



PAUL PHILIPPOT
1º Seminario Regional Latinoamericano
de Conservación y Restauración.
Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural
"Paul Coremans" INAH - SEP. Noviembre 1973.
Imagen: Claudio Sandoval. Fototeca CINPC - INAH

L'œuvre d'art, le temps et la restauration*

PAUL PHILIPPOT

Texte original: « L'œuvre d'art, le temps et la restauration ».

Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art,

Numéro 32, Décembre 1995, pp. 3-9.

On admet généralement aujourd'hui que la problématique moderne de la restauration s'est constituée dans le climat culturel du XVIII^e siècle, et plus précisément dans le champ de tension du rationalisme des Lumières et du sentiment préromantique et romantique¹. C'est alors en effet qu'apparaissent les conditions d'une attitude nouvelle vis-à-vis des œuvres et des monuments du passé, qui rompt avec la continuité de la tradition jusque-là dominante et caractérisée tout à la fois par l'intégration fonctionnelle des œuvres dans le contexte social, la relation théorie-pratique sous-jacente au développement diversifié des styles et l'ancrage de la création artistique dans la production artisanale.

Le facteur déterminant de cette rupture est évidemment l'affirmation de la conscience historique moderne, qui entend poser à distance l'ensemble du passé pour se le réappropriier intellectuellement sur le mode réfléchi de la pensée critique. D'où le processus d'objectivation qui constitue les créations du passé - monuments vivants - en documents ou monuments historiques. Le terme nouveau de « monument historique », qui acquiert avec la Révolution française sa signification juridique, témoigne d'ailleurs clairement de cette prise de conscience, qu'Aloïs Riegl caractérisera plus tard par sa distinction entre monument et monument historique².

Parallèlement et corrélativement à cette évolution, le monde de l'art découvre sa spécificité et l'esthétique accède, avec Baumgarten, au rang de discipline philosophique. Avec *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* de Winckelmann (1764) naît l'histoire de l'art comme histoire du style, c'est-à-dire de la forme conçue comme valeur toujours actuelle de l'œuvre d'art indépendamment de sa fonction originelle.

¹ L'histoire de la restauration dans son contexte culturel européen a fait l'objet de la thèse de Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, 3 vol., Ph. D. Thesis. The University of York, The Institute for Advanced Architectural Studies, septembre 1986. L'ouvrage classique de Carlo Ceschi, *Storia e teoria del restauro*. Rome, Mario Bulzoni Editore, 1970, traite uniquement de l'architecture en Italie et accessoirement en France. On consultera aussi utilement, de ce point de vue, G. Bazin, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967, et surtout l'ouvrage plus récent et lumineux de Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

² A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne, Braumüller, 1903, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Vienne, Dr. Benno Filser Verlag, 1929, pp. 144-193, trad. fr. par D. Wiczorek, *Le culte moderne des monuments*, intr. par F. Choay, Paris, Seuil, 1984, et F. Choay, *op. cit.*, p. 76 et suiv.

En distinguant des phases stylistiques successives dans le cours de la sculpture grecque, Winckelmann établit les bases d'une critique des « restaurations » d'antiques telles qu'elles étaient librement pratiquées par les sculpteurs depuis la Renaissance, en leur opposant l'exigence du respect de l'original et d'une intégration critique, c'est-à-dire, en l'occurrence, conforme à la phase stylistique de l'œuvre et aux connaissances archéologiques et iconographiques réunies à son sujet. Principes qui seront précisés et mis en œuvre par son ami, le sculpteur-restaurateur Cavaceppi. Des conceptions analogues sont développées à la fin du siècle dans le domaine de la peinture par Pietro Edwards, responsable de la conservation des peintures de la République de Venise³.

Ces préoccupations nouvelles sont le fruit des progrès de la critique stylistique des connaisseurs au XVIII^e siècle, qui imposent à la restauration la reconnaissance et le respect des particularités historico-stylistiques de l'original, tandis que se maintient le besoin de restituer à l'œuvre son aspect complet pour en permettre la jouissance.

