



SciencesPo.

CSO  
CNRS

## COMPTE RENDU DU DEBAT

### La restauration des œuvres d'art : un atelier de l'histoire ?

15 octobre 2012 au CSO (18h-20h)

Cette rencontre était organisée par le CSO, dans ses locaux, autour de l'ouvrage « *L'histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art (XVIIIe-XXIe siècles)* », dirigé par Léonie Hénaut (CSO) et Noémie Etienne (Fonds national suisse de la recherche scientifique), et paru en août 2012 aux éditions des Presses universitaires de Lyon.

Les intervenants étaient au nombre de six : **Thierry Bonnot**, anthropologue et chercheur au CNRS, Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (EHESS), **Stéphanie Elarbi**, chargée de la restauration au Musée du quai Branly, **Christophe Gauthier**, conservateur, directeur des collections audiovisuelles à la Bibliothèque nationale de France, **Pascal Labreuche**, conservateur-restaurateur de peintures et historien des techniques, chercheur associé au Centre François Viète, Université de Nantes, ainsi que les deux responsables d'ouvrage : **Noémie Etienne**, historienne de l'art, Fonds national suisse de la recherche scientifique, **Léonie Hénaut**, sociologue et chercheuse au CNRS, Centre de Sociologie des Organisations (Sciences Po). La modératrice était **Bérénice Waty**, anthropologue de la culture, Université Paris 13 (UFR LSHS) et Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (EHESS). Delphine Hautois, Presses universitaires de Lyon était également présente.

Le public, qui regroupait une soixantaine de personnes, était essentiellement composé d'étudiants (Ecole du Louvre, Sciences Po, EHESS), d'académiques (chercheurs, universitaires) et de professionnels des musées (conservateurs, restaurateurs).

**Bérénice Waty** explique le cadre du débat entre chercheurs et praticiens et présente les différents intervenants. Elle souligne le caractère « expérimental » de cette rencontre, les intervenants étant amenés à parler d'un livre auquel ils n'ont pas contribué en soulignant ce qui, au cours de leur lecture, a fait écho à leurs propres activités et intérêts de recherche.

**Noémie Etienne et Léonie Hénaut**, codirectrices de l'ouvrage, commencent par **rappeler brièvement le format et les conclusions du livre**. Il s'agit d'un ouvrage collectif qui trouve son origine dans la journée d'études « Restaurer les œuvres d'art : acteurs et pratiques » ayant eu lieu à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, en juin 2009. Le livre comporte une introduction et 17 contributions : un prologue par **Dominique Poulot**, historien d'art, professeur à l'université Paris I-Panthéon-Sorbonne, une conclusion d'**Antoine Hennion**, sociologue, professeur à l'Ecole des Mines de Paris et directeur de recherche au CSI (Mines ParisTech/CNRS) et 15 études de cas. Les auteurs des articles sont de jeunes chercheurs ayant des formations et des activités très diverses (historiens, ethnologues, anthropologues, historiens d'art, conservateurs, restaurateurs) et étant originaires de différents pays d'Europe (France, Autriche, Italie, Russie et Suisse).

Le terme « restauration » est utilisé dans son sens le plus large : il recouvre « toutes les interventions sur les œuvres, qu'elles soient réalisées dans le but d'améliorer leur état de conservation ou leur aspect esthétique ».

Dans l'introduction de l'ouvrage, les codirectrices présentent le **panorama des écrits sur la restauration depuis le XIX<sup>e</sup> siècle**. Elles distinguent deux grandes orientations : les auteurs qui s'appuient sur des cas pour ériger des normes et des principes de restauration, tels ceux de Cesare Brandi ; et ceux qui travaillent dans une perspective historique et développent l'histoire de la restauration. Cette dernière tendance, qui est présente dans l'ouvrage, est moins développée en France qu'en Italie (comme le prouve dans le livre les contributions de Chiara Piva ou Federica Giacomini). **L'histoire à l'atelier cherche aussi à esquisser une troisième voie** : traiter la restauration comme un véritable objet, en comparant différents types d'artefacts, diverses perspectives et époques, pour faire émerger cette activité comme un nouvel objet d'étude. Cette troisième voie fait écho aux travaux conduits dans les *Cultural Studies* et *Material Studies*.

