

2
LE MUSÉE COMME LIEU
DE TRAITEMENT DE LA RÉFÉRENCE

LE PATRIMOINE COMME RÉFÉRENCE ?

Jean Davallon, Professeur à l'université d'Avignon, laboratoire Culture et communication

Résumé : Si l'on admet, à l'encontre de l'idéologie actuelle, que création et patrimoine sont deux processus complémentaires de production des objets de culture, que savons-nous de plus sur la patrimonialisation et sur le statut des objets de patrimoine comme objets de référence ? L'académisme classique considérait un objet comme une référence en fonction de sa valeur intrinsèque alors qu'il s'agit aujourd'hui de prendre en compte sa valeur relationnelle, la valeur qu'il a pour le récepteur. Nous avons donc deux régimes différents de production de la relation entre l'univers d'origine de l'objet (le passé) et le présent de la réception : le premier est celui de la mémoire collective ou sociale (une référence transmise) ; le second, celui de la patrimonialisation (une référence construite).

Abstract : *If we admit, against nowadays ideology, that creation and patrimony are two complementary processes to produce cultural object, what do we know then about the "patrimonisation" and status of patrimony objects as objects of reference? Classical academism considered an object as a reference object depending on its intrinsic value when today, its relational value is taken into account, the value it has for the recipient. Consequently, there are two different systems of production of the relationship between the original background of the object (the past) and its present reception: the former is part of the collective or social memory (a transmitted reference); the latter is part of "patrimonisation" (a constructed reference).*

L'une des lignes de partage les plus communément admises dans le monde de la culture passe entre les arts vivants et le patrimoine. Aux premiers reviendrait la création, aux seconds la conservation des choses – et particulièrement des créations¹⁶ – du passé. Cette opposition, pour commune qu'elle soit, n'est que partiellement exacte, car très réductrice. Elle correspond en effet plus à un découpage fonctionnel reprenant celui des professions ou des métiers de la culture qu'à la réalité de ce qu'est cette dernière ; et, pour ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, à la place qu'y occupe le patrimoine. L'erreur serait en effet de croire que la culture peut exister sans dimension patrimoniale¹⁷. Je voudrais donc montrer ici l'intérêt d'aller à l'encontre de l'idéologie actuelle, qui tend à opposer création et patrimoine, en tentant de préciser la manière dont la patrimonialisation contribue à produire des références qui servent d'horizon au monde de la culture. Pour commencer, je prendrai quelques exemples de la tendance des créations qui tendent à se patrimonialiser dans le temps, avant de revenir sur les processus par lesquels la patrimonialisation installe des références.

“ Jean Davallon est professeur des Universités et Directeur du Laboratoire Culture et Communication à l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse. Son dernier ouvrage : *L'Exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique* (L'Harmattan, mars 2007). ”

La tendance de la création à se patrimonialiser

Cinéma et télévision sont généralement considérés comme appartenant à la culture dite « populaire » et relevant comme tels de la seule activité de divertissement.

Ce qui veut dire que la réception de leurs productions se trouve en quelque sorte épuisée dans l'instantanéité de leur consommation. Même si on laisse de côté la discussion sur l'opposition entre « culture savante » et « cultures populaires » – discussion qui sort de notre propos –, il faut bien reconnaître que l'étude de la réception de la première et des secondes n'a généralement pas mis l'accent sur les mêmes aspects. On sait aujourd'hui que l'instantanéité qui caractérise la réception du cinéma ou de la télévision – et donc la modalité d'opérativité sociale qui s'ensuit – est largement liée au format médiatique qui définit les conditions de cette réception¹⁸. Preuve en est que les choses peuvent se modifier dès que changent ces conditions avec, par exemple, la possibilité de revoir une production, de comparer les œuvres d'un même auteur ou d'une période, ou encore de voir plusieurs épisodes lorsqu'il s'agit de productions à épisode (comme les

16 : Le terme « création » est entendu ici au sens très large de toute production impliquant une idée originale.

17 : Je reviendrai plus loin sur la différence que l'on peut faire entre dimension patrimoniale (fait social reconnu par l'analyse) et patrimoine (statut socialement déclaré comme tel).