Le débat s'accroît au début du XIX^e siècle dans le champ de tension du néoclassicisme et du romantisme. On sait que si Thorwaldsen accepte de restaurer selon le canon néoclassique les sculptures d'Égine récemment acquises par Louis I^{er} de Bavière, Canova, par contre, refuse de compléter les figures du Parthénon cédées par Lord Elgin au British Museum, et ce par respect pour l'œuvre inégalable de Phidias: en quoi la qualité individuelle de l'expression de l'artiste est, pour la première fois à notre connaissance, reconnue comme valeur décisive et substituée à celle, générique, de l'idéal de beauté ou du style de l'époque. Si l'on peut voir là un premier effet de la nouvelle subjectivité romantique, il n'en est pas moins significatif que ce débat critique se soit posé pour la première fois à l'occasion de la restauration d'œuvres antiques. L'Antiquité jouissait en effet de ce privilège unique de se présenter dans une distance historique évidente tout en offrant, par la beauté, la possibilité de muer la rupture vis-à-vis de la fonction originelle, depuis longtemps consommée par le christianisme, en un nouvel investissement historico-esthétique, essentiel et spécifique de la culture occidentale.

Le conflit entre ces deux positions issues d'une même prise de conscience historique et esthétique s'accroît au cours du XIX^e siècle en s'étendant au Moyen Âge, passé plus récent et chrétien, vis-à-vis duquel la distanciation se trouve confrontée à une relation aussi existentielle qu'esthétique qui rétablit le contact sur le mode de la nostalgie. La restauration stylistique positiviste de Viollet-Le-Duc, qui déduit de la connaissance archéologique des formes anciennes la possibilité de leur réutilisation actuelle sur base d'analogies typologiques, suppose, en fait, que la connaissance d'une langue morte - grammaire et lexique - permet d'en refaire, dans l'inspiration nostalgique du *Revival*, un moyen d'expression actuel⁴. Or c'est là ce que précisément niera Ruskin, en considérant à juste titre que l'expression artistique est intrinsèquement historique et que, dès lors, son authenticité ne réside pas dans la forme stylistique abstraite, mais est inséparable de son incarnation dans les matériaux originaux et de l'altération de ceux-ci au cours des temps⁵. En d'autres termes, une œuvre n'est authentique que dans la mesure où y subsiste l'unité originelle de la démarche mentale qui l'engendre et de sa réalisation matérielle.

³ J. Jokilehto, *op. cit.*, p. 91 et suiv.

⁴ E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868 (V^e Restauration).

⁵ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1859, *The Lamp of Memory*, Aphorism 31.

Cette valorisation des traces du temps sur la matière originale - de la patine – apparaît, elle aussi, dans le contexte des Lumières, vers le début du XVIII^e siècle, et suscite bientôt les oppositions qui nous sont encore familières aujourd’hui. Dès le début se distinguent donc deux formes de réaction à l’extension de la conscience historique : l’une réclame le respect des traces sensibles de l’écoulement du temps, de ce qu’on a appelé récemment l’« épaisseur historique », ou le vécu de l’objet comme inhérent à l’authenticité de sa substance historique; l’autre s’efforce d’abolir les effets du temps écoulé pour rétablir l’unité de l’œuvre primitive.

La vérité de la première position réside évidemment dans sa reconnaissance, indiscutable, de l’irréversibilité du temps, qui condamne tout ce qui la nierait à la falsification historique. La vérité de la seconde réside, quant à elle, dans une exigence profonde de la perception esthétique, laquelle est nécessairement actuelle, se fait dans le présent. Comment, dès lors, articuler ce présent de l’expérience esthétique et l’évidente historicité de l’œuvre d’art?

La contradiction ne pourra se résoudre qu’en portant l’analyse sur un plan plus profond, qui rétablisse la possibilité d’une conciliation dialectique de l’instance historique et de l’instance esthétique. C’est une telle enquête qu’a réalisée Cesare Brandi dans un chapitre central de sa théorie de la restauration⁶. Aussi le suivrons-nous ici dans l’essentiel de sa démarche.

