

ORIGINES, ORIGINEL, ORIGINAL...

PASCALE THIBAudeau & MICHÈLE ARRUE

Université Paris 8

*Tout discours procède d'un discours antérieur,
seul Adam put échapper à cela¹.*

Il serait bien vaniteux, en ce début de troisième millénaire, de prétendre écrire quoi que ce soit d'original sur une notion aussi vaste et polysémique que celle qui a réuni ici des auteurs dont les recherches couvrent des domaines aussi variés que l'histoire, l'art, la littérature, la linguistique ou le droit. Pas de grande révélation donc sur qui, de l'œuf ou de la poule, fut le premier. Une ambition cependant, celle d'envisager la complexité d'un concept selon de multiples perspectives et, peut-être, de tirer de ces différents éclairages quelques paramètres communs. Il s'est, en effet, avéré que certaines problématiques posées dans les articles se recoupaient indépendamment du domaine abordé et que les disciplines elles-mêmes tendaient à interférer. Ainsi appartient-il à ce texte d'ouverture de proposer une vue d'ensemble pour les divers champs examinés, et de dessiner les grands axes de la notion d'original.

Commençons, humblement, par remonter à l'origine du mot qui nous intéresse où l'on découvre sans surprise qu'une même racine verbale latine *orior*, « se lever, naître » a donné le jour au substantif « origine » via *origo*, *inis* « origine, provenance, naissance, cause, source » ainsi qu'aux adjectifs « original » et « originel » via *originalis* « qui existe dès l'origine primitive »². Si l'on poursuit sur cette voie en consultant les définitions que proposent les dictionnaires, l'on s'aperçoit qu'« original » et « originel », voire « originaire », sont souvent donnés pour synonymes et comme dérivés d'« origine ». Est original ce qui provient de l'origine.

La question de l'original impose donc d'interroger en premier lieu celle de l'origine, c'est-à-dire de remonter le temps vers un début, réel ou mythique, un point de départ dans l'espace et le temps dont découle la généalogie d'un groupe

ou d'un individu, d'un objet, d'une découverte, bref, de tout phénomène humain inscrit dans le temps dont on souhaite retrouver la première apparition, la première manifestation. En second lieu, le terme « original » se démarque de ses apparents synonymes en sa capacité de se dédoubler en adjectif et substantif comme pour combler un vide sémantique que ne couvrirait pas entièrement le terme « originalité ». Ainsi peut-on désigner par « un original » tant un manuscrit original qu'une personne originale, avec bien sûr des significations différentes. Car, « original » possède certaines acceptions qui ne concernent ni « originel » ni « originaire » et qui vont nous intéresser particulièrement. *Le Grand Robert* indique, par exemple, qu'est original ce « qui, émanant directement de l'auteur, est l'origine et la source première des reproductions que l'on en fait »³. Si l'on retrouve ici le sens initial dont nous avons parlé, relevons qu'il est associé à l'idée d'auteur et de reproduction ; l'original porte en lui, semble-t-il, la possibilité d'être copié, imité, détourné. Ne parle-t-on pas de « copie originale » lorsque celle-ci est directement faite à partir de l'original et non à partir d'une autre copie ? Une autre acception spécifique met en avant l'idée de nouveauté, l'original ne procédant apparemment de rien d'antérieur et s'affirmant comme quelque chose d'unique et d'inédit, de... personnel. L'original aurait ainsi à voir également avec l'individu, il tirerait sa particularité de l'intrinsèque unicité de l'être humain et de sa capacité à se distinguer d'une collectivité homogène, d'où l'ambiguïté d'un terme employé pour désigner une personne et mêlant connotations admiratives et péjoratives. L'être original se singularise et, par là-même, remet en cause en la pointant une certaine uniformité qui, souvent, se réaffirme dans le rejet de l'original déclaré bizarre, étrange, excentrique (ce sont quelques-uns de ses synonymes). Voilà sans doute l'expression la plus polarisée d'une dimension essentielle à la distinction entre original et originel : la spécificité et le particularisme, tant d'un point de vue individuel que collectif, comme condition *sine qua non* de l'original par opposition à ce qui est banal, classique, commun, habituel, impersonnel — termes donnés pour antonymes par les dictionnaires.

Observons que, d'un point de vue juridique, la notion d'originalité est indissociable de celle d'auteur : « Ce qui est original, c'est le résultat d'une création de l'esprit, portant " l'empreinte de la personnalité " de son auteur. Ou encore, selon la norme européenne, c'est la " *création intellectuelle propre à son auteur* " »⁴. Cette définition, vaste et abstraite, instaure l'auteur, lui-même envisagé de façon très ouverte⁵, comme principe majeur dont découle toute originalité ; toutefois, le juriste en convient, celle-ci ne peut s'inscrire que dans un ensemble préexistant et selon une perspective chronologique : « si l'on essaie de préciser au maximum la définition de cette fuyante notion, l'on posera que *l'originalité constitue l'apport artistique propre à l'auteur de la création, qui vient, au minimum, se superposer à un patrimoine intellectuel préexistant, qu'il appartienne privativement à un autre auteur ou qu'il soit le lot commun de tous les créateurs* »⁶.

Car l'original doit être défini, en droit, par rapport à l'éventualité de la copie et de l'imitation. Il s'agit de défendre l'auteur contre des tentatives de plagiat, de piratage ou de contre-façon, tout en limitant les prétentions de certains à s'arroger la paternité de matériaux appartenant à un fonds commun « déjà employés auparavant par d'autres et qui, n'appartenant à personne, sont le bien de tous, ce que les spécialistes appellent, par un emprunt déformant au droit administratif, le "domaine public" »⁷.

On retrouve bien la distinction opérée plus haut entre, d'un côté, l'original en tant que phénomène unique, déterminé par une spécificité émanant d'un individu ou d'un groupe (une association, une entreprise) et, de l'autre, ce qui est banal et commun à tous. Si l'on peut admettre que *El Burlador de Sevilla* constitue le texte original donnant naissance au personnage de Don Juan, il n'en est pas moins vrai que celui-ci appartient désormais à un patrimoine culturel non exclusif et que quiconque peut s'en emparer sans avoir à régler de droits aux improbables héritiers de Tirso de Molina (en France où les droits de l'auteur sont particulièrement garantis, l'œuvre est encore protégée soixante ans après la mort de l'auteur). L'on touche ici un aspect important qui sera abordé maintes fois par les auteurs de cet ouvrage et qui concerne le devenir de l'original lorsqu'il ne se perd pas dans la chaîne de l'oubli : le passage de l'original au modèle. Dès lors que l'original acquiert une certaine notoriété ou pérennité, il devient souvent modèle à imiter, gloser, déformer et n'échappe pas à un destin funeste que le premier volume de cette revue a étudié en détail : le lieu commun. Mais il importe de préciser que si l'original peut dériver vers le lieu commun — un modèle imité a toujours été un original — l'on assiste à un dédoublement produisant au minimum deux réalités différentes. Ainsi de la notion de complexe établie par l'école psychanalytique de Zurich et entrée dans le langage commun sous une acception très différente mais dérivée du sens original. L'évolution n'a pas fait disparaître ce dernier, toujours utilisé par les psychanalystes, elle l'a fait coexister avec une nouvelle signification.