Le questionnement, comme l'indique le titre du livre, porte sur **le rapport entre restauration et histoire** et entend notamment souligner comment la restauration à la fois révèle et construit un rapport au passé.

Dans le prologue, **Dominique Poulot** se demande quelles sont les questions que la restauration pose à l'historien. « Qu'est-ce que faire l'histoire de la restauration d'une époque donnée si ce n'est l'histoire de la construction d'un contexte de mise en visibilité des œuvres du passé ? »

L'ouvrage comporte ensuite deux parties : la première sur l'identité des restaurateurs ; la seconde sur les différents contextes de restauration – public ou institutionnel, privé, religieux – qui co-existent à une même époque ou bien se succèdent dans le temps pour une même collection d'objets ». **La majorité des auteurs sont venus à travailler sur la restauration de manière indirecte** et se sont pris d'intérêt pour l'objet. Cette pratique vient en effet interroger à la fois l'histoire du goût, l'histoire politique de l'art, la sociologie de l'art ou encore l'anthropologie religieuse, et permet d'élargir les univers propres à chaque discipline.

Deux contributions importantes se dégagent de l'ouvrage. La première est que **la restauration nous fait plonger au cœur de la matérialité des œuvres**, qui est parfois oubliée ou traitée séparément des autres dimensions de l'œuvre d'art (économique, symbolique, esthétique...). Trop souvent, dans les travaux d'histoire ou d'histoire de l'art, les objets apparaissent comme inertes. Ils semblent ainsi subir passivement les opérations d'évaluation ou de restauration et être soumis à l'évolution des goûts. Or, il n'existe pas de dichotomie entre les valeurs attribuées aux objets (les goûts) et les objets en question. Au contraire, les objets – leurs fissures et craquelures, leur apparence, leur aspect patiné ou, au contraire, trop neuf – activent les jugements portés sur eux. Tous les chapitres de l'ouvrage, qu'ils évoquent des cas précis de restaurations, des pratiques propres à un atelier, des controverses ou encore des histoires de faux, le montrent abondamment.

La seconde contribution concerne notre rapport à l'histoire. L'ouvrage montre **comment l'histoire est construite par la restauration** : si l'histoire de l'art a commencé à être décrite par les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est aussi une construction continue qui passe par la transformation matérielle des objets. Le choix des objets à restaurer va déterminer ce qu'on va voir ou pas, conserver à titre de patrimoine ou non. La manière dont on restaure les sculptures médiévales au XIX<sup>e</sup> siècle révèle comment on les perçoit à l'époque (cette perception est aussi différente selon les pays). Mais en même temps, la restauration réalisée alors contribue aussi à construire une certaine perception du Moyen-Age. La restauration élabore l'histoire et la manière dont sont perçus les objets. Comme le dit **Antoine Hennion**

en conclusion, la restauration est « une histoire au carré » : une histoire des façons de faire de l'histoire.

Les exemples présentés dans le livre montrent la **pluralité des contraintes que le restaurateur doit respecter** : rendre le passage du temps, sa patine, la beauté de l'œuvre, sa cohérence... La manière dont sont restaurés ces objets révèle les priorités d'une époque. Elle est révélatrice d'une vision précise, et permet de comprendre comment sont perçus les objets, ce qui change selon les périodes et les pays – du point de vue d'une histoire de la vision mais aussi d'une histoire politique, culturelle, économique...

