250'000 photographs, 8'000 hours of audio-visual recordings, 1'000 historical documents and more than 10'000 objects from the Olympic Museum's collection. By the end of 2012, the IOC was on the verge of finalizing the acquisition of film footage from every Olympic Games. Through the Olympic Multimedia Library, it is possible to relive moments from the first Olympic Games in 1896 to the most recent, and explore events behind the scenes.

### **Online Resources and Communication through the Social Media**

The IOC actively encourages and supports athletes and the public at large to take part in social media and to post, blog and tweet about their experiences. Such activity must respect the rules of the Olympic Charter.

The online resources provide a list of all the Olympic Studies Centres in the world as well as links to their websites and give information on Olympic-related initiatives organized by the academic community. There is also a list of the research projects that have been previously awarded. Many of the resources can be consulted online, and publications can be borrowed via the inter-library and international loan service<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> About the history of the Games and the Olympic Movement:

URL: [www.olympic.org/Documents/IOC\\_Interim\\_and\\_Final\\_Reports/IOC\\_Report\\_2009-2012\\_Interactive\\_ENG\\_Sept13.pdf](http://www.olympic.org/Documents/IOC_Interim_and_Final_Reports/IOC_Report_2009-2012_Interactive_ENG_Sept13.pdf)

URL: [www.olympic.org/Documents/Reference\\_documents\\_Factsheets/2013-22-The\\_Olympic\\_Museum.pdf](http://www.olympic.org/Documents/Reference_documents_Factsheets/2013-22-The_Olympic_Museum.pdf)

About social media:

URL: [www.olympic.org/Documents/social\\_media/IOC\\_Social\\_Media\\_Blogging\\_and\\_Internet\\_Guidelines-English.pdf](http://www.olympic.org/Documents/social_media/IOC_Social_Media_Blogging_and_Internet_Guidelines-English.pdf)

About marketing: URL: [www.olympic.org/Documents/IOC\\_Marketing/OLYMPIC](http://www.olympic.org/Documents/IOC_Marketing/OLYMPIC)



## Biographies des auteur.e.s

**DELPHINE ABRECHT** est assistante doctorante à l'Université de Lausanne, en Faculté des lettres. Affiliée à la Section de français et au Centre SHC (Sciences historiques de la culture), elle mène un travail de thèse intitulé *Le rapport au spectateur du théâtre contemporain. Regard sur quelques évolutions théoriques et pratiques à partir de 2008* (titre de travail), et enseigne la critique littéraire. Elle a notamment publié dans *JEU: Revue de théâtre* (N° 147 sur le « Spectateur en action », 2013). Elle est par ailleurs membre de la Société Suisse du Théâtre et collabore régulièrement à des spectacles en tant que dramaturge.

Courriel : Delphine.Abrecht@unil.ch

**PANAYOTA BADINOÛ** est responsable de recherche à la Formation doctorale interdisciplinaire (FDi) de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Licenciée en Histoire et Archéologie de l'Université « Aristote » de Thessalonique (Grèce) et docteur ès lettres de l'Université de Lausanne, elle a travaillé dans divers champs de fouilles en Grèce et a été collaboratrice scientifique de l'École suisse d'archéologie en Grèce (1997-2004), du CIO et du Musée Olympique (1998-2002). Elle est l'auteure de *La laine et le parfum. Épinetra et alabastres. Forme, iconographie et fonction. Recherche de céramique attique féminine* (Peeters, 2003), d'*Olympiaka. Anthologie des sources grecques* (CIO, 2000), ainsi que de plusieurs articles et ouvrages collectifs sur l'Antiquité. Depuis 2006, elle collabore à l'encadrement des doctorants en lettres et co-dirige les publications des colloques interdisciplinaires de la FDi.