*

Ce qui distingue la restauration de toute réparation ou remise en état, c’est qu’elle s’adresse à une œuvre d’art. Or cette reconnaissance de l’œuvre d’art, qui fonde la restauration, est de toute évidence un moment actuel, appartient au présent historique du spectateur-recevant. L’œuvre d’art n’en est pas moins reconnue comme produit d’une activité humaine en un certain temps et en un certain lieu, et donc comme un document historique, comme un moment du passé. Présente dans l’expérience actuelle qui la reconnaît, l’œuvre ne peut donc être uniquement l’objet d’un savoir scientifique historique: elle est partie intégrante de notre présent vécu, au sein d’une tradition artistique qui nous relie à elle, et permet de la ressentir comme une interpellation venue du passé dans notre présent: une voix actuelle dans laquelle résonne ce passé.

En ce sens, la reconnaissance de l’œuvre d’art équivaut à la pré-compréhension herméneutique. Et c’est à l’intérieur de cette tradition - qui permet la compréhension - que l’œuvre se donne comme *autre*, comme passé. Il y a donc à la fois contact et distance, familiarité et étrangeté.

La vérité de la reconnaissance-compréhension exige dès lors que l’on reconnaisse pleinement l’altérité de l’œuvre, qu’on ne réduise pas l’œuvre à soi-même, c’est-à-dire l’œuvre au présent dans lequel cependant elle se manifeste. C’est tout le sens de la dialectique de l’instance esthétique et de l’instance historique comme herméneutique de la restauration. Ne pas réduire l’autre à soi-même signifie alors, pour le restaurateur, être le plus ouvert possible à l’autre: écouter l’œuvre avec le maximum de disponibilité, armé de toutes les possibilités

⁶ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Turin, Einaudi, 1977. L’analyse de Brandi sur *Le temps, l’œuvre d’art et la restauration* (pp. 21-27) étant fondamentale pour sa théorie et peu connue, notamment du fait de l’absence de traduction française, nous nous permettons de la reprendre ici en paraphrasant à plusieurs reprises ses formulations les plus significatives.



PAUL PHILIPPOT

1º Seminario Regional
Latinoamericano de
Conservación y Restauración.
Departamento de Restauración
del Patrimonio Cultural
"Paul Coremans"
INAH - SEP. Noviembre 1973.
*Imagen: Claudio Sandoval.
Fototeca CNCPC - INAH*

de compréhension dont il peut disposer: large réceptivité culturelle et sensible, mais aussi investigation archéologique et technologique, information actuelle en méthodologie de l'histoire de l'art. Ce qui implique un travail et n'exclut jamais des conflits. Car si l'œuvre du passé ne peut être reconnue qu'à l'intérieur de la tradition ou agit l'interprète, elle s'y oppose cependant. C'est ce qu'illustre par exemple le travail critique qu'a nécessité la récupération progressive de la notion d'ensemble, dont le sens s'était perdu au cours des temps avec l'oubli des fonctions originelles ou le matérialisme des classements positivistes (intérieurs, retables, polychromies et autres formes de *Gesamtkunstwerk* ou de certains effets esthétiques autrefois cultivés avec un sens aigu des nuances émoussé ou méconnu depuis par les transformations ultérieures de la sensibilité et des techniques (jeu varié des dorures selon la couleur du bolus, le polissage ou la matité, la présence ou non de vernis, etc.).

Le restaurateur-interprète devra donc se situer herméneutiquement vis-à-vis des traditions transmises par l'œuvre et de celle à l'intérieur de laquelle il opère. Et son intervention, qui inscrit l'œuvre dans cette problématique, sera à son tour un acte historique, un moment de la *traditio operis*. Aussi devra-t-il également veiller à permettre ou faciliter les interventions ultérieures.

Ces observations conduisent Brandi à bien distinguer les différents temps de l'œuvre d'art. Il y a d'abord le temps interne à l'œuvre, temps idéal fixé, lors de la formulation de l'image, dans la structure spatio-temporelle du rythme, fondement de la forme (déroulement linéaire mélodique du gothique international, proportionnalité perspective du Quattrocento florentin, relation directe, sans médiation, du détail de Van Eyck à l'espace ambiant infini qui l'enveloppe, etc.). Comme lors de l'exécution d'un morceau musical, ce temps-là se réactualise dans l'instant de chaque reconnaissance de l'œuvre tout en restant identique à lui-même: c'est ce que Brandi a appelé l'éternel présent de l'œuvre d'art⁷. Chacune de ces épiphanies, cependant, se réalise dans le temps historique de sa réception.