Contrairement à l'œuvre musicale qu'on peut rejouer sans affecter le système de notation qui caractérise ce type de production, « le moindre coup de pinceau ou de burin » sur un objet est irréversible. Cela étant dit, les restaurateurs et les conservateurs doivent prendre des décisions concrètes qui modifient l'apparence des œuvres, ce qui déclenche d'ailleurs régulièrement des controverses. Loin d'ériger des principes d'action, l'ouvrage cherche à contribuer à la réflexion des chercheurs et des professionnels sur l'activité de restauration – en quoi elle consiste – et sur notre rapport au patrimoine.

**Bérénice Waty** réagit à cette présentation en soulignant que l'ouvrage permet véritablement de rentrer dans l'atelier de restauration, dans l'activité en train de se faire. Elle remarque ensuite la pluralité des appellations utilisées pour désigner le restaurateur : est-ce un sauveteur, un réparateur, un dépouilleur, un saccageur, un pilleur, un illusionniste, un créateur ? Bérénice Waty invite alors Stéphanie Elarbi et Pascal Labreuche, tous deux restaurateurs, à parler de leur expérience.

**Stéphanie Elarbi** est diplômée du Master de conservation-restauration des biens culturels de l'université Paris 1. Spécialisée à l'origine dans le domaine de l'art contemporain, elle est aujourd'hui **chargée de la restauration au Musée du quai Branly**. Le musée présente des collections d'objets des civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, provenant pour beaucoup des collections du Musée de l'Homme et de l'ancien Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Elle rappelle que ces objets, souvent issus de rituels, ont été créés avec des matériaux variés, insolites et souvent non pérennes. Ils sont aujourd'hui patrimonialisés du fait qu'un ethnologue a choisi tel ou tel objet, collecté une pièce qu'il a transmise au laboratoire ou au musée. Des techniques de plus en plus sophistiquées d'analyse et de conservation des objets se développent. Cependant, il demeure essentiel de s'interroger avant chaque intervention : pourquoi et quand restaure-t-on ; est-ce pour montrer l'objet ou uniquement pour le préserver ?

Un costume de chamane sibérien, récemment acquis par le musée du quai Branly, vient de faire l'objet d'une restauration. **Stéphanie Elarbi** raconte que ce costume est composé de textiles, d'éléments de cuir et de métal, et de plumes. Un traitement de conservation était nécessaire. Après s'être interrogé sur les altérations, il a fallu trouver des compromis entre restaurateurs et conservateurs : que fait-on ? Jusqu'où consolider ? En raison du caractère rituel de ce vêtement, un traitement très minimaliste a finalement été retenu afin de ne pas modifier la nature des amulettes ni effacer l'histoire de ce costume. Au cas par cas, il est donc trouvé des solutions intermédiaires qui ne camouflent pas nécessairement tous les dommages subis, bien au contraire. D'un objet à l'autre, la décision de traitement varie. Elle est souvent subjective, malgré les dispositifs scientifiques utilisés et la collégialité. Comme l'ouvrage le montre, elle est aussi toujours datée. Les restaurateurs le savent, et c'est pourquoi ils cherchent autant que possible à ce que leur intervention soit réversible. Ils essaient également de préserver la valeur d'usage, les techniques et le mode de fabrication de l'objet, son mode d'utilisation, sa finalité.

Stéphanie Elarbi cite aussi le cas de masques kanaks de Nouvelle-Calédonie, objets composites liés à au rituel des funérailles des ancêtres. Ces masques provenaient des collections du Musée de l'Homme et du MAO et avaient déjà été restaurés. L'un avait une coiffure hybride. Là encore, il a fallu se demander quelles orientations prendre : si on ne restaure un objet que lorsqu'une détérioration est perçue comme un dommage, doit-on montrer cette altération ou, au contraire, la cacher ? D'autre part, est-il pertinent de préserver les traces des anciennes restaurations et, si oui, comme le faire ?