18 : Il ne s'agit évidemment pas de réduire la qualité d'une œuvre au seul facteur du format éditorial ou médiatique, car entrent en ligne de compte d'autres facteurs tels que la qualité, l'horizon d'attente, la complexité liée précisément à la capacité de mobiliser un champ de référence étendu esthétique, sémiotique, technique, etc. Des auteurs comme Jésus Martin-Barbero (1997) ou plus récemment Fausto Colombo (2003) ont montré l'importance du format éditorial dans l'analyse des médias.

« séries » télévisées). C'est une telle modification de la modalité de réception que proposent depuis relativement longtemps les ciné-clubs ou les cinémas d'art et d'essai, et qu'introduit aujourd'hui la vente des enregistrements de productions filmiques ou télévisuelles sous forme de DVD. S'amorce alors un effet « répertoire », qui évoque ce que l'on connaît dans le monde de la musique ou du théâtre. Certes, ce phénomène demanderait à être étudié de manière plus fine que ce qu'il est possible d'en dire en quelques lignes, mais ce que l'on peut néanmoins retenir ici est l'importance des modalités de réception dans l'instauration d'un rapport aux créations ; modalités qui font que certaines de ces dernières sont reconnues, élues, comme œuvres de référence. Le fait de les revoir produit certes un plaisir renouvelé pour l'amateur, mais contribue aussi à les faire redécouvrir en développant une compétence sur ce qui les caractérise ainsi que sur leurs similitudes et leurs différences. J'avancerai volontiers l'hypothèse que c'est dans ce processus qu'elles acquièrent une dimension patrimoniale, et qu'elles tendent par-là même à faire référence.

Prenons un autre exemple, qui appartient non plus au monde des industries culturelles, mais à un champ qui met l'accent sur la création artistique, selon la forme considérée comme la plus pure (la création contemporaine), et qui, comme tel, tend à proposer des œuvres que le public est amené à apprécier pour leur singularité et non à l'aune de codes préexistants qui serviraient de référence¹⁹. Dans un domaine qui revendique ainsi l'originalité (la valeur d'art comme valeur de nouveauté) et demande au « récepteur » d'accepter de se laisser sur-

prendre et saisir par l'œuvre, force est de reconnaître l'existence d'un fonds de références partagées par les créateurs et les amateurs. Sans de telles références partagées, quelle que soit la qualité de l'œuvre reconnue par la suite, la possibilité même de la réception s'avère difficile, pour ne pas dire compromise. Ce qui est intéressant à considérer pour notre propos sont les modalités selon lesquelles ces références sont produites. Comme nous ne sommes pas dans une logique de reconnaissance de choses déjà partagées (de codes), l'appréciation ne saurait se faire par estimation de la conformité à une forme idéale (à un canon).

Peut-on en déduire, comme on le fait parfois, que seule la relation à l'œuvre intervient dans l'immédiateté de sa réception ? Deux types de phénomènes observables vont à l'encontre d'une telle idée qui est pourtant largement répandue.

En premier, sans enlever à l'œuvre elle-même la part qui lui revient, entre en ligne de compte la capacité du public à apprécier des œuvres totalement originales. On ne saurait nier que cette capacité tient pour une part à des caractéristiques psychologiques propres à certains individus. Mais la fréquentation des œuvres déjà existantes contribue à la construction d'une compétence d'amateur, mais, plus encore peut-être, de visiteur d'exposition (sans mémoire d'œuvre vues, il est difficile de se laisser « saisir »²⁰). Ce phénomène apparaît clairement avec les arts de la représentation comme le théâtre, la musique ou la danse (et d'une manière générale avec les arts de la performance), dans lesquels la mémorisation de l'ex-

19 : Sur les différentes formes de musique (contemporaine, commerciale, classique et rock) comme modalités différentes de construction d'un rapport entre le récepteur et la musique, on se reportera à l'ouvrage ancien d'Antoine Hennion (1993).

20 : Ce qui ne signifie pas, évidemment, de regarder uniquement à partir de ce que l'on a vu et ce que l'on sait.

périence de réception – et donc le format éditorial qui contribue à celle-ci – est une composante importante d'une telle compétence. Avoir vu ou entendu telle ou telle interprétation de telle ou telle œuvre permet de la constituer (ou non) comme référence. Probablement est-ce une des raisons pour lesquelles un art de l'éphémère est si difficile, sinon impossible, à tenir, et que, même lorsqu'il est affirmé comme tel, il donne toujours matière à trace, à répétition, à enregistrement, à mémoire pour tendre, à la longue, à se patrimonialiser.