⁷ C. Brandi, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, trad. fr. par P. Philippot, *Les deux voies de la critique*, Bruxelles, Vokar/Hazan, 1989.

Le temps historique, quant à lui, s'articule en trois moments:

1. La durée de l'expression par l'artiste, de sa maturation intérieure, lente, intermittente ou soudaine, jusqu'à son extériorisation dans la formulation, qui pourra donner lieu à une chronologie de la genèse et de la réalisation de l'œuvre.

2. Le moment de la reconnaissance-actualisation de l'œuvre d'art dans la conscience du recevant: moment où l'«éternel présent», ou temps idéal, extra-temporel, de l'œuvre se manifeste dans le présent historique du spectateur qui le saisit dans son rythme fondateur, sa présence spécifique.

3. L'intervalle qui sépare la fin de la création de sa reconnaissance-réactualisation par le spectateur-recevant, intervalle pendant lequel l'œuvre non reconnue comme telle subsiste dans sa simple réalité d'objet matériel, mais peut aussi avoir connu des reconnaissances intermédiaires, dont elle peut porter les traces (modifications, additions, dégradations) comme celles de l'écoulement du temps (patine, altérations).

On est conduit dès lors à distinguer deux types d'enquêtes historiques. L'histoire du temps temporel de l'œuvre dans ses réceptions successives constituera l'histoire du goût. L'histoire de l'art, en revanche, sera celle du temps idéal, extra-temporel, de l'œuvre: la seule histoire qui, en fait, se fasse en présence de l'événement.

Ces trois acceptions du temps historique et leur distinction d'avec le temps idéal ne sont pas toujours clairement présentes à la conscience du spectateur, qui a même souvent tendance à les confondre.

Il y a deux sortes de confusions possibles entre le temps idéal de l'œuvre et le présent historique de l'artiste ou du spectateur. L'une se produit lorsqu'on considère que *l'artiste «exprime son temps» ou est exprimé par lui*, et que l'œuvre se réduit à cette valeur de reflet ou de document. S'il est évident que, dans un premier temps de sa démarche, l'artiste retient nécessairement certains éléments proposés par son temps, il n'en reste pas moins qu'au moment décisif de la formulation qui pose l'œuvre comme réalité propre, ces éléments sont transcendés par la création de la forme, du rythme. Que l'époque de l'artiste se reconnaisse dans l'œuvre n'augmente ni ne diminue sa valeur esthétique: il s'agit de sa valeur comme document historique.

À l'inverse, il y a confusion du temps idéal de l'œuvre avec le temps historique du recevant lorsque l'œuvre d'art est reçue pour être ressentie *dans une participation actuelle* - donc distincte de celle, a-temporelle, qui lui revient -, c'est-à-dire quand on la plie à une fonction de stimulus pour en donner ce que l'on a parfois appelé une interprétation suggestive. La distance est alors abolie et l'œuvre est attirée dans la sensibilité actuelle du temps vécu. On demande à l'œuvre ancienne une actualité de mode qui permette d'y reconnaître le goût de l'époque du recevant. On comprend sans peine que ce type de confusion soit fréquent chez les artistes, généralement portés à chercher dans les œuvres du passé les stimuli auxquels ils aspirent pour leurs propres créations. Loué de son temps pour son réalisme, Raphaël ne sera considéré qu'à la fin du XVI^e siècle comme paradigme du beau idéal, pour répondre à l'esthétique nouvelle de Guido Reni et de ses contemporains⁸. Cette histoire de la fortune

⁸ G. C. Argan, *Raffaello e la critica*, dans *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milan, Feltrinelli, 1984, pp. 238-249.

d'un artiste appartient donc à l'histoire du goût, intéressante certes du point de vue culturel, mais distincte de l'histoire de l'art qui porte sur le moment fondateur de la réalité idéale, extra-temporelle, de l'œuvre d'art, même si celui-ci se réalise évidemment dans le temps historique.