Ces questionnements se retrouvent dans le domaine de l'art contemporain, où le restaurateur travaille parfois en collaboration avec les artistes. Dans le cadre de l'atelier Boronali qu'ils ont fondé, Stéphanie Elarbi et l'artiste Laurent Prexl réfléchissent en particulier aux façons de préserver les performances. Comment documenter et, plus encore, restaurer ce qui a eu lieu lors de la conception de l'œuvre ? Ils parlent alors de « re-action » plutôt que de restauration.

**Bérénice Waty** présente ensuite Pascal Labreuche, conservateur-restaurateur de peintures et historien des techniques, diplômé de l'Institut national du patrimoine et titulaire d'un doctorat. Son travail de thèse, publié aux Presses universitaires de Rennes, porte sur le rôle des toiles de tableaux au sein du marché parisien de la peinture aux XVIIIe et XIXe siècles.

**Pascal Labreuche** a beaucoup aimé l'ouvrage *L'histoire à l'atelier*. Il trouve qu'il a été dirigé de façon ouverte et expérimentale, ce qui apporte « une bouffée d'air » dans ce domaine de recherche. L'histoire de la restauration est abordée avec des perspectives variées en termes d'époques, de types d'objets et de pays. S'il avait un regret à formuler, ce serait une trop grande présence du thème de la falsification dans l'ouvrage. Mais il a vraiment apprécié la conclusion d'**Antoine Hennion**, intitulée « La restauration. Un atelier de l'histoire ».

L'identité du restaurateur est très bien analysée, avec une multiplicité d'exemples dans toute l'Europe. La profession émerge d'un magma confus : artistes, peintres, académiques qui s'orientent vers la restauration, mais aussi marchands d'art et experts ayant des activités de commissaires-priseurs, ou encore conservateurs. L'histoire de la restauration s'ouvre désormais à d'autres disciplines comme l'histoire des techniques (cf. les travaux de Liliane Hilaire-Perez, sur les sciences, les savoirs et les techniques). Sur la scène parisienne aux XVIIIe et XIXe siècles, de nombreux marchands de couleurs et de toiles étaient restaurateurs. De même, comme le montre **Capucine Lemaître** dans le chapitre sur la restauration des mosaïques, à Nîmes, de nombreux mosaïstes italiens originaires du Frioul, qui étaient venus en France au XIXe siècle pour « pratiquer leur art », furent rapidement reconnus pour leur savoir-faire et sollicités pour restaurer les mosaïques antiques découvertes sur le territoire, en appliquant des méthodes similaires pour la pose et la dépose.

**Une question passionnante et cruciale pour la profession de conservateur-restaurateur aujourd'hui traverse l'ouvrage, comme en filigrane : celle de la documentation des interventions.** Elle apparaît au XVIIe siècle pour compenser la perte d'information liée aux restaurations : hier, on dessinait l'œuvre avant traitement, aujourd'hui on la photographie sous toutes les coutures. En effet, le restaurateur doit souvent ajouter mais aussi supprimer de la matière. Au XVIIe siècle, quand sont exhumées les premières fresques antiques, Bartoli s'empresse par exemple de les copier. Le restaurateur et faussaire Paderni souhaite également faire documenter les trouvailles d'Herculanum. Il en est de même pour les relevés d'antiquités égyptiennes, réalisés pour se souvenir de l'emplacement des pièces détachées de leur contexte. Les Frères Duthoit, étudiés dans l'ouvrage par **Raphaële Delas**, avaient accumulé 5 000 dessins afin de les réutiliser pour des reconstitutions de sculptures gothiques. Les activités de documentation et de restauration sont donc étroitement liées, qu'il s'agisse de compenser une destruction même partielle de

l'œuvre, de faire des copies, ou encore de constituer un répertoire de modèles à mobiliser lors de futurs traitements. Aujourd'hui, cette documentation passe par les rapports d'intervention, les publications et la constitution de bases de données qui devraient être accessibles à tous.