Car – c'est le second constat que l'on peut faire – il existe une tendance, qui est présente dans tous les arts, à conserver non seulement ce qui procure un plaisir pour revoir l'œuvre ou la réécouter, mais aussi ce qui est considéré comme singulier, exceptionnel, exemplaire. D'un point de vue institutionnel, cette tendance prend deux formes différentes. D'un côté, par le jeu des comparaisons, les créations tendent à participer à des mouvements artistiques et à générer, qu'on le veuille ou non, des formes stabilisées, des « genres ». D'un autre côté, ces objets exceptionnels évoluent vers une conservation et tendent à se constituer comme patrimoine. Or, la question qui se pose est alors celle de savoir comment des objets peuvent devenir patrimoine, comment s'opère cette sorte de « sédimentation patrimoniale ». À ce jour, si la chose a été encore relativement peu étudiée comme telle, on voit qu'elle taraude les institutions chargées de négocier la ligne de partage entre création et patrimoine. Pensons à l'interprétation du répertoire comme patrimoine pour les arts de la représentation (musique classique, danse, théâtre, principalement), sans parler de la création en architecture, dans la mode ou le design.

Mais aussi, du côté de la patrimonialisation, à la contradiction devant laquelle se trouve l'art contemporain pour faire le partage entre ce qui est « création » à faire reconnaître et « patrimoine » à conserver, comme l'indiquent les discussions pour distinguer ce qui est « actuel », « contemporain », « moderne », etc²¹.

La patrimonialisation comme construction de la référence

Si on admet que création et patrimoine sont deux processus complémentaires de production des objets de culture, que savons-nous de plus sur la patrimonialisation et sur le statut des objets de patrimoine comme objets de référence ? Je retiendrai ici trois points, plus à titre d'ailleurs de matière à discussion que de connaissances établies.

Le premier point porte sur la différence entre patrimoine et patrimonialisation. Le patrimoine correspond à un statut, tandis que la seconde est le processus qui est à l'origine de ce statut. Une des caractéristiques de l'évolution actuelle (du moins si l'on considère ce qui s'est passé au cours des dernières années) est le passage d'une définition du patrimoine vers une conception de la patrimonialisation.

Une première façon de définir, comme patrimoine, les objets de culture qui sont conservés est fondamentalement statique. L'objet qui fera finalement référence sera

21 : L'institution anticipe le choix de l'histoire en décidant *a priori* ce qui fait patrimoine, ce qui a « déjà » valeur de patrimoine.

celui (principalement ancien) doté d'une valeur telle qu'il peut servir de modèle pour évaluer les productions présentes, la mesure à partir de laquelle nous jugeons les créations du présent. La forme la plus connue d'une telle conception de l'objet comme référence est l'académisme classique, qui présupposait un idéal dont on ne pouvait que s'approcher, à l'image des œuvres anciennes²². Bien qu'elle n'ait plus cours aujourd'hui (où la création présente paraît au contraire dotée d'une valeur spécifique que ne pourra jamais plus posséder l'objet ancien²³), cette conception tend néanmoins à refaire surface chaque fois que l'on entend établir la valeur d'une création. À ceci près que c'est l'objet dont on affirme la valeur qui est en même temps posé et déclaré comme ce qui devrait faire patrimoine dans l'avenir. La contradiction qui hante le statut des créations contemporaines (et non seulement d'ailleurs la création dans les arts plastiques) est de ce point de vue intéressante à observer. D'un côté, qu'elles relèvent de la production industrielle ou à l'art contemporain, pour apparaître comme de véritables « créations », elles sont soigneusement distinguées de celles qui appartiennent « déjà » au passé et que l'on peut en fait déjà considérer comme du patrimoine. Mais de l'autre, si elle veut appartenir à la culture et posséder une valeur qui excède la consommation immédiate ou la seule valeur de nouveauté, toute création tend à se poser dans le temps, comme en quelque sorte « déjà » patrimonialisée : comme étant « déjà » une référence, dans une sorte d'anticipation du moment où

elle sera redécouverte comme création représentant son époque. En fait, cette première conception, quelle que soit la forme qu'elle prenne, peut être qualifiée d'« objectiviste », au sens où elle considère la valeur patrimoniale comme une valeur intrinsèque aux objets, que cette valeur soit artistique, historique ou scientifique.