Ce type de confusion est particulièrement fréquent en ce qui concerne les œuvres d'art contemporaines, du fait qu'elles paraissent plus que les autres indissociables de leur contexte social, commun à l'artiste et au spectateur. D'où la suggestion, souvent émise, que l'art contemporain réclame une théorie particulière de la restauration. La situation n'est cependant pas différente de celle de l'art ancien. L'œuvre contemporaine sélectionne, comme l'ancienne, des éléments de la culture du présent pour les transcender en fixant un rythme propre dans sa formulation. Pas plus que l'artiste ancien, l'artiste contemporain ne peut être jugé sur sa participation à son époque. La proximité peut, pour un temps, rendre le décalage apparemment minime, voire insensible, mais ce n'est là qu'un effet d'optique: la rupture et le décalage qui posent l'œuvre dans sa présence spécifique sont toujours de même nature et la différence, plus apparente que réelle, est quantitative, non qualitative.

L'intervalle entre la création et la recréation ou réactualisation de l'œuvre par le recevant peut apparaître comme une période vide et sans incidence. Mais ce serait là une vue inexacte. Comme l'image est incarnée dans la matière, et comme celle-ci subit des transformations avec le temps, l'intervalle a inévitablement une incidence sur l'image à sa réception, le cas le plus général et le plus simple étant celui de la patine. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas limité aux arts plastiques; il existe aussi pour la poésie, la littérature, et même la musique.

La poésie subit en effet les conséquences de l'évolution phonétique et sémantique des mots (connotations en particulier), qui peut influencer sur sa compréhension et faire problème. Quant à la musique, l'évolution des instruments a une influence considérable sur la nature des sons.

L'intervalle a donc une incidence historique et esthétique, indépendamment des interventions intentionnelles (modifications, adaptations à de nouvelles fonctions ou de nouveaux contextes, restaurations) que l'œuvre peut avoir subies. Et c'est bien en quoi le temps est irréversible.



PAUL PHILIPPOT,
MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE
Y JOHANNES TAUBERT.
Templo de Santo Domingo, Oaxaca.
México, noviembre 1969.
Imagen: P García
Fototeca CNCPC - INAH



PAUL PHILIPPOT
1º Seminario Regional Latinoamericano
de Conservación y Restauración.
Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural
"Paul Coremans" INAH - SEP. Noviembre 1973.
Imagen: Claudio Sandoval. Fototeca CNCPC - INAH

Ces considérations pourraient paraître purement théoriques. Elles sont cependant d'une grande importance parce qu'il est essentiel de bien voir dans lequel des temps de l'œuvre d'art se situe la restauration, et d'éviter à tout prix les confusions du type de celles que nous avons relevées. Or, le temps de la restauration est et ne peut être que le présent historique du recevant. Les confusions sont cependant fréquentes, et lourdes de conséquences.

Le moment de la création est, de toute évidence, clos à jamais avec l'achèvement de l'œuvre⁹. Toute prétention de la restauration à le récupérer pour y intervenir en reprenant la démarche créatrice confond le moment de la création et celui de la réception. Ce qui conduit à divers types de situations. La première, et la plus heureuse, est celle où l'on assiste à une nouvelle création, à une reprise et une refonte de l'œuvre mutilée dans une nouvelle synthèse, comme dans le cas du *Laocoon* réinterprété par Montorsoli, dont l'image convaincante s'est imposée à l'histoire de l'art jusqu'à la découverte, dans les années 1960, du bras original. Et l'on pourrait citer d'autres statues antiques complétées aux XVI^e et XVII^e siècles par Duquesnoy, l'Algarde, le Bernin et d'autres, sur la base d'une profonde assimilation de l'esthétique classique. Souvent aussi, l'œuvre ancienne a été incorporée dans une création nouvelle où elle assume un rôle particulier, comme ces vierges gothiques enchâssées à la manière de reliques au centre d'autels baroques dans les créations de la Contre-Réforme, spécialement en Europe centrale. Mais le plus souvent, cette situation débouche, faute de réelle synthèse créatrice, sur la restauration de fantaisie, qui est la pire aberration de la restauration.