L'une des destinées possibles de l'original est donc de donner naissance à un lieu commun ou à un modèle qui sera par la suite imité. Ce mouvement qui suit un déroulement chronologique dans le processus de transformation suppose également un exercice à rebours dans la référence faite à l'objet se trouvant en amont, mais également lorsque, dans une démarche d'ordre scientifique, par exemple, l'on est amené à remonter vers les sources, à redécouvrir l'original sous les innombrables palimpsestes.

Pendant tout le Moyen-Âge, l'imitation et la reproduction du modèle se faisant par strates successives, celui-ci — souvent d'origine gréco-latine — pouvait finir par disparaître, et ce avec d'autant plus de facilité que les textes écrits étaient rares, donc fragiles, et que la transmission était surtout orale⁸. Le texte médiéval s'énonçait la plupart du temps comme la glose d'un autre texte et il est communément admis qu'à cette époque n'existaient ni conscience auctoriale⁹ ni ambition d'originalité.

Les travaux de Ernst Robert Curtius¹⁰ montrent à quel point la littérature médiévale est le fruit d'une tradition poétique ; pour ce chercheur allemand qui a considérablement marqué l'étude du Moyen-Âge, il n'y a pas trace d'originalité dans la littérature médiévale, il n'y a que des sources et un ressassement constant de modèles et de techniques. Cependant, Peter Dronke, dans un livre polémique, *Poetic individuality in the Middle Ages*¹¹, s'est attaché à démontrer la partialité de cette vision qui ne suffit pas, selon lui, à rendre compte de la complexité littéraire de l'époque. Il a donc traqué dans des textes médiévaux les traces d'originalité et de nouveauté afin de démontrer qu'à l'intérieur de cette tradition imitative le poète, en tant qu'être unique, pouvait imposer sa marque et son regard singulier. Pour Peter Dronke, l'originalité est le propre de l'individu, même (et surtout ?) au Moyen-Âge.

Cette polémique met en évidence un couple très fécond dans toute l'histoire de l'art et dont l'emprise est particulièrement forte au Moyen-Âge ainsi qu'à notre époque. Il s'agit du couple original/ variation laquelle s'affirme comme interprétation, relecture ou reformulation d'un modèle sans renoncer pour autant à faire preuve pour elle-même d'originalité propre. Comme le rappelle notre juriste : « l'on pourrait, partant de la banalité, faire néanmoins œuvre originale [...], tout comme l'on pourrait, en empruntant à une œuvre préexistante, apporter néanmoins ce "petit plus" qui fera de l'œuvre seconde une création "relativement originale" »¹². De variations en variations, de réinterprétations en reformulations, la trace de l'original est, de nos jours comme au Moyen-Âge, de plus en plus incertaine. Contre la menace de sa disparition, contre les dérives de la scolastique fustigées par Érasme et Luther, s'impose à la Renaissance le nécessaire retour aux sources, à l'œuvre originale comme valeur essentielle. En germes dès cette époque, c'est avec le Romantisme qu'est revendiquée haut et fort l'émancipation du discours et de celui qui l'énonce par rapport à une tradition.

À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, indique Jesús Torrecilla, « [...] la originalidad en las letras europeas [...] se relaciona estrechamente con la emergencia de las dos nuevas nociones que caracterizan el concepto de historia moderna : la idea de individualidad y la idea de desarrollo »¹³. L'histoire littéraire, mais cela est vrai de l'histoire en général, est alors perçue comme une progression nécessaire, un idéal de progrès continu au sein duquel d'anciens modèles sont constamment dépassés par l'avènement de modes d'expression nouveaux et profondément originaux car émanant d'un auteur particulier. La revendication de l'originalité en tant que rupture singulière avec une tradition, volontiers considérée académique, est d'ailleurs caractéristique des mouvements d'avant-garde depuis cette période. C'est, en effet, à l'âge romantique que se développe fortement la notion de l'originalité individuelle de l'auteur dont la personnalité exceptionnelle — et parfois transgressive — doit se démarquer du commun des mortels. Cette conception est celle qui domine encore aujourd'hui, bien que l'on observe une tendance à la dilution

des modèles et des individualités dans les jeux spéculaires de la création contemporaine.

Ce n'est pas le moindre paradoxe de notre société où la parodie, le mélange, le recyclage constants tendent à effacer la trace de l'*original fondateur*. La culture contemporaine brouille les pistes qui la relie au passé tout en se référant systématiquement à des modèles, soit pour les imiter, les déformer, les mixer, soit pour défaire méthodiquement le tissage complexe qui mène jusqu'à eux comme en témoigne un large pan de la critique actuelle.

« No hay buena literatura sin resonancias », écrit Juan Marsé comme en écho à l'œuvre de Borges dans *La Muchacha de las bragas de oro*. Pourtant, malgré cette apparente assomption de l'inévitable intertextualité, la littérature contemporaine pose de manière criante la question de l'écriture : y a-t-il une parcelle de langage encore inexplorée ? La littérature est-elle condamnée à l'imitation ? Écrire a-t-il encore un sens ? Tout n'a-t-il pas déjà été dit et de toutes les manières possibles ? Comme l'indique très justement Vicente Sánchez Biosca dans *Una cultura de la fragmentación*, « [...] resulta indudable que nuestra época vive con una desesperación sin precedentes la permeabilidad del texto a la voz de otros, es decir, la ubicuidad de la cita, con la independencia de la conciencia de ser cita. Por decirlo de otra manera, se sabe hoy de la presumible impostura de cualquier palabra en lo que respecta a su originalidad »¹⁴. L'intertextualité, non pas comme phénomène — elle existe depuis qu'existe la littérature — mais comme théorie apparue dans le sillage du structuralisme et de la sémiotique marque, selon cet auteur, de par ses prétentions scientifiques, une crise de l'originalité comme valeur fondamentale depuis l'humanisme occidental. Il considère qu'avec la généralisation du palimpseste et la perte du caractère sacré de la parole « se impone el reconocimiento moderno [...] de que la palabra pronunciada era siempre eco, huella, transformación, desplazamiento, asociación significativa de otras tantas palabras oídas »¹⁵. En vertu d'un principe de circulation aisément vérifiable entre les œuvres et les commentaires qui en sont faits, il est clair que l'engouement théorique pour les phénomènes intertextuels en a favorisé, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la manifestation artistique. Cette influence mutuelle entre art et critique est on ne peut plus évidente pour la littérature, le cinéma et les arts plastiques et ne fait que renforcer leur caractère spéculaire. Dans cette perspective, l'on peut affirmer sans craindre une généralisation excessive que la conscience réflexive est le propre de la postmodernité dans la plupart des domaines de la culture. « Le sentiment que l'art a exploré tous les possibles en même temps qu'il est concurrencé par une culture cumulative et pléthorique, stimule une poétique de la copie où entrent à la fois du refus et de l'impuissance, de l'ironie et de la révérence (qui est aussi référence) » indique le Groupe μ ¹⁶. Le dispositif permanent de référencialité qui s'exprime diversement par la citation, l'allusion, l'écho, la parodie, le recyclage, la mise en abîme, la métafiction, etc., entraîne à