Courriel : Panayota.Badinou@unil.ch

**DAVID BOUVIER** est professeur de grec ancien à l'Université de Lausanne. Il a été professeur assistant invité à l'Université de Chicago et professeur invité à l'EHESS et enseigne aussi la mythologie grecque à l'EPFL. Ses recherches, d'inspiration anthropologique et épistémologique, s'intéressent à la construction des savoirs et aux formes de la mémoire en Grèce archaïque et se concentrent sur la poésie homérique et sa réception. Parmi ses publications récentes: « Et si Ulysse était un criminel de guerre? À une larme près! », in *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic*, M. Christopoulos and A. M. Apostolopoulou (eds.), Ithaca, Center for Odyssean

Studies (2013), pp. 189-210 ; « Achille et la beauté d'Hector », in P. Sylvie et S. Olivier (éd.), *Polutropia : d'Homère à nos jours*, Paris, Classiques Garnier (2014), pp. 281-300 ; « Le Web de Pénélope », *Revue d'anthropologie des connaissances* (2014), N° 8/4, pp. 705-724 ; « Le héros comme un loup : usage platonicien d'une comparaison homérique », *Cahiers des études anciennes* (2015), N° 52, pp. 125-147.

Courriel : David.Bouvier@unil.ch

**OMBRETTA CESCA** est doctorante et assistante diplômée à l'Université de Lausanne où ses recherches, menées sous la direction du Prof. David Bouvier, portent sur les discours des messagers et le fonctionnement de la communication dans l'*Iliade*. Elle s'intéresse aux hymnes homériques ainsi qu'à la lyrique archaïque. Son mémoire de maîtrise consistait en une étude sur l'*Hymne Homérique VII à Dionysos*. Elle est l'auteure d'un article sur les enjeux poétiques et politiques de l'*Epinicie V* de Bacchylide. Elle est également professeur de langue et littérature italienne pour étrangers à l'École Roche de Lausanne.

Courriel : Ombretta.Cesca@unil.ch

**GILBERT COUTAZ** est directeur des Archives cantonales vaudoises, après avoir dirigé les Archives de la Ville de Lausanne, entre 1981 et 1995. Il a été président de l'Association des archivistes suisses, entre 1997 et 2001, et de diverses sociétés d'histoire et de patrimoine. Entre 2006 et 2014, il a enseigné l'archivistique dans le cadre du MAS ALIS, organisé par les Universités de Berne et de Lausanne. Depuis 2012, il est membre du Comité suisse de la protection des biens culturels. Il a codirigé avec Beda Kupper, Robert Pictet et Frédéric Sardet l'ouvrage *Panorama des archives communales vaudoises 1401-2003* (Lausanne, 2003). Il est aussi l'auteur de plusieurs publications dont : « Histoire des Archives en Suisse, des origines à 2005 », in G. Coutaz, R. Huber, A. Kellerhals, A. Pfiffner, B. Roth-Lochner, *Archivpraxis in der Schweiz. Pratiques archivistiques en Suisse*, (Baden, hier und jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, 2007), pp. 46-136 ; *Histoire illustrée de l'administration cantonale vaudoise 1803-2007* (Lausanne, État de Vaud, 2010) ; *Les archives en Suisse. Conserver à l'ère numérique* (Le Savoir suisse, 2016).

Courriel : gilbert.coutaz@vd.ch

**LAURENCE DANGUY** est docteure de l'EHESS et de l'Université de Constance (Allemagne). Elle est collaboratrice scientifique à l'Université

de Lausanne, après avoir été chargée de cours à l'Université de Constance et à l'Université de Lausanne. Elle a également été chargée de conférences à l'EHESS de 2010 à 2012 dans le cadre du cycle de recherche *L'ange moderne*. Sa thèse de doctorat a été publiée en 2009 aux éditions de la MSH, collection *Philia*, sous le titre *L'ange de la jeunesse – La revue Jugend et le jugendstil munichois*. Chercheure associée du laboratoire ISOR (Centre d'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle Paris 1 – Paris 4), elle est l'auteure de nombreuses contributions sur les esthétiques fin de siècle et art nouveau, les revues illustrées, la caricature, l'art sacré ainsi que sur les transferts artistiques. Sa monographie sur la revue suisse allemande *Der Nebelspalter* (projet FNS avec Philippe Kaenel) est à paraître.