La restauration de style proposée notamment par Viollet-Le-Duc, et pratiquée dans tous les domaines, entend pouvoir compléter les lacunes sans autre base que l'extension hypothétique, par analogie, de formules typologiques propres à une époque, une région, un artiste. Lorsqu'elle se veut strictement archéologique et objective, cette conception pêche déjà en postulant une utilisation mécanique des typologies qui ignore la réalité des variations historiques individuelles. Mais le plus souvent, elle ne recherche guère une telle rigueur et fait, consciemment ou non, une place variable à l'imagination du restaurateur. Par là, elle tente une conciliation contradictoire de la distance et de la proximité caractéristique de l'historicisme du XIX^e siècle. Si l'objectivation archéologique du style en formules typologiques abstraites, réutilisables selon les besoins du cas, constitue clairement le moment intellectuel de distanciation historique, la prétention de se substituer au créateur du passé pour, en l'absence de documentation archéologique certaine, reprendre sa démarche au présent, répond, elle, à l'identification nostalgique caractéristique du *Revival*. On comprend alors la tendance naturelle du *Revival* historiciste à confondre, dans un jeu d'interférences, restauration et création, et à vicier la première par sa prétention à reprendre le processus créateur du passé, la seconde en imposant à l'expression du présent le diaphragme de codes formels du passé issus de l'archéologie.

Mais même le respect scrupuleux d'une documentation rigoureuse ne constitue pas une justification suffisante. En effet, l'intervalle entre la création et sa réception ne peut être éliminé, et l'authenticité historique exige qu'il soit reconnu. Il y a cependant une forme de restauration qui prétend précisément l'abolir pour restituer au passé une présence actuelle: c'est la reconstruction à l'identique, qui entend rétablir l'état primitif de l'œuvre comme si le temps ne s'était pas écoulé. Cette conception de la restauration est profondément ancrée dans la conscience commune, non critique, et est dès lors fortement favorisée par

⁹ Même l'artiste, lorsqu'il reprend en artiste son œuvre endommagée, crée une nouvelle œuvre ou tout au moins une nouvelle version de l'œuvre primitive.

le développement de la société de consommation. Elle révèle cependant une confusion évidente, qui vise à rendre le passé présent sans conscience de l'intervalle écoulé, ce qui équivaut à une falsification. C'est le cas, notamment - pour ne citer que deux exemples entre mille - de la stoa d'Attale à l'agora d'Athènes, entièrement reconstituée sur la base d'un minimum de fragments, ou de la façade médiévale de Santa-Maria-in-Cosmedin, dépouillée de sa version baroque et largement refaite. Mais l'exemple le plus révélateur de l'essence profonde de cette orientation est probablement la restauration complète - incluant certaines reconstructions intégrales - de l'ensemble impressionnant de Colonial Williamsburg près de Philadelphie, ancien siège du gouverneur anglais avant l'indépendance des Etats-Unis. Le souci de rendre présent le passé par l'abolition de l'intervalle tend en effet ici à s'étendre à tout le contexte de la ville, reconstruite en musée de plein air. (Mais comment ne pas voir que la distance historique censée abolie par la reconstruction à l'identique reparaît aussitôt sous une nouvelle forme dans l'objectivation qui fait, précisément, de la ville vivante ce musée en plein air ?) Le personnel des restaurants et les surveillants y officient en costume d'époque, comme les cochers qui transportent en calèche les visiteurs, les artisans qui illustrent les techniques anciennes, les cuisiniers noirs, etc. Le développement extrême de cette tendance dans certains musées américains a été admirablement analysé dans *La guerre du faux* par Umberto Eco, qui ne manque pas de constater que cette actualisation du passé rend le public de plus en plus passif et, en abolissant la distance, finit par abolir le sens même de l'histoire, qui est conscience de la distance et prise en charge de celle-ci par la pensée critique et l'imagination¹⁰. En fait, on assiste ici à une extension à l'histoire de la formule muséologique parfaitement légitime du diorama, bien connue des musées d'histoire naturelle où ils servent à suggérer efficacement un milieu. Mais la substitution de la visualisation d'une connaissance à la présence authentique de l'objet conduit inévitablement à l'abolition des dimensions essentielles de l'œuvre d'art: authenticité esthétique et historique - d'où la falsification.