Pour **Pascal Labreuche**, tous ces éléments font écho à son propre parcours et notamment à son orientation, après le diplôme de conservateur-restaurateur, vers l'étude de l'histoire des techniques : il trouvait nécessaire d'accompagner les interventions d'un appendice documentaire qui vient enrichir l'objet. Réciproquement, un objet en train d'être restauré a souvent une valeur documentaire pour l'histoire des techniques. Comme l'a montré Alois Riegl, cette valeur historique peut d'ailleurs interférer avec d'autres valeurs concernant l'objet comme l'ancienneté ou la valeur commémorative.

**Bérénice Waty** insiste elle aussi sur l'importance de la documentation en matière de restauration, véritable « pont vers l'avenir ». Elle souligne aussi que l'ouvrage révèle l'évolution des profils de restaurateurs et des pratiques de restauration au cours du temps. Si les frères Duthoit étaient autodidactes, sculpteurs de formation, les praticiens d'aujourd'hui ont suivi des formations de type universitaire en sciences et en histoire de l'art. Cependant, une grande habileté et un certain regard sur la matérialité des œuvres sont toujours nécessaires.

**Stéphanie Elarbi** réagit en faisant remarquer que le moindre geste du restaurateur est irréversible (même un dépoussiérage consiste à enlever de la matière accumulée sur l'œuvre). C'est pourquoi le geste doit être réinterrogé à chaque moment et la décision de restauration est prise de manière collective. Le parti pris à notre époque est d'intervenir le plus légèrement possible. « Désormais, on intègre la nécessité d'en faire le moins possible, de trouver des solutions réversibles quand elles existent, modérées dans le cas contraire, bref, de défendre globalement une conception "légère" de la restauration – et c'est tant mieux. » (Antoine Hennion, Conclusion de l'ouvrage)

**Thierry Bonnot**, anthropologue et chercheur au CNRS, a beaucoup appris dans ce livre, aussi bien au niveau théorique, à travers la perspective d'ensemble, que dans les détails historiques. Il s'agit en effet d'un ouvrage historique qui montre une grande diversité de cas dans le domaine de la restauration qui révèlent les ressorts de la construction du patrimoine.

**La première partie de l'ouvrage met en scène des individus, des restaurateurs. Elle met en évidence la relation intime entre le sujet et l'objet.** Elle se traduit, d'un côté, par l'engagement physique du restaurateur dans son travail, et, de l'autre, par la transformation parfois importante de la matière et de l'apparence de l'objet.

**Thierry Bonnot est historien et non historien d'art. Il a travaillé dans l'Ecomusée de Creusot-Montceau.** Les modes de collecte des objets et de conservation sont différents de ceux en vigueur dans les musées des beaux-arts. Le travail de restauration n'y est pas moins exigeant, mais présente davantage de souplesse. De ce fait, il est très intéressant quant aux objets et aux pratiques. Thierry Bonnot privilégie la perspective biographique qui est présentée dans l'ouvrage : il suit la vie de certains objets pour analyser le devenir permanent des objets et le « devenir autre », car l'objet peut se voir doter de nouvelles charges symbiotiques sans que sa matérialité soit modifiée. L'article de Gérard Lenclud sur le devenir autre est intéressant : il évoque le bateau de Thésée qui reste échoué et que les Athéniens restaurent planche par planche si bien qu'il ne reste finalement plus aucune planche d'origine. Que fait-on dans ce cas ? L'objet en question est-il devenu autre ? La notion de devenir implique la durée et l'attachement, l'investissement affectif, utilitaire, véral, esthétique, ou encore scientifique.

Pourquoi s'intéresse-t-on à tel ou tel objet ? Thierry Bonnot donne l'exemple d'une bouteille de cidre ordinaire, dont il manque plus de la moitié, qui est aujourd'hui présentée au musée de Normandie et qui fait l'objet d'un soin tout particulier.