Courriel : laurence.danguy@googlemail.com

**YVES GUIGNARD** est licencié ès Lettres de l'Université de Bâle. Il prépare à l'Université de Lausanne une thèse de doctorat sur le marchand d'art allemand Wilhelm Uhde. Cofondateur de la revue *Les Lettres et les Arts* et traducteur pour la Radio Télévision Suisse et pour les éditions Zoé, il travaille également comme médiateur culturel à la Fondation Beyeler, au Kunstmuseum de Bâle et à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne. Ses principaux thèmes de recherche et ses publications portent sur l'art contemporain suisse, l'art suisse des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les avant-gardes parisiennes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il a notamment publié *Niklaus Manuel Güdel, Souvenir. Histoire*, textes Pierre Péju et Yves Guignard, Éditions Notari, Genève, 2012 ; *Coghuf – Estampes*, coédition Courant d'art et Musée de l'Hôtel-Dieu Porrentruy, Porrentruy, 2012 ; Gertrud Leutenegger, *Matines de l'oiseleur*, trad. de l'allemand par Yves Guignard, Éditions Zoé, Genève, 2011.

Courriel : yves@arthuer.ch

**CONSTANZE GÜTHENKE** est spécialiste de l'histoire de la tradition classique, du monde gréco-romain et de l'histoire des sciences humaines aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. De 2003 à 2014 elle a été professeure assistante et ensuite associée à l'Université de Princeton. Depuis 2014 elle est professeure associée d'études grecques et classiques à l'Université d'Oxford. Elle est l'auteure de *Placing Modern Greece: The Dynamics of Romantic Hellenism, 1770-1840* (Oxford, 2008). Ses travaux portent sur l'impact et la réception de l'Antiquité dans la modernité européenne. Elle est aussi membre fondateur du comité éditorial et rédactrice en chef de la revue *Classical Receptions Journal* (Oxford University Press).

Courriel : constanze.guthenke@classics.ox.ac.uk

**KARINE MEYLAN** est doctorante en archéologie provinciale romaine à l'Université de Lausanne. Elle mène une recherche dans le domaine de la communication de l'archéologie sous la direction du Prof. Thierry Luginbühl. Elle est par ailleurs conservatrice de la Villa romaine de Pully ainsi que coordinatrice et responsable scientifique de l'association AnimArc, active dans la reconstitution historique. Elle est membre du Comité de l'association Archéologie Expérimentale Suisse (AES/EAS).

Karine Meylan est l'auteure de plusieurs articles dont « La reconstitution des pratiques sociales protohistoriques et antiques par l'animation historique », publié dans les *Actes de la Journée d'études Transmettre du passé: Entre savoirs et savoir-faire* de l'Université de Franche-Comté (2013) et « From research to mediation: a perspective for experimental archaeology », publié dans *Experimentelle Archäologie in Europa, Bilanz 2013* (2013).

Courriel : Karine.Meylan@unil.ch

**OLIVIER MOSER** est étudiant à la Haute École Pédagogique Valais/Wallis. Il est titulaire d'une maîtrise ès Lettres de l'Université de Lausanne en philosophie et grec ancien. Ses recherches portent sur la notion de tradition et sur le statut de l'écriture chez Platon. Il a participé à différents colloques en Suisse et à l'étranger et rédigé plusieurs articles, dont « L'écriture protéiforme de Platon » pour la revue *Plasticité*.