sa suite nombre d'approches théoriques spécialisées dans le repérage minutieux des traces et des indices censés mener sur les lieux de l'original. Dans les entrelacs référentiels dans lesquels plonge le chercheur — avec délices — l'on retrouve quelque chose du vertige provoqué par la navigation internaute qui, loin de mener à une source unique, multiplie à l'infini des liens hypertextes et ne cesse de différer l'accès à un original de plus en plus improbable. Nous sommes loin de l'esprit baroque et maniériste qui, s'il s'employait à dissimuler les sources d'inspiration à un public non initié, n'en affirmait pas moins la prééminence du modèle avec fermeté.

Face à l'éventualité de la perte de la source, autant que de celui qui la poursuit, l'on observe simultanément un phénomène de protection, d'archivage et de thésaurisation qui n'a pas d'équivalent dans l'histoire humaine. On crée fébrilement des musées, on conserve sans relâche, on restaure, on reproduit dans la crainte non explicitement formulée d'un effacement, d'une disparition de la trace originale. Cette obsession contemporaine de l'archivage et de la conservation à tout prix qui relève d'un processus à la fois fétichiste et d'anticipation nostalgique semble être le pendant nécessaire à cette « culture de la fragmentation » tout en exprimant un désarroi qui n'est pas sans évoquer ce que Paul Ricoeur nomme la « crise de la mémoire » et qui apparaît dans la littérature au long du XIX^e siècle : « le désespoir de ce qui disparaît, l'impuissance à cumuler le souvenir et archiver la mémoire, l'excès de présence d'un passé qui ne cesse de hanter le présent et, paradoxalement, le défaut de présence d'un passé à jamais irrévocable, la fuite éperdue du passé et le gel du présent, l'incapacité d'oublier et l'impuissance à se souvenir à bonne distance de l'événement »¹⁷.

Cette difficulté à assigner au passé et au présent leurs places respectives concerne directement notre culture et se manifeste aussi dans une passion restauratrice sans précédent que les progrès technologiques des trente dernières années ont facilité. Mentionnons à ce propos le travail de restauration des cinémathèques du monde entier à partir des années 80 qui ont mis à profit de nouveaux procédés permettant de sauvegarder les pellicules. Les récentes reconstructions « conformes à l'original » des opéras incendiés du Liceo de Barcelone et de la Fenice de Venise sont des cas spectaculaires mais non exceptionnels. Tout le travail de musicologie archéologique de Jordi Savall, et notamment l'exhumation de la viole de gambe, s'inscrit dans cette dynamique. La restauration d'œuvres du passé — conformément à l'idée contemporaine qu'on se fait de l'original, devrait-on préciser — suppose à la fois une vénération des temps lointains, un désir ardent de retrouver l'œuvre telle qu'elle était à l'origine et de la sauver de l'anéantissement, ainsi qu'une négation du temps en tant que processus de transformation. Et pourtant, l'intervention même de la restauration ajoute autant qu'elle enlève une strate supplémentaire à l'histoire de l'œuvre; toute entreprise de ce type consiste en un ajout même si son objectif est de

débarrasser l'œuvre originale de ses excroissances et scories. C'est ce que souligne avec une féroce ironie Gerbraun, l'un des personnages de *L'origine du monde*, conservateur du Grand Musée : « À force de déplacer, de restaurer et de finir par dupliquer ces sortes de déchets artistiques que sont ces œuvres épuisées, qui de plus nous parviennent mangés de champignons, d'encroûtements parasites, je peux vous assurer que toute admiration s'évanouit devant l'atroce réalité de ces peintures qui ne sont plus en rien originales et originelles tant elles ont été violées et remaquillées, tant elles ont été commentées avec plus de haine que d'amour par des générations d'historiens de l'art et mises sous clé par des générations de conservateurs »¹⁸. Dans cet essai romanesque d'une grande sagacité, s'opposent deux visions radicalement différentes de l'œuvre d'art : l'une où celle-ci appartient à celui qui s'en empare, en l'occurrence un voleur exalté qui décide, s'il considère un tableau inachevé, de le compléter et de le terminer, et qui, en toute désinvolture, repeint des chefs-d'œuvre. L'autre, représentée par l'administration du musée, où l'obsession de la conservation traduit une volonté de se débarrasser de l'œuvre unique qui finit par encombrer comme en atteste la citation précédente. Dans ce but, la direction met au point un procédé technique de clonage des œuvres d'art d'une perfection absolue, ce que confie l'une des restauratrices au voleur horrifié : « le processus par lequel l'œuvre est répliquée en autant d'autres elles-mêmes n'a qu'un seul inconvénient... à vrai dire un avantage : c'est de dissoudre l'original... »¹⁹.

Ce conflit romanesque constitue une véritable métaphore de la vision contemporaine de l'œuvre d'art. Quel que soit le procédé retenu, l'original semble voué à une mort certaine : elle est annoncée par la lente dissolution de l'original sous des réappropriations multiples, qu'il s'agisse de « repeindre » un tableau de maître ou de multiplier les procédés métanarratifs ou citationnels ; par ailleurs, l'excès de conservation en fait disparaître le caractère unique — car inscrit dans l'histoire — qu'il s'agisse de restauration ou de reproduction. Dans ce dernier cas, rappelons que Walter Benjamin a très tôt signalé que les techniques modernes de reproduction de l'œuvre d'art lui ont fait perdre ce qu'il a nommé son « aura », produisant ainsi une nostalgie de l'original en tant qu'objet authentique et unique : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. [...] pour déterminer les mains successives entre lesquelles l'œuvre d'art est passée, il faut suivre toute une tradition en partant du lieu où se trouve l'original »²⁰. Le problème posé par les techniques modernes de reproduction est au cœur du texte de Benjamin car, « de plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible »²¹. Ainsi en va-t-il de la photographie ou du cinéma dont la forme achevée et originale n'est pas réductible à l'existence d'un objet unique. À moins de considérer le négatif et les rushes comme le véritable original — ce qui serait