**Le restaurateur questionne l'anthropologue et vice-versa.** En particulier, la notion d'authenticité de l'objet est sujette à conflit entre l'archéologue, le restaurateur, et le conservateur spécialiste du patrimoine. Thierry Bonnot a fait sa thèse sur des céramiques ordinaires devenues des objets de collection exposées en vitrine. Il travaille actuellement avec un collectionneur qui a découvert un « dépotoir de céramiques » – un lieu, situé à côté d'une usine de céramiques, dans lequel on jetait les pièces cassées ou ayant un défaut de cuisson. Le travail de fouille a commencé et la question de la conservation des objets trouvés se pose. Quelle information vont apporter ces objets ? Sont-ils désintégrés ? Y aurait-il intérêt à les restaurer ou est-ce, au contraire, ce que l'on pourrait appeler leur destinée (être une pièce de dépotoir) ?

**Bérénice Waty** introduit le dernier intervenant de la table ronde, Christophe Gauthier, conservateur du patrimoine, directeur du département de l'Audiovisuel de la BnF. Il était auparavant conservateur de la Cinémathèque de Toulouse.

Qu'est-ce que la recherche de « l'original » dans la restauration de films ?

**Christophe Gauthier** a été confronté à la question de la restauration dès le début de sa carrière à propos de livres et de costumes de cinéma. Dans l'un de ses films, Louis Jovet avait ainsi lancé des projections de peinture sur les costumes pour les rendre brillants. Au moment de leur restauration, la question se posait de savoir s'il fallait enlever les projections ou les garder. Par la suite, Christophe Gauthier s'est intéressé à la restauration des films proprement dits, un champ d'activité dont le développement ainsi que l'évolution des pratiques et des normes sont très bien retracées par Marie Frappat dans *L'histoire à l'atelier*.

La spécificité du cinéma est que, lorsqu'on restaure un film, on crée un nouvel objet, un artefact différent ontologiquement, ce qui n'est pas le cas avec une peinture ou un meuble. Mais les méthodes de travail sont voisines : il s'agit de stabiliser l'état de conservation voire d'enlever les altérations. Une contrainte est celle du support d'origine, soumis à l'obsolescence technologique (le film argentique a laissé la place au numérique). Un des enjeux de la restauration de films est la création de nouveaux artefacts. Cette spécificité trace une ligne de divergence par rapport à la restauration des autres biens culturels. Cependant, après avoir lu l'ouvrage, Christophe Gauthier a plutôt été frappé par les points de convergence, sur lesquels il a choisi d'insister.

Le premier concerne les conditions dans lesquelles s'opère le **choix des œuvres à restaurer**. Il repose sur plusieurs critères :

- le repérage et le travail de reconstitution réalisé en amont par les cinéphiles ;
- la disponibilité des œuvres et des collections *via* la cinémathèque. Certains films sont reconstitués après 40 ans, à l'exemple de certaines scènes qui manquaient dans *Metropolis*, le célèbre film de Fritz Lang ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Metropolis\\_%28film,\\_1927%29#Restauration](http://fr.wikipedia.org/wiki/Metropolis_%28film,_1927%29#Restauration)) ;
- le coût de la restauration, très important, qui s'ajoute à celui de l'acquisition du support.

Pour la chaîne industrielle qui veut rentabiliser, ou pour l'Etat ou le Centre national du cinéma, se pose la question du marché et des débouchés. Pour qui – pour quel public – restaure-t-on ? L'industrie a su se saisir de la restauration comme d'une opportunité pour vendre, voire revendre des DVD grâce à la mention « film restauré ». Si l'Etat est là pour compenser les lacunes et, par conséquent, restaurer des œuvres qui n'intéressent pas l'industrie, il doit aussi soutenir la création. Comme dans les autres domaines artistiques, il

doit réaliser un arbitrage entre production et innovation, d'un côté, et restauration et préservation du patrimoine existant, de l'autre.