Cependant, non plus du côté du monde de la création mais dans celui des patrimoines, il est assez significatif que nous utilisions beaucoup moins les catégories anciennes d'œuvres d'art, de monuments, d'antiquités, de spécimens, etc., au profit, précisément, du terme générique de « patrimoine ». Et tout spécialement pour les nouveaux patrimoines. Nous reconnaissons ainsi plus un statut que nous désignons une qualité intrinsèque. Sous cet angle, on peut estimer que les critiques, dont la « valeur d'ancienneté » a été l'objet, tient pour beaucoup au fait que cette valeur, depuis la définition inaugurale qu'en a donné Riegl dans le *Culte moderne des monuments*, est une valeur non intrinsèque à l'objet mais essentiellement relationnelle, puisque c'est le récepteur qui attribue une signification à caractère émotionnel à certaines marques que le temps a imprimées à l'objet²⁴. Il me semble que la remise en cause d'une conception objectiviste est un tournant marquant dans la montée de la notion de patrimoine au cours de ces dernières années. Dès que l'on considère que la relation du « récepteur » (qu'on le qualifie de « découvreur », de « spécialiste », de « spectateur », de « amateur », de « visi-

22 : Ce qu'Alois Riegl (1983) appelle « la valeur d'art absolu ».

23 : Pour reprendre à nouveau les catégories de Riegl, « la valeur de nouveauté ». Le modèle temporel est celui du présent continué.

24 : A la différence de la valeur historique, qui nécessite une approche scientifique et une culture historique, la valeur d'ancienneté est une impression qui « met seulement en jeu la sensibilité et l'affectivité, et prétend ne pas s'adresser exclusivement aux personnes cultivées que concerne seules, nécessairement, la conservation historique des monuments, mais aussi aux masses, à tous les individus, sans distinction de niveau culturel. Dans cette prétention à une validité universelle, qu'elle partage avec les valeurs sentimentales de la religion, réside la signification profonde - et dont il est encore impossible de mesurer les conséquences - de cette nouvelle valeur de remémoration, que nous appellerons dorénavant « valeur d'ancienneté » » (Riegl, 1984 : 46).

teur », de « touriste », etc.) est première dans l'attribution d'une valeur patrimoniale à l'objet, un autre regard s'impose de lui-même à la fois sur ce qui fonde cette valeur et sur la place que l'objet à qui elle est attribuée occupe dans notre société. Autrement dit : un autre regard est porté sur ce qui justifie son statut de patrimoine, tout comme sur l'usage que nous pouvons en faire²⁵.

Cette conception de ce qui fait patrimoine à partir du récepteur (c'est-à-dire, en définitive, de nous-même), peut être qualifiée de « relativiste », si l'on entend par là qu'elle peut évoluer dans le temps et avec la société. C'est d'ailleurs ce que l'on peut observer avec la promotion du patrimoine dit « immatériel ». Il s'agit alors de comprendre comment le statut patrimonial peut être fondé et garanti. Car, quoi qu'on en dise parfois, tout ne peut être considéré comme patrimoine. Simplement, le statut de patrimoine qui était accordé, au regard de certaines caractéristiques de l'objet, est le résultat aujourd'hui d'un travail de construction. Plus exactement, car ce travail ne date probablement pas d'aujourd'hui, l'ensemble du processus par lequel des objets deviennent patrimoine (le processus de patrimonialisation) devient ainsi apparent – et, pourrait-on ajouter, applicable à d'autres catégories d'objets, dès lors que ces derniers peuvent contribuer à construire une continuité des sociétés dans le temps.

La nouvelle conception relationnelle du patrimoine serait ainsi la marque d'un déplacement dans ce qu'est l'insti-

tution du patrimoine, c'est-à-dire l'institution d'un rapport au passé, en contribuant à définir ce qui fait référence pour la société. Le fait que la responsabilité revienne aux récepteurs (c'est-à-dire les hommes du présent) de construire la relation introduit un retournement dans l'ordre des choses.