Courriel : oliviermoser89@gmail.com

**CHANTAL PROD'HOM** est directrice du Musée de design et d'arts appliqués contemporains (mudac). Historienne de l'art formée à l'Université de Lausanne, elle est titulaire d'un diplôme post-grade en muséologie de l'Université de New York. Elle est conceptrice de nombreuses expositions d'art et de design, parmi lesquelles nous mentionnons : *Post Human* au FAE Musée d'art contemporain (1992) ; *Picasso contemporain* au FAE Musée d'art contemporain (1994) ; *Bêtes de style*, exposition du mudac thématique et pluridisciplinaire sur la relation de l'homme à l'animal (2006) ; *Destroy Design*, art contemporain et/ou design – collection du Frac Nord-Pas-de-Calais, exposition présentée au mudac et en tournée européenne (2010) ; *L'usage des jours par Guillaume Bardet, 365 objets en céramique*, exposition itinérante (2013). Depuis 2000, elle participe à de nombreux jurys d'art et de design suisses et internationaux. De 2012 à 2015, elle a été membre de la Commission arts décoratifs du Centre National des Arts Plastiques à Paris et depuis 2012, elle est membre de la Commission

d'experts de Pro Helvetia pour le design. Elle a reçu en 2013 le prix Merit du Design Preis Schweiz.

Courriel : Chantal.Prodhom@lausanne.ch

**ELVIRA RAMINI** est coordonnatrice du contrôle qualité au Département de la gestion de l'information et du patrimoine audiovisuel du CIO où elle a occupé plusieurs postes depuis 1986. Licenciée en philologie de l'Université de Belgrade, elle s'est spécialisée en histoire de la langue espagnole à l'Université Complutense de Madrid. En juin 2013, elle a obtenu un Master en études olympiques de l'école supérieure allemande des sports, Université de Cologne. Elle est l'auteure d'un mémoire intitulé *L'action du CIO en vue d'harmoniser les règles et la réglementation de la lutte contre le dopage dans le sport dans les années '80* et rédige actuellement sa thèse de doctorat portant sur *Les réformes de Juan Antonio Samaranch dans les années 1980*. Depuis 2014, elle est secrétaire générale adjointe du Comité International Pierre de Coubertin (CIPC).

Courriel : elvira.ramini@bluewin.ch

# Table des matières

PANAYOTA BADINOU

5 Avant-propos

## Introduction

PANAYOTA BADINOU, DAVID BOUVIER ET LAURENCE DANGUY

7 Le fabuleux destin des biens culturels. Ordre et désordres de la réception

PANAYOTA BADINOU

9 Biens culturels. Quelle définition et pour quels biens ?

LAURENCE DANGUY

15 Lieux et valeur des biens culturels

DAVID BOUVIER

19 Ordre et désordres de la réception

## Articles

CONSTANZE GÜTHENKE

27 Réception et transformation : comprendre la réception selon le temps ou selon l'espace

KARINE MEYLAN

41 Réflexions autour de la réception des objets archéologiques au sein de la reconstitution historique

OMBRETTA CESCA

53 « Au diable les chars, au diable les Thraces »  
Ordre et désordres de l'*Illiade* d'Alessandro Baricco

- 69** **YVES GUIGNARD**  
Un « faiseur de rois » sans bénéfices –  
le rôle de Wilhelm Uhde (1874-1947) dans la réception du  
cubisme et de l’art naïf
- 85** **OLIVIER MOSER**  
Traditions dans l’Antiquité
- 95** **DELPHINE ABRECHT**  
Quand la théorie de la réception est intégrée dans l’œuvre :  
l’exemple du théâtre contemporain

### **Interventions de la table ronde**

- 109** **GILBERT COUTAZ**  
Le point de vue des Archives cantonales vaudoises
- 115** **CHANTAL PROD’HOM**  
Le cas particulier du mudac
- 119** **ELVIRA RAMINI**  
The International Olympic Committee,  
the Olympic Movement and their Cultural Patrimony
- 127** Biographies des auteur·e·s

## CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

### A contrario campus

Serge Margel (dir.)  
*Pratiques de l'improvisation*,  
collection « A contrario campus », 2016. | P | E |

Daniela Cerqui et Irene Maffi (dir.)  
*Mélanges en l'honneur de Mondher Kilani*,  
collection « A contrario campus », 2015. | P | E |

Claudine Burton-Jeangros, Raphaël Hammer et Irene Maffi (dir.)  
*Accompagner la naissance. Terrains socio-anthropologiques en Suisse romande*,  
collection « A contrario campus », 2014. | P | E |

Groupe Anthropologie et Théâtre  
*Des accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation*,  
collection « A contrario campus », 2013. | P | E |

Bernard Andenmatten, Panayota Badinou, Michel E. Fuchs et Jean-Claude Mühlethaler (dir.)  
*Lieux de mémoire antiques et médiévaux. Texte, image, histoire: la question des sources*,  
collection « A contrario campus », 2012. | E |

Philippe Bourmaud (dir.)  
*De la mesure à la norme : les indicateurs du développement*,  
collection « A contrario campus », 2011. | P | E |

### A contrario

Groupe vaudois de philosophie (dir.)  
*Anthropotechniques*,  
revue « A contrario », No 22, 2016. | E |

Serge Margel (dir.)  
*Un revenu de base - une responsabilité citoyenne*,  
revue « A contrario », No 21, 2015. | E |

Marta Caraion (dir.)  
*Le détail et l'indice: entre littérature, histoire de l'art et épistémologie*,  
revue « A contrario », No 20, 2014. | E |

Groupe de la Riponne, Antonin Wiser (dir.)

*Déchets. Perspectives anthropologiques, politiques et littéraires sur les choses déçues,*  
revue « A contrario », No 19, 2013. | E |

Yves Érard, Giuseppe Merrone et Joséphine Stebler (dir.)

*L'Université entre dans le Cadre (européen commun de référence). Réflexions pratiques à partir de*  
*l'enseignement du français langue étrangère,*  
revue « A contrario », No 15, 2011. | P | E |

P : papier

E : ebook

**[bsnpress.com](http://bsnpress.com)**

Ouvrage réalisé par BSN Press  
[www.bsnpress.com](http://www.bsnpress.com)

1<sup>re</sup> édition

Conception graphique : Marc Dubois, Lausanne

Tous droits réservés

© 2016, Giuseppe Merrone Éditeur, Lausanne

ISBN 978-2-940516-63-6



La réception des biens culturels, sous toutes leurs formes et dans leur infinie variété, a fait l'objet de nombreuses réflexions théoriques qui impliquent et intéressent les chercheurs autant que les promoteurs de leur diffusion. Comment peut-on expliquer la postérité ou le succès d'une œuvre littéraire ou artistique à telle époque et dans tel contexte ? Comment les acteurs divers – écrivains, scientifiques, artistes, dramaturges, amateurs, marchands, institutions, publics – construisent-ils le sens et la valeur des biens culturels ? Comment contribuent-ils à leur diffusion ? Existe-t-il des mécanismes qui permettent de contrôler la réception des œuvres ? Toutes ces questions ont constitué le cadre d'un colloque intitulé *Le fabuleux destin des biens culturels. Ordre et désordres de la réception* qui a eu lieu à l'Université de Lausanne les 8 et 9 mai 2014.

Organisé par la Formation doctorale interdisciplinaire (FDi) en étroite collaboration avec deux disciplines de la Faculté, le grec ancien et l'histoire de l'art, ce colloque a créé un espace de rencontre entre hellénistes, archéologues, littéraires et historiens de l'art, qui ont fait un état des lieux des travaux consacrés à la réception et les ont situés vis-à-vis de la recherche internationale. Les textes réunis dans ce volume permettent de voir le croisement de ces différents regards et font émerger des questionnements inédits.

**b-n**  
PRESS

a contraino **CAMPUS**