aussi absurde que d'envisager l'état premier d'un tableau (par exemple, une ébauche au fusain avant peinture sur le même support) comme constituant l'original de l'œuvre —, l'original photographique et cinématographique est toujours produit en plusieurs exemplaires. L'original serait alors l'état premier de l'objet rendu public mais ce serait sans compter sur la quantité de films et de livres réédités avec des ajouts (passages censurés rétablis) et des modifications: nouveau montage, colorisation, mise en musique de films en noir et blanc ou muets en accord avec les « souhaits initiaux » du réalisateur²², corrections apportées par l'auteur pour les textes écrits. Certains écrivains ont fait de la reprise et de la variation une figure centrale de leur œuvre. C'est le cas, par exemple, du bolivien Néstor Taboada Terán²³, ou de Claude Simon pour lequel « chaque réécriture, qui cherche, explore, réinvente, permettrait d'atteindre une version toujours plus stable. Pour autant, et là se tient tout le paradoxe, il n'y a pas de texte définitif, achevé, écrit une fois pour toutes : il est au contraire sans limite, œuvre ouverte »²⁴. Une œuvre ouverte, sans commencement ni fin, où le texte premier n'a pas lieu d'être, si ce n'est en tant que matière (première) transformable.

Revenons à la crainte de la disparition des sources évoquée plus haut, elle ne se traduit pas seulement par une frénésie de conservation et de duplication, elle se manifeste également dans un discours critique pointant les risques du recyclage et de l'hybridation tels qu'ils se systématisent dans nos sociétés actuelles. « Se impone [...] una idea de reciclaje indiscriminado que no es indiferente a fuentes y calidades, pero que genera problemas de deshistorización y desmemorialización »²⁵ remarque Vicente Sánchez Bisoca. Cette dimension est également soulignée par Antoine Compagnon pour lequel la mise en contact d'éléments hétérogènes est une caractéristique propre à la culture postmoderne qui fait « jouer ensemble des formes provenant de traditions diverses, mises à plat dans le temps et qui ne sont plus perçues dans leur historicité »²⁶. L'argument historique est celui que les pourfendeurs de la postmodernité (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Frédéric Jameson entre autres) brandissent le plus souvent contre l'indifférentiation des sources qui la caractérise. Il est vrai que la mondialisation de l'économie et de la communication a fait du recyclage son processus majeur. Il n'est pas de forme d'expression artistique, qu'elle soit nouvelle ou ancienne, de forme de contestation qui ne fasse l'objet d'une intégration immédiate et d'une assimilation à des fins commerciales, politiques et économiques (c'est là le principe même du discours publicitaire). Partant de ce constat, un amalgame s'est produit entre les pratiques artistiques imitatives, citationnelles, parodiques, de détournement et des pratiques manipulatrices à seules fins de propagande, qu'elles soient politiques ou économiques. Or, s'il convient d'être vigilant vis-à-vis des formes de discours, on ne peut réduire les pratiques de recyclage — même de masse — à une vaste entreprise d'aliénation et de rupture définitive avec le passé.

L'une des grandes propriétés de la culture de masse post-industrielle est d'avoir intégré la plupart des modes d'expression avant-gardistes, notamment de la première moitié du XX^e siècle, dans un effet de retour et de réappropriation puisque les avants-gardes elles-mêmes avaient promu l'hybridation des formes d'expression élitistes et populaires. Ces mouvements ont remis violemment en question à la fois une conception académique de l'art, un cloisonnement des différents modes d'expression artistique et une réception bourgeoise des œuvres. Tout en proclamant leur irrespect des grands maîtres et des modèles originaux (pensons à la célèbre *Joconde* à moustaches de Marcel Duchamp rebaptisée *L.H.O.O.Q.*), les artistes avant-gardistes ont marqué une rupture par rapport à un passé et revendiqué haut et fort leur caractère révolutionnaire et leur originalité. Le post-modernisme semble avoir assimilé — mais sans s'en réclamer — les avants-gardes du début du siècle dans la mesure où il en reprend les caractéristiques essentielles, pour donner lieu, cette fois, non pas à une revendication révolutionnaire mais à une nouvelle manière de conformité.

Or c'est cet aspect qui est contesté le plus fréquemment quand il n'est pas taxé de « récupération » pure et simple et de dévoiement. Jürgen Habermas y voit une « démarche réactionnaire »²⁷. Pourtant, s'il est vrai que certaines pratiques postmodernes ou dites telles sont effectivement réactionnaires, une généralisation n'en apparaît pas moins excessive. La liberté d'emprunt qui caractérise les formes d'expression artistique contemporaines s'accompagne la plupart du temps d'un rejet de toute hiérarchie et est autant le fait d'artistes tout à fait conscients des originaux qu'ils manipulent dans un but précis que d'artistes peu « cultivés » — le terme renvoyant ici à une culture de type élitiste. Ceux-ci puisent sans réserve, souvent avec un esprit ludique, dans un fonds immense et indifférencié, et refusent de manière déclarée d'envisager les implications (morales, politiques, esthétiques) du processus de réappropriation qu'ils mettent en œuvre. Les artistes de la *movida* madrilène sont très représentatifs de cette tendance désinvolte.

On peut alors se demander s'il n'y a pas, chez les contempteurs de la référencialité plus ou moins maîtrisée, deux croyances complémentaires auxquelles nous avons déjà fait allusion : la première en l'existence d'un auteur unique (ce qui, dans le cas du cinéma, par exemple, est immédiatement contestable) qui se doit, s'il veut mériter cette appellation, de produire un discours, de créer un monde, une œuvre qui lui sont propres, c'est-à-dire originaux. La seconde en l'intangibilité de certaines œuvres qui ne peuvent être convoquées par d'autres que dans le plus grand respect et sous le sceau de la révérence. En effet, les accusations contre ces artistes impliquent la plupart du temps une très grande déférence vis-à-vis des sources et une forte croyance en l'existence d'un original intouchable. Le respect de l'original et sa défense peuvent alors participer d'un point de vue élitiste et conservateur — qui n'est pas nouveau : on en trouve un exemple dans la célèbre polémique entre Lope de Vega et Góngora. L'appropriation de modèles artistiques originaux par la culture de masse, lorsqu'elle

est prise en compte par la culture savante, est généralement envisagée dans une optique sociologique visant à démontrer l'aliénation des masses et rarement à légitimer leurs modes d'expression. Or, les formes d'expression artistique de masse et populaires se fondent très souvent sur un processus d'assimilation et de recyclage de formes savantes tout en faisant remonter à la surface des archétypes, des mythes constitutifs de l'inconscient collectif, des structures archaïques. Elles permettent la diffusion de la forme savante sous une forme altérée et en assurent en quelque sorte la pérennité. En d'autres termes, ce que d'aucuns considèrent comme un signe alarmant de dévoiement des sources n'en reste pas moins la plus puissante garantie de leur conservation sous diverses modalités.

