

Penser les pratiques après C.Brandi
Vers une praxéologie et axiologie des restaurations en art contemporain.

Preprint Auteur

Le texte de cette communication a été modifié sans mon autorisation par l'éditeur. Le texte imprimé est donc non conforme à l'esprit général du texte. La version originale des preprints prévaut sur le texte publié.

Penser les pratiques après C.Brandi Vers une praxéologie et axiologie des restaurations en art contemporain.

La conservation-restauration est une discipline relativement jeune. En effet, si l'acte de conserver et de restaurer est immémorial, la réflexion sur le *pourquoi* et le *comment* d'agir en ce sens ne remonte guère au delà du XIXe siècle. C'est à cette époque qu'on peut chercher dans les écrits des praticiens tels les architectes Viollet-le-Duc ou Camille Boïto les premières explications ou justifications de leurs interventions. Dans la foulée, leurs réalisations ou celles de leurs émules interpellent et suscitent la critique d'historiens de l'art : citons John Ruskin ou Alois Riegl.

Le recul historique nous permettra à la fois de rassembler un corpus d'œuvres restaurées, d'étudier les interventions dont elles ont fait l'objet, d'évaluer leurs résultats dans la durée. C'est rapport à une expérience accumulée et non au pragmatisme d'une intervention ponctuelle que s'élabore la réflexion, et que naît, à un moment historique donné, la théorie.

Elle s'élabore dans la première moitié du XXe siècle, et au tournant de celle-ci, principalement dans le cadre des Instituts spécialisés qui se consacrent également à la recherche : citons l'*Istituto Centrale per il Restauro* à Rome, ou l'IRPA en Belgique. Cesare Brandi s'illustrera au sein du premier, et son meilleur interprète, Paul Philippot, travaillera à faire rayonner sa pensée dans le monde francophone, depuis Bruxelles, précisément. La série de colloques consacrée au centième anniversaire de Cesare Brandi a fait le point de son actualité européenne. Le bilan est clair : son influence demeure prégnante et on pourrait même à cet égard évoquer une sorte d'« aura brandienne » qui entoure sinon toujours les pratiques, du moins le discours sur les pratiques.

Théoriciens, rhétoriciens ?

La théorie de la conservation-restauration souffre toutefois de quelques travers, inhérents à ses origines. De Ruskin à Philippot, en passant par Riegl et Brandi, elle s'exprime par la voix d'historiens de l'Art, pétris de culture humaniste et de références classiques. C'est ce qui confère d'ailleurs à leur prose et charme, et élégance... et suscite parfois des questionnements aigus, quand l'eurocentrisme des concepts et du vocabulaire contribue à faire perdre de vue certaines spécificités¹.

Brandi use fréquemment d'un cadre ou de références philosophiques: Platon, Kant, Hegel, Croce sont convoqués de façon implicite ou explicite pour étayer l'approche esthétique de l'œuvre d'art ; la *Gestalt théorie*, aussi, ou la phénoménologie de Dewey. Mais un décalage apparaît clairement entre l'esthétique ainsi que la pratique artistique contemporaine, et le discours du théoricien de la restauration: Joseph Beuys, Cesar, Alexander Calder, Paul Bury, Alan Kaprow créent, à l'heure où Brandi rédige sa *Teoria del Restauro*. Nous sommes, dans le contexte de leurs réalisations,

¹ Cfr la controverse autour de la notion d'authenticité, présente dans le préambule de la *Charte de Venise* et le

très loin de ce qu'il nomme une « épiphanie de l'image » et d'une « artisticté » peut-être trop hâtivement opposée à « l'ustensilité »².

Le singulier en cette histoire, c'est que le discours théorique est à ce point devenu référentiel, qu'il habille tout et, dirais-je, parfois n'importe quoi. L'apport de Brandi à la restauration est proprement *phénoménal* : le risque est que sa pensée ne devienne une idéologie. Or il est malaisé parfois de distinguer ce qui, dans les références qui y sont faites, relève de la figure de style (et disons-le franchement, de l'artifice rhétorique), ou de la crainte de s'éloigner d'une autorité. Il n'y a pas de pape en restauration, il n'y a pas de saint, et si la théorie de la restauration est en soi une *Somme*, nous avons à prendre garde qu'elle n'engendre une scolastique stérilisante. Théoricien ne rime pas nécessairement avec rhétoricien.

La dimension contextuelle

La théorie de la restauration de Cesare Brandi s'applique, faut