Le deuxième point de convergence est **la question de l'original**, aussi importante et passionnante que dans les autres domaines. Lorsqu'on restaure un film, on restaure une certaine version. Or, le film est un objet culturel contextualisé. Il peut être diffusé en avant-première devant un public spécialisé, cinéphile, puis remanié pour le grand public. La version de *Metropolis* diffusée en avant-première à Berlin est par exemple différente de celle présentée en 1927. La réplique du même film sur de nombreux supports, est nécessaire à sa diffusion. Lors d'une restauration, on ne peut pas alors toujours s'appuyer sur la version originale. Il existe ainsi différentes versions de *Metropolis* et différentes versions restaurées. La Cinémathèque de Toulouse a deux versions restaurées de *Metropolis*. Il existe six versions restaurées de *Metropolis*. Nous n'avons plus d'état de la version de 1927 qui a eu le plus d'audience. On ne peut pas non plus restaurer le support original. Le film subit une opération de préservation à partir des données disponibles.

Les pratiques ont évolué depuis les années 1970 et surtout depuis le début des années 1980. On conçoit désormais qu'il peut y avoir des retraits par rapport aux restaurations précédentes. Cette attitude est liée à l'intentionnalité du restaurateur de donner à l'œuvre une sorte de « projetabilité ». Les objets ne sont pas inertes, mais contextualisés.

Pour restaurer un film, l'aspect documentaire est essentiel. Il faut choisir la version à restaurer. La contextualisation est nécessaire (comme pour les films du début du siècle, par exemple, les films forains de trois minutes). On a également cherché à restituer les couleurs originelles (comme pour *Le Voyage dans la lune*, de Georges Méliès, sorti en 1902). Mais la couleur n'apparaissait en fait que sur des versions de prestige qui n'atteignaient pas le grand public – celui-ci voyait la version en noir et blanc. On restaure donc un objet singulier dont la contextualisation est nécessaire. Le support est différent, le contexte de projection également.

**Pascal Labreuche** réagit en soulignant les spécificités de la restauration de films par rapport aux autres formes de restauration, notamment sur la nécessité d'une plus-value et sur la complexité des circuits de financement.

**Thierry Bonnot** revient sur la question de la couleur en évoquant une usine à Paris où les artisans, souvent des femmes, peignaient sur la céramique à la main avant 1914. Chaque copie couleur est donc elle-même un exemplaire original, à l'image d'un livre ancien. Ainsi, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, chaque objet restauré, chaque exemplaire est singulier.

**Christophe Gauthier** rappelle également qu'il y a une certaine porosité entre les différents acteurs de la restauration. Il s'agit actuellement d'une évolution radicale qui est liée à l'apparition du marché du DVD et du marché du patrimoine. Les modes de diffusion se sont multipliés (internet, vidéo, multiplicité des chaînes de télévision avec le câble), le marché explose. Dans le domaine du cinéma, il existe un risque de laisser pour compte un pan de la production comme le film d'entreprise (il y a maintenant une opération de sauvegarde mais seulement par le biais de la numérisation).

## **Débat avec le public**

Comme nous le faisons généralement pour les comptes rendus de ces rencontres, nous ne ferons que mentionner quelques questions qui ont été évoquées lors de la discussion ou certains points de la présentation que les auditeurs ont souhaité approfondir :