Le premier aspect de ce retournement est la manière dont l'accent est porté sur la dimension humaine, actancielle et communicationnelle. Ce sont les hommes du présent qui portent intérêt à certains objets, les étudient, leur confèrent un statut particulier qui oblige à les garder et à les transmettre aux générations futures²⁶. D'autres aspects, tels que par exemple la modification de la fonction des objets, en découlent. Car il s'agit désormais moins de savoir quel type de relation le récepteur va bien pouvoir – ou devoir – établir avec des objets appartenant au patrimoine (à travers principalement la compréhension qu'il peut avoir de ce qui les caractérise) que d'utiliser ces objets comme des médiateurs pour connaître le monde d'où ils viennent ; et, par le fait même, établir une relation et une continuité entre nous et ce monde. C'est dire que la notion même de « référence » change radicalement de signification. D'objet de référence (d'objet exemplaire), l'objet patrimonial devient support d'une référence, au sens communicationnel et sémiotique du terme : il est l'opérateur d'une relation entre l'univers dans lequel nous nous trouvons et un autre univers qui n'est autre que son monde d'origine. La focale se déplace depuis l'objet vers l'univers de référence auquel celui-ci appartient.

25 : On remarquera que cette évolution s'est accompagnée d'un intérêt de plus en plus marqué pour d'autres formes de patrimoine qui échappent à la référence « valeur artistique-valeur historique ».

26 : Pour le détail du processus de patrimonialisation, je me permets de renvoyer à Davallon (2006), fin du chapitre 3 « La transmission patrimoniale : une filiation inversée ».

Rien d'étonnant, en ce cas, que les caractéristiques de l'objet, qui retiennent plus particulièrement l'attention, soient celles qui permettent de construire ou de reconnaître, en tout cas de « retrouver », l'univers en question. Rien d'étonnant non plus que la dimension relationnelle ait pour effet, par un jeu d'identification proche de ce qui se passe dans la fiction, de permettre « d'imaginer » les êtres qui ont peuplé cet univers. Même lorsqu'il n'est pas possible de se représenter ces êtres comme des acteurs (des personnes singulières) à cause du manque d'informations, il existe au moins le désir à les considérer comme des actants, c'est-à-dire comme des formes abstraites dotées d'un pouvoir-faire comme celui de connaître, de faire, de ressentir et, en définitive, de vivre et de créer. Au sens fort, comme des « êtres imaginaires », individuels, collectifs, plus ou moins concrets ou abstraits, dotés d'une puissance dont les objets qui les représentent sont justement la manifestation puisqu'ils les ont produits. On peut même dire que l'intérêt que nous portons aux objets est en lien avec leur capacité à représenter ces êtres imaginaires : en définitive, c'est en tant qu'ils ont appartenu à des personnes qui ont de l'importance pour nous qu'ils possèdent un intérêt justifiant de les étudier et de les garder.

Que le patrimoine fasse référence suppose non seulement de conserver l'objet pour que de futurs récepteurs (virtuels) puissent le découvrir dans ses qualités propres (ce que nous avons vu avec l'anticipation, par les spécialistes de l'art contemporain, de ce que devra éprouver l'amateur des générations futures), mais aussi que ses futurs récepteurs (effectifs) trouvent intérêt aux objets qui ont été conservés, qu'ils aient un « attachement » pour eux.

Dans le premier cas, l'enjeu est non seulement de conserver l'objet, mais de transmettre avec lui une mémoire du contexte et les raisons de la valeur qui lui

est accordée, d'établir une relation sociale avec le futur récepteur. On le voit avec ce que l'on appelle le « devoir de mémoire ». Dans le second, lorsqu'il s'agit d'un objet non pas transmis par ses producteurs mais qui a été découvert, le savoir annexe sur le contexte et la vie de l'objet a disparu, et avec eux la valeur même qui pouvait lui être accordée alors. Il est ainsi disponible pour devenir le support de nouvelles valeurs. Mais, pour cela, il est nécessaire que, précisément, il ait d'abord « une valeur pour » le récepteur. Il faut entendre par là qu'il doit quitter le statut de chose (ou de déchet) pour devenir un objet auquel on reconnaît un intérêt scientifique, mais aussi un intérêt social et symbolique, avec ce que cela suppose d'investissement « relationnel » et affectif de la part de ceux qui manifeste cet intérêt. Nous avons par conséquent deux régimes différents de production de la relation entre l'univers d'origine de l'objet (le passé) et le présent de la réception : le premier est celui de la mémoire collective ou sociale (une référence transmise) ; le second, celui de la patrimonialisation (une référence construite).