Les nombreuses critiques envers ces pratiques (Vicente Sanchez Biosca, Umberto Eco, Jean-François Lyotard) impliquent un refus d'une appropriation irrespectueuse, voire fonctionnaliste ou décorative, de ces sources. C'est, en effet, souvent la légèreté et l'irresponsabilité des auteurs vis-à-vis du passé et de la tradition qui sont mises en cause²⁸, ce qui pose la question de la légitimité. Est-il légitime que des « ignorants » s'emparent d'une tradition, d'une culture savante pour la dévoyer et la transmettre à d'autres « ignorants » ? L'utilisation à la légère d'un modèle, son imitation ou son interprétation ne relèvent-elles pas de la profanation ?

Le double mouvement qui apparaît ici est constitutif de toute culture avec, d'un côté, la popularisation de modèles savants entraînant une transformation du modèle et, de l'autre, un refus de la part de l'élite des conséquences d'une telle transformation assorti d'une réaffirmation du modèle.

La perte de la trace de l'original, son effacement semblent entraîner automatiquement sa recherche, ce qui correspond à un phénomène à la fois social et ontologique car inscrit dans une perception humaine du temps. Toutefois, les récentes révolutions technologiques et informatiques, parce qu'elles bouleversent considérablement notre rapport à l'espace et au temps, ont rendu plus tangible l'idée de perte tout en facilitant l'accès aux sources. Or, cette accessibilité, si elle permet de retrouver plus rapidement un original, permet aussi à tout un chacun de se l'approprier et de le modifier — les problèmes juridiques apparemment insolubles posés par Internet sont un signe évident de ces mutations. « L'histoire de chaque forme artistique — écrit Walter Benjamin — comporte des époques critiques, où elle tend à produire des effets qui ne pourront être obtenus sans effort qu'après modification du niveau technique, c'est-à-dire par une nouvelle forme artistique. C'est pourquoi les extravagances et les outrances qui se manifestent surtout aux époques de prétendue décadence naissent en réalité de ce qui constitue au cœur de l'art le centre des forces historiques le plus riche »²⁹.

Voilà qui peut nous permettre d'envisager avec un peu plus d'optimisme ce que l'on a un peu vite tendance à voir comme une impasse spéculaire car, si les phénomènes actuels d'hybridation peuvent être perçus comme des facteurs d'épuisement, de

banalisation et finalement d'effacement des sources, ne peut-on pas également les appréhender comme une réactivation visant à une intégration de ces sources, non dans une perspective de vénération d'un passé révolu et figé dans ses formes, mais dans une volonté d'appropriation d'un matériau vivant puisque transformable ? Une référence ludique avec effet de clin d'œil est-elle systématiquement gratuite et n'a-t-elle d'autre fonction que d'être identifiée, comme l'avance Jean-Claude Seguin : « [Dans certains cas], la connivence et la confiance apparaissent [...] comme des armes à double tranchant et ne semblent guère résister à l'effet-palimpseste : d'une part elles s'épuisent dans la révélation elle-même, d'autre part elles banalisent en quelque sorte le fragment dont l'intérêt réside essentiellement dans l'effet, comme si la révélation épuisait l'effet »³⁰. La référence à un hypotexte produit, c'est vrai, au moins deux niveaux de sens : le premier où elle est intégrée dans l'œuvre hypertextuelle et fait sens indépendamment de sa reconnaissance par le récepteur, le second où elle est identifiée en tant que référence à un original. La perception de l'effet référentiel se superpose alors à l'effet assuré et fonctionnel produit au premier niveau. Mais l'annule-t-il pour autant ? Au contraire, le « sens ajouté » par l'allusion ou la citation, jetées là presque par inadvertance, ne contribue-t-il pas à la création d'un nouvel objet intermédiaire flottant entre l'hypotexte et l'hypertexte ?

La réflexion théorique sur les procédés citationnels et de détournement entreprend, de plus en plus, de considérer à rebours la question des variations comme possibles altérations des œuvres sources³¹. N'existe-t-il pas des phénomènes de rebond et de contagion auxquels n'échappent pas les œuvres dites originales ? Peut-on encore voir *L'Angelus* de Millet sans penser à Salvador Dalí ou lire *Don Quichotte* sans que se profile l'ombre de Pierre Ménard ? Depuis les avants-gardes du début du XX^e, la question de l'original en art est souvent envisagée à partir d'un objet conçu comme une variation, une interprétation d'un objet préexistant dont l'objet second fait le commentaire. Le couple original/variation, en littérature comme en musique ou dans les arts de l'image, détermine l'instauration d'un dialogue entre les différents termes dans la mesure où l'original affecte la variation autant que la variation affecte l'original³². L'imitation ou la réinterprétation d'un modèle original implique que, face aux deux objets perçus simultanément ou successivement, et ceci quel que soit l'ordre de la réception (dans le sens original/variation ou l'inverse), le récepteur crée un troisième objet, contraint qu'il est de construire sa propre position entre eux à partir de son expérience des deux objets qui ne peuvent plus, désormais, et pour ce récepteur en particulier, exister indépendamment l'un de l'autre.

En histoire et en anthropologie, le thème de l'original est inattendu, ne fait pas partie du lexique d'usage de ces disciplines. Nous allons cependant tenter de montrer qu'il peut y devenir une catégorie stimulante et productive. Nous proposerons d'assigner l'original en histoire et en anthropologie à « ce qui a eu lieu » dans le sens le plus général, qui est aussi le plus obscur. Or, pour des raisons intrinsèques

aux disciplines sur lesquelles nous nous proposons de réfléchir, ce qui a eu lieu n'existe pas *en soi* et cela n'est pas la conséquence du recul du temps.

C'est que « ce qui a eu lieu » ne se constitue pas et ne peut s'aborder qu'à partir de la pensée qu'en ont élaborée éventuellement les contemporains, puis la pensée des historiens. Va alors être construit un « ayant eu lieu » d'une intelligence singulière. Dans cette construction, le principe de l'intérêt de l'historien ou de l'anthropologue est constitutif, de même que la forme d'enquête qui mobilise un choix rationnel de la part du chercheur. « Ce qui a eu lieu » est pour partie subordonné à la subjectivité, à la rationalité de celui qui investit cette question. Tout en respectant les sources, les dates, etc., c'est, en tout état de cause, le présent, qui interroge le passé. On pourrait alors admettre que l'original des origines est indicible ; c'est par son appréhension actuelle et les éventuels effets de cette dernière qu'il est présent et jamais en soi. Initialement, il n'y a pas d'œuvre au sens artistique, seulement un moment, une situation des hommes.