- A propos de l'ambiguïté – ou plutôt de la polysémie – du terme « restauration », et de la notion de conservation des biens culturels, **Noémie Etienne** rappelle que toutes les transformations d'objets culturels intéressaient les codirectrices de l'ouvrage, qu'il s'agisse de les remettre à neuf, de retrouver un état « original », ou simplement de prolonger leur existence, mais aussi, selon les cas, d'opérer des interventions qui pourront être interprétées comme des destructions ou des falsifications. C'est ce qui fait à la fois la richesse et la fragilité de l'ouvrage, puisqu'effectivement, la notion est problématique, ne serait-ce qu'en regard des enjeux sociaux qui entourent aujourd'hui l'usage des termes « restauration », « conservation-restauration », etc. Elle-même travaille sur la restauration des peintures à Paris entre 1750 et 1815 et pense que l'histoire de ces activités donne une perspective essentielle pour les comprendre.
- Une personne du public mentionne la publication d'un autre ouvrage paru cet été sur la restauration, intitulé *La restauration des peintures et des sculptures*, fruit d'une collaboration entre le C2RMF, l'Université Paris X Nanterre et l'IRPA de Bruxelles, qui montre l'importance de ces interrogations aujourd'hui dans le domaine des sciences humaines et sociales.
- **Bérénice Waty** mentionne que l'intérêt pour l'étude des différents métiers du patrimoine est relayé par le ministère de la Culture lui-même (cf. appel à projets « Ethnologie des métiers du patrimoine », en 2010 ; « Numérisation du patrimoine et de la création », en 2013).
- La question de la valorisation de la restauration (sur le marché et par rapport au public) et de sa diffusion est posée. Une sélection des informations et une certaine mise en scène sont nécessaires pour attirer le public. Une personne du public demande comment sont présentées ces restaurations, et s'il est important de les « mettre en scène » pour les visiteurs, de les rendre visibles et lisibles. **Stéphanie Elarbi** répond qu'en 2013, une exposition va avoir lieu au musée du quai Branly, autour des trois masques kanaks avec les cheveux, qui ont été restaurés, pour rendre l'aspect restauration plus visible, plus compréhensible, mais il n'y aura pas de présentation de la restauration elle-même.
- Les artistes sont-ils parfois associés à la restauration de leurs œuvres ? L'implication des artistes dans le processus de restauration, notamment dans l'art contemporain, a été évoquée par **Stéphanie Elarbi** et par **Christophe Gauthier** à travers les formes d'art récentes (cinéma). Les artistes sont toujours suspectés de vouloir améliorer leurs œuvres. **Pascal Labreuche** cite un exemple intéressant, développé dans l'ouvrage par **Gaspard Salatko**, où des peintres d'icônes du XXe siècle ont été appelés pour restaurer leurs propres œuvres pour des raisons religieuses. Celles-ci étaient sombres, ils les ont repeintes en blanc, couleur assimilée à la transfiguration dans la religion orthodoxe.
- La relation de la restauration avec les nouvelles technologies (dont le numérique), peu interrogé dans l'ouvrage sinon pas la contribution de **Marie Frappat**.
- Le problème de la restauration en référence au goût de l'époque ou par des amateurs, qui est en fait une « dérestauration ». Les restaurateurs passent beaucoup de temps à restaurer des objets déjà restaurés antérieurement. **Bérénice Waty** cite le cas de la basilique Saint-Sernin de Toulouse qui avait été restaurée par Viollet-Le-Duc au XIXe siècle (restauration qui, à l'époque, était très bien perçue) et qui, cent ans plus tard, a dû être restaurée à nouveau ; on se préoccupe de ce que pense le public. On pense également à la restauration d'un vase grec analysée dans l'ouvrage par **Fabrice Rubiella**.
- L'importance de l'expertise et la séparation entre les Antiquités et la brocante. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les antiquaires n'étaient pas marchands. **Manuel Charpy**, présent dans le public et auteur d'un article dans le livre, intervient alors pour rappeler l'évolution sémantique



et professionnelle de cette activité au début du XIXe siècle, et résumer les conséquences de ces distinctions quant à la réparation des objets sur le marché parisien.

- Le sens de la restauration en tant que ré-interprétation d'un objet matériel, qui fait écho à Francis Haskell sur l'original et la copie. **Antoine Hennion** prend alors la parole pour rappeler les enjeux majeurs de l'ouvrage, tels qu'il les a mis en évidence dans sa conclusion. Ainsi, il écrit à propos de la restauration : « Fabrique de l'histoire au jour le jour, elle consiste en effet à refaire – et donc, à faire en partie, voire à contrefaire – les objets que ce passé nous lègue, comme on dit de façon beaucoup trop généreuse. »