Curieusement, cette tendance peut rejoindre dans ses résultats - mais non dans ses intentions - la situation de cultures qui espèrent pouvoir apporter, au service d'une restauration dans le style, un artisanat resté traditionnel malgré un contexte qui se modernise. Malheureusement, cet espoir paraît bien condamné à être déçu, la survivance *post mortem* de l'artisanat privé du contexte social originel dont il était l'expression spontanée et authentique glissant irrévocablement vers un *kitsch* pour touristes, a moins d'être récupérée *comme technique* au service des conceptions modernes de la restauration.

Ce dernier cas soulève un problème très vaste et actuel : jusqu'où l'artisanat est-il - ou mieux, peut-il rester - esthétiquement l'expression authentique d'une société? La réponse est à chercher, comme l'a montré Giulio Carlo Argan pour l'Europe, dans l'histoire des rapports de l'art avec les modes de production de son temps¹¹. C'est l'industrialisation qui a mis fin en Europe au statut traditionnel de l'artisanat comme mode fondamental de production et base de l'art, qui en constituait la pointe qualitative - d'où la crise dans laquelle il est entré au XIX^e siècle. Le problème est appelé à devenir mondial avec l'invasion inéluctable des sociétés traditionnelles par l'industrialisation, d'autant plus durement que le choc est plus brutal.

¹⁰ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset et Fasquelle, Le Livre de poche, 1985.

¹¹ G. C. Argan, *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore, 1965.

Reste à considérer la restauration dite archéologique, strictement limitée à la conservation des restes anciens. Si elle est méritoire par son respect scrupuleux de la substance historique - y compris les apports significatifs du temps -, elle n'offre cependant pas de réponse dans le cas d'autres séries d'œuvres d'art, dont la nature et l'état présentent une unité potentielle dont la conscience esthétique réclame le rétablissement, celui-ci étant possible par un travail d'intégration exempt de toute falsification. Il ne s'agit pas en effet, dans de tels cas, de restituer une œuvre complète, mais de réduire le trouble apporté par les lacunes afin de rendre à l'original subsistant le maximum de présence et d'unité dont il est susceptible.

L'unique temps légitime de la restauration comme réponse aux exigences esthétiques et historiques qui sont les siennes est donc le présent de la conscience du spectateur regardant, le moment de la réception de l'œuvre d'art comme telle, de sa reconnaissance. Ce moment est, évidemment, dans l'histoire, et reconnaît l'œuvre *dans le présent*. Mais il la reconnaît aussi *comme passé*. Le respect de cette perception complexe est la condition de l'authenticité de la restauration. Celle-ci ne peut ni considérer le temps comme réversible, ni abolir l'histoire. Ce qui, en pratique, implique d'une part qu'elle respecte les traces de cette histoire - patine et modifications significatives de l'objet - dans une conciliation dialectique des instances esthétique et historique selon les exigences de chaque cas d'espèce, d'autre part qu'elle reconnaisse sa propre historicité en tant que moment de la *traditio operis*. Ceci concerne en particulier le rétablissement de l'unité potentielle, qui devra s'opérer de telle manière que l'intégration des lacunes, destinée à rendre à l'original son maximum de présence, reste toujours aisément identifiable et se donne clairement pour ce qu'il est: une interprétation critique actuelle, et non une prétention à reprendre la démarche créatrice et à abolir le temps écoulé.

Paul Philippot
Professeur émérite
de l'Université libre de Bruxelles

NOTE

* Ce texte est issu d'une conférence présentée le 7 octobre 1994 pour la séance de rentrée de l'I.F.R.O.A. consacrée au thème « Science et conscience », proposé par Georges Brunel, conservateur en chef du patrimoine, objets d'art des églises de la Ville de Paris, chef des enseignements historiques à l'I.F.R.O.A., dans le souci de souligner que la formation du restaurateur ne se limite pas à une activité technique spécialisée, mais implique également une culture critique qui le prépare à assumer les choix intellectuels et les devoirs moraux impliqués par l'exercice responsable de sa profession. L'expression « Science et conscience » a connu un succès significatif puisque la Direction du patrimoine l'a reprise comme titre de ses « entretiens » annuels : « Science et conscience du patrimoine », Paris, 28-30 novembre 1994.