Avant de voir plus avant si ce moment des hommes peut être rattaché par d'autres liens à la question de l'original, attardons-nous à relire quelques auteurs fondateurs dans leurs disciplines. Pour Moses Finley, grand historien de l'Antiquité grecque, ce qui constitue le passé « en pensée », dans le champ de la connaissance, ce n'est pas que le passé existe en lui-même comme un donné, un objet déjà-là, mais c'est l'interrogation de l'historien : « Le passé est une masse résistante et incompréhensible de données non dénombrables et non dénombrées. *Il ne devient intelligible que lorsqu'on effectue une certaine sélection autour d'un ou plusieurs centres d'intérêt* »³³. Et la « sélection » qui en résulte : « Dans tout ce débat infini suscité par la question "comment les choses se sont-elles réellement passées", on néglige souvent une question préalable : quelles "choses" méritent ou exigent d'être considérées pour établir "comment elles se sont réellement passées" ? Bien avant que quiconque ait rêvé d'histoire, le mythe fournissait une réponse. C'était sa fonction, ou plutôt une de ses fonctions : rendre le passé intelligible et lui donner sens par sélection d'un petit nombre d'éléments, sur lesquels on concentrait l'attention, si bien qu'ils acquéraient permanence, pertinence et signification universelle »³⁴.

Marc Bloch, dans le chapitre intitulé « Le choix de l'historien » qui ouvre *Apologie pour l'histoire*, avance qu'avant l'historien, le passé est indicible, indistinct car immergé dans ce qu'il préfère appeler à ce stade l'« immense et confuse réalité » et dont la constitution du passé sera un découpage répondant à un « choix » du chercheur ; « [...] face à l'immense et confuse réalité, l'historien est nécessairement amené à y découper le point d'application particulier de ses outils : par suite, à faire en elle un choix »³⁵. Toujours dans *Apologie pour l'Histoire*, dans le chapitre intitulé « L'idole des origines », on trouve une critique de la démarche déterministe en histoire. Marc Bloch y fustige « l'explication du plus proche par le plus lointain »³⁶, tendance trop répandue à son goût et qu'il nomme « la hantise des origines »³⁷, ou encore l'« obsession embriogénique »³⁸, qui se confond pour lui avec une logique

causale qu'il récuse, en d'autres termes, l'idée d'une cause première capable de tout expliquer : « À quelque activité humaine que l'étude s'attache, la même erreur guette les chercheurs d'origine : de confondre une filiation avec une explication »³⁹.

Pour Max Weber⁴⁰, de « ce qui a lieu », et plus précisément de la rencontre du capitalisme et du calvinisme en Europe du Nord au XVI^e siècle, on ne peut en avoir qu'une connaissance relevant de l'approximation compréhensive. L'approximation la plus vraisemblable et la plus documentée de ce qui a eu lieu est ce qu'il appelle l'« idéaltype ». De plus, souligne Max Weber, il s'agit pour l'historien de « choisir [...] les connexions qui ont pour nous une signification. [...], [l'historien] a découpé un segment infime dans l'infinité absolue pour en faire l'objet de l'examen qui seul lui importe⁴¹ ». Ou encore : « [...] toute connaissance de la réalité culturelle est toujours une connaissance à partir de *points de vue* spécifiquement *particuliers* »⁴². Nous avons là, outre une problématique qui fait écho à celles que nous avons analysées plus haut, l'affirmation assumée de la subjectivité du chercheur dans la construction par ce dernier d'un « objet d'examen ».

Ainsi, pour les auteurs que nous venons de mentionner, c'est le chercheur qui dispose une consistance toujours opératoire de « ce qui a eu lieu » et non « l'ayant eu lieu » lui-même qui, en soi, ne détient aucune signification ni ne propose en son nom aucun accès à sa consistance et donc à sa connaissance. « L'ayant eu lieu » est, comme le soulignent Moses Finley, Marc Bloch et Max Weber, insaisissable et, ce faisant, hors du champ de la connaissance.

Abordons maintenant la notion de « réel ». On dira, après beaucoup d'autres, qu'il n'y a pas de « réel » en soi. Le « réel », tout comme « ce qui a eu lieu » n'est pas constitué, un déjà-là qui délivrerait du sens. Nous sommes face à la mise en place d'un objet par la discipline qui le dispose — les sciences humaines et sociales, mais également les sciences exactes. Il s'agit de constructions et de compréhensions successives. « Ce qui a eu lieu » est investi à travers ses acteurs, relève de la complexité, de la confusion, de l'obscur clarté de ce que sont et font les hommes. Mais celui qui fait ce travail d'enquête, historien anthropologue ou autre, est lui-même pris, partie prenante d'un ayant lieu (son temps, son époque) de l'intérieur duquel se déploie la consistance singulière de sa pensée qui prennent pour nom générique, l'intérêt chez Finley, le choix pour Bloch et, enfin, selon Weber, les points de vue spécifiquement particuliers. La singularité se situe entre le caractère unique de « ce qui a eu lieu » et la capacité de dire le caractère unique de « ce qui a eu lieu », mais cette capacité, on l'a vu, est toujours celle des contemporains⁴³ puis, grâce à ces premiers, celle des historiens. S'il n'y a de réel qu'interne à un dispositif de pensée, ces dispositifs de pensée sont soumis aux exigences de la rationalité qui convoque « les faits » dans un principe d'exactitude et de connaissance, le soumet à la question du vrai ou du faux, de l'exact ou de l'inexact. À la question incontournable : d'où est-ce pensé ? Par qui ? Il n'y a pas de réponse relevant de l'objectivité pure. L'accès aux choses⁴⁴ n'est porté que par l'esprit des hommes, leurs subjectivités, leurs

processus discursifs, leurs langues et leurs traces : archives, productions matérielles, etc. On ne peut abstraire cela en pensant remonter aux faits purs. Et c'est, en même temps, cette création à chaque fois singulière des hommes qui peut faire avancer l'idée d'un original situé du côté de la création, de la novation.

Il y a un problème singulier qui est la présentation de la question de l'original dans le champ intellectuel du structuralisme. Pour le structuralisme, il n'y a pas d'original, ni en termes de moment, ni en termes de situation, ni en termes de création, d'invention. Il n'y a jamais d'original car il n'y a jamais que des structures et que les structures sont toujours déjà là, tel que l'expose *La Pensée sauvage*⁴⁵ avec la thèse du caractère inconscient des structures cognitives qui sont des structures classificatoires. D'où le faible intérêt de Claude Lévi-Strauss pour l'histoire, l'absence totale dans son œuvre de toute catégorie d'événement ou de rupture, c'est-à-dire de l'inédit. La création, l'invention est ce qui échappe à la structure⁴⁶. L'analyse structurale est donc très réticente à toute idée d'inouï au sens étymologique, de ce qui a lieu pour la première fois, d'invention. Le dispositif structural abolit la catégorie de temps y compris le temps historique.