Une des particularités des plus marquantes de la patrimonialisation est donc qu'elle nécessite un processus à la fois cognitif et socio-affectif. Elle implique la construction d'un savoir sur le lien qui peut exister entre l'objet, tel qu'il se présente au récepteur, et son univers d'origine. Qui dit construction dit aussi savoir sur elle-même, ses raisons et ses modalités. C'est pourquoi la patrimonialisation suppose toujours une certaine réflexivité, qui est la condition même de la validité du lien entre l'objet et son univers d'origine. Cette réflexivité, qui est nettement moins présente dans la mémoire collective et à peu près absente de la tradition, mobilise la recherche historique et confère au patrimoine une dimension plus culturelle qu'identitaire : le lien établi entre nous et les hommes du passé est en effet un lien construit et non biologique, accepté ou choisi et non hérité ou imposé.

Mais, à l'inverse, la patrimonialisation nécessite des procédures sociales qui assurent un réinvestissement socio-affectif de la part des récepteurs : c'est la jubilation de celui qui découvre l'objet, mais c'est aussi la réactivation, si l'on peut dire, de cette jubilation que le visiteur opère en découvrant à son tour l'objet lorsqu'il visite l'exposition, donnant à celle-ci son caractère de rituel.

Si l'analyse est exacte, on en vient alors à se demander si, avec le « patrimoine immatériel », nous ne nous orientons pas vers un régime de patrimonialisation nouveau, qui serait caractérisé par un renversement du rapport entre mémoire et patrimonialisation, tout en conservant la réflexivité propre à la patrimonialisation. En ce cas, ce sont le savoir, la tradition ou la mémoire qui sont patrimonialisés, les objets n'ayant alors que la fonction de supports. N'était-ce pas une telle orientation qui s'amorçait lorsque Françoise Choay (1992) demandait de

considérer dans les monuments historiques la « valeur mémorielle » des édifices ; une valeur qui tient à ce qu'ils sont les dépositaires d'une « compétence d'édifier » ? N'est-ce pas ce qui se passe au Japon, comme l'explique Murielle Hladik (2008), lorsque « le démantèlement et la reconstruction de structures architecturales parfois extrêmement complexes est toujours allé de pair avec la préservation des techniques et des savoir-faire » par l'intermédiaire d'une transmission « basée sur la répétition des gestes dans cette relation particulière entre apprentis et maîtres » (pp. 95-101) ? N'est-ce pas la conscience de la disparition des savoir-faire en matière de construction des temples qui est à l'origine de la préservation de cette transmission du savoir face à la dégradation des formes matérielles, mais aussi à la conscience sociale (du côté des récepteurs) d'une possible disparition de ce qui fait référence ? Mais n'est-ce pas aussi ce que nous tentons chaque fois que nous conservons des créations ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Amougou (Emmanuel)

La Question patrimoniale : De la « patrimonialisation » à l'examen de situations concrètes, L'Harmattan, Paris, 2004.

Choay (Françoise)

L'Allégorie du patrimoine, coll. « La Couleur des idées », Seuil, Paris, 1992.

Colombo (Fausto), Ruggero (Eugeni)

Il prodotto culturale : Teorie, tecniche di analisi, case histories, Carocci, Rome, 2001.

Davallon (Jean)

Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation, coll. « Communication, médiation et construits sociaux », Hermès Sciences-Lavoisier, Paris, 2006.

Hennion (Antoine)

La Passion musicale : Une sociologie de la médiation, Métailié, Paris, 1993.

Hladik (Murielle)

Traces et fragments dans l'esthétique japonaise, Éd. Mardaga, Wavre, 2008.

Martín Barbero (Jesús)

Des médias aux médiations : Communication, culture, hégémonie, trad. de l'espagnol G. Durand [*De los medios a las mediaciones : Comunicación, cultura y hegemonía*, 1^{re} éd., Martín Barbero (Jesús) / Gustavo Gili, Barcelona, 1987], coll. « CNRS Communication », Éd. du CNRS, Paris, 1997.

Micoud (André)

« Le bien commun des patrimoines », pp. 25-38, in *Patrimoine culturel, Patrimoine naturel*, Actes du colloque des 12 et 13 décembre 1994, La Documentation française / École nationale du Patrimoine, Paris, 1995.

Riegl (Aloïs)

Le Culte moderne des monuments : Son essence et sa genèse, trad. de l'allemand par Daniel Wieczorek [*Der moderne Denkmalkultus*, 1^{re} éd. Vienne-Leipzig. 1903], coll. « Espacements », Seuil, Paris, 1984.