Hors champ du structuralisme, on peut se demander ce que serait la question de l'original face à la mythologie. Pourquoi continue-t-on à s'intéresser aux grands mythes de la Grèce classique ancienne ? Pourquoi est-ce un matériau attractif intellectuellement ? Là encore, cette attraction est au présent, contemporaine, actuelle. L'originalité ne se situe pas au niveau du récit. L'originalité serait qu'il y aurait là quelque chose comme la rencontre d'une matrice avec une forme de pensée contemporaine. De même, le syncrétisme⁴⁷ peut donner lieu à des études sur les emprunts, leur recomposition. Cependant, outre la part d'erreur que cela comporte et le caractère descriptif de ces démarches, on peut poser que l'original, c'est le candombé, le vaudou haïtien etc., c'est-à-dire ce qui, en regard des hommes, marque un commencement, une création originale non réductible à ses éléments constitutifs et à l'histoire de leur diffusions.

Pour ce qui concerne la tradition communément opposée à l'idée de changement, d'acculturation, de transformation, la recherche d'une culture originelle peut constituer une entrave à la connaissance de ce qui a lieu, de phénomènes nouveaux, notamment chez des peuples dit « premiers ».

Ainsi, le thème de l'original lié à ce que nous avons appelé le moment des hommes, peut être entendu dans le sens d'un commencement de quelque chose qui n'avait jamais été dit — qui n'est pas une œuvre —, qui s'investit par ses processus, par son déploiement, par sa puissance créatrice (l'insurrection zapatiste au Chiapas, la chute de l'apartheid en Afrique du Sud, etc.). Appliqué à autre chose qu'à une œuvre artistique, on peut considérer comme « original » ce qui ouvre à, ce qui commence, ce qui n'a jamais encore eu lieu, ce qui est nouveau, non récurrent, en d'autres termes, ce qui est la création ou encore la modernité.

Paradoxalement, la question de l'original en regard de ce que nous avons appelé les moments des hommes est constitutive de la question de cette idée de la modernité créatrice. Le point essentiel de la question de la modernité étant de repérer de l'inédit, des processus, des formes de pensées radicalement nouvelles.

Nous avons ainsi un « original » chaque fois intérieur au moment qui l'énonce, un « original » qui est une création sans ascendant ni descendant, une création sans œuvre. Un original par excellence, unique, singulier, jamais donné, toujours dans la novation, dans la création du présent, un original qui ne produit que des singularités qui se confondent le temps de leur déploiement avec la modernité.

¹ T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98.

² F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1092.

³ P. Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, 1985, T. IV, p. 988.

⁴ P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, (1991) Paris, P.U.F., 1999, p. 48. Les citations incluses correspondent à des articles du *Code de la propriété intellectuelle*.

⁵ Il s'agit aussi bien d'un écrivain que d'un designer, d'un peintre que d'un publiciste, d'un musicien que de l'auteur d'un catalogue ou d'un calendrier...

⁶ P.-Y. Gautier, *op. cit.*, p. 50.

⁷ *Idem*, p. 48.

⁸ À propos de la mémorisation des textes depuis l'Antiquité, voir A. Manguel, *Une Histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 75-86, ainsi que A. Montesse, « Arts de la mémoire en ligne », dans *Images et mémoire*, Actes du 3e congrès international du Grimh, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, Grimh/Grimia, 2003, p. 23-32.

⁹ A. Brunn, *L'auteur*, Paris, Garnier Flammarion, 2001.

¹⁰ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1948.

¹¹ P. Dronke, *Poetic individuality in the Middle Age*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

¹² P.-Y. Gautier, *op. cit.*, p. 49.

¹³ J. Torrecilla, *La Imitación colectiva*, Madrid, Gredos, 1996, p. 13.

¹⁴ V. Sánchez Biosca, *Una Cultura de la fragmentación*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, p. 19.

¹⁵ *Idem*, p. 21.

¹⁶ « Douze bribes à décoller », *Revue d'esthétique*, 1978, n°3/4, « Collages », p. 32-33. Cité par S. Orace, « Réécritures de soi : de la transformation à l'altération », A.-M. Capdeboscq (coor.), *Le Texte premier : Reformulations, Représentations*, Limoges, Pulim, à paraître.

- ¹⁷ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 509.
- ¹⁸ Rezvani, *L'Origine du monde*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 70.
- ¹⁹ *Idem*, p. 143.
- ²⁰ W. Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *Œuvres*, 1, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 273-274.
- ²¹ *Idem*, p. 281.
- ²² Voir à ce sujet P. Roger, « L'Art et la manière. De quelques films restaurés ou en passe de l'être », *La Licorne, Du Maniérisme au cinéma*, Poitiers, MSHS, 2003, p. 277-288.
- ²³ Voir les travaux que E. Fisbach a consacrés à cet auteur, par exemple : « L'autre monde : pour une approche du roman *Manchay Pwytu* de Néstor Taboada Terán », *Mundus Novus - Nouveaux Mondes, Mélanges offerts à Charles Minguet*, Université de Paris X-Nanterre / Collection Archivos, 1993, p. 293-302.
- ²⁴ S. Orace, *op. cit.*
- ²⁵ V. Sánchez Biosca, *op. cit.*, p. 25.
- ²⁶ A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 151.
- ²⁷ « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, cité par L. Jullier dans *L'écran postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 20. Voir également, J. Häbermas, *Le Discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Paris, Gallimard, 1998.
- ²⁸ Cf V. Sánchez Biosca, *op. cit.*, p. 31.
- ²⁹ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 307.
- ³⁰ J.-C. Seguin, « Variations sur un rêve... (*Muerte de un burócrata*) » dans *Citation et détournement*, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, Grimh/Grimia, 2002, p. 95.
- ³¹ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris/ Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 322-335.
- ³² Palimpseste d'une phrase de J. -B. Thoret : « l'original affecte la copie autant que la copie affecte l'original », dans « D'un *Psycho* l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du maniérisme (remarques à propos de deux interprétations d'un même film inexistant : *Psycho* de Gus Van Sant et *Psycho* d'Alfred Hitchcock) », *Du Maniérisme au cinéma, op.cit.*, p. 58.
- ³³ M. Finley, *Mythe, Mémoire, Histoire*, Paris, Flammarion, Nouvelle bibliothèque scientifique, 1981, p. 12. Souligné par nous.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ M. Bloch, *Apologie pour l'Histoire*, Paris, Armand Colin, Col. U prisme, 1974, p. 32. Souligné par nous.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 39-40.

⁴⁰ M. Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964.

⁴¹ M. Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, p. 161.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ « Si une génération n'a pas été couchée par écrit, et le cadre de son histoire fixé, soit sur le champ soit peu après, l'historien futur est à jamais démuné » M. Finley, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴ Comme l'établit Michel Foucault dans cet ouvrage fondateur qu'est *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

⁴⁵ C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

⁴⁶ « L'histoire mythique offre le paradoxe d'être simultanément disjointe et conjointe par rapport au présent. Disjointe, puisque les premiers ancêtres étaient d'une autre nature que les hommes contemporains : ceux-là furent des créateurs, ceux-ci sont des copistes ; et conjointe puisque depuis l'apparition des ancêtres, il ne s'est rien passé sinon des événements dont la récurrence efface périodiquement la particularité. Il reste à montrer comment la pensée sauvage parvient, non seulement à surmonter cette double contradiction, mais à en tirer la matière d'un système cohérent où une diachronie, en quelque sorte domptée collabore avec la synchronie, sans risque qu'entre elles ne surgissent de nouveaux conflits *Ibid.*, p. 313.

⁴⁷ R. Bastide, *Les Religions africaines au Brésil*, Paris, P.U.F, 1960.

Bibliographie

- ARASSE, D, TÖNNESMANN, A., *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.
- AUERBACH, E., *Mimesis : The representation of reality in western literature*, Princeton, UP, 1953.
- BALANDIER, G., *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1955.
- BASTIDE, R., *Le Candomblé de Bahia*, Paris-La-Haye, 1958.
- BASTIDE, R., *Les Amériques noires*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BASTIDE, R., *Les Religions africaines au Brésil*, Paris, PUF, 1960.
- BAUDRILLARD, J., *À l'ombre du millénaire ou le suspens de l'an 2000*, Paris, Sens & Tonka 11/24, 1998.
- BAUDRILLARD, J., *Illusion, Désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka 11/24, 1997.
- BENJAMIN, W., *Œuvres*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000.
- BESSIERE, B., *La Culture espagnole : les mutations de l'après-franquisme : 1975-1992*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- BESSIERE, B., *Vingt ans de création espagnole : 1975-1995*, Paris, Nathan, Coll. 128, 1995.
- BLOCH, M., *Apologie pour l'Histoire*, Paris, Armand Colin, Col. U prisme, 1974.
- BOISVERT, Y., *Le Monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BOURDIEU, P., *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BRAUDEL, F., *Le Modèle italien*, Paris, Flammarion, 1994.
- BRUNN, A., *L'Auteur*, Paris, Garnier Flammarion, 2001.
- CAMPAN, V., MENEGALDO, G. (coor.), *Du maniérisme au cinéma, La Licorne*, Poitiers, MSHS, 2003.
- CAPDEBOSCQ, A.-M. (coor.), *Le Texte premier : Reformulations, Représentations*, Limoges, Pulim, à paraître.
- COMPAGNON, A., *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1948.
- DÄLLENBACH, L., *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DÄLLENBACH, L., *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.
- DELEUZE, G., *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968.
- DRONKE, P., *Poetic individuality in the Middle Age*, Oxford, Oxford University Press, 1970.
- DUFOUR, G., *L'Espagne : Un Modèle pour l'Europe des régions ?*, Paris, Gallimard, 2000.
- DURAND, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à une archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1982.
- DURAND, G., *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1989.

- DUVERGER, C., *La Conversion des Indiens de Nouvelle Espagne*, Paris, Seuil, 1987.
- ECO, U., *La Guerre du faux*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
- ECO, U., *Apostille au nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1985.
- FAVRE, H., *Changement et continuité chez les Mayas du Mexique*, Paris, Anthropos, 1971.
- FINLEY, M., *Mythe, Mémoire, Histoire*, Paris, Flammarion, Nouvelle bibliothèque scientifique, 1981.
- FONTANILLE, J., *Sémiotique et littérature : essais de méthode*, Paris, P.U.F., 1999.
- FOUCAULT, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1996.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOX, I., *La Invencción de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997.
- GAUTIER, P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, Paris, P.U.F., 1999.
- GENETTE, G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GRUZINSKI, S., *La Colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVP-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1988.
- HÄBERMAS, J., *Le Discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.
- HÄBERMAS, J., *La Pensée postmétaphysique : essais philosophiques*, Paris, Armand colin, 1993.
- HENNIG, J.-L., *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, L'infini, 1997.
- HERSKOVITS, M.-J., *Acculturation. The study of culture contact*, Gloucester, Peter Smith, 1958.
- HOBSBAWM, E. J., *L'Âge des extrêmes, Histoire du court XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.
- Image et Mémoires*, Actes du 3^eme Congrès International du Grimh, Lyon, 21-22-23 novembre 2002, Université Lumière-Lyon 2, Publications du Grimh-Grimia, 2003.
- JAMESON, F., *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Durhan, Duke University Press, 1991.
- JULLIER, L., *L'Écran postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- KRAUSS, R., *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- KRISTEVA, J., *Semeiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.
- KRISTEVA, J., *La Restauration, Recherches Poïétiques*, n°3, Hiver 1995.
- LE GOFF, J., *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999.
- LE GOFF, J., *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991.
- LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LEVI-STRAUSS, C., *Histoire de lynx*, Paris, Plon, 1991.
- LEVI-STRAUSS, C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LYOTARD, J.-F., *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

- MARTINEZ J. T. (dir.), *Polémica de la postmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1986.
- MAUREL-INDART, H., *Du Plagiat*, Paris, P.U.F., 1999.
- MAURICE, J., SERRANO, C., *L'Espagne au XXème siècle*, Paris, Hachette, 1992.
- METRAUX, A., *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1962.
- NAUMANN, F., M., *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999.
- POMMIER, G., *Les Corps angéliques de la postmodernité*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- RICEUR, P., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RIEUSSET-LEMARIE, I., *La Société des clones : à l'ère de la reproduction multimédia*, Arles, Actes Sud, 1999.
- ROSSET, C., *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.
- ROSSET, C., *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1979.
- SANCHEZ-BIOSCA, V., *Una Cultura de la fragmentación*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1995.
- SEGUIN, J.-C. (dir.), *Citation et détournement*, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, Grimh/Grimia, 2002.
- TEYSSEDE, B., *Le Roman des origines*, Gallimard, coll. L'Infini, 1996.
- TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- FORRECILLA, J., *La Imitación colectiva*, Madrid, Gredos, 1996.
- WACHTEL, N., *La Vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole*, Paris, Gallimard, 1971.
- WEBER M., *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964.
- WEBER, M., *Essais sur la théorie de la science*, Plon, Paris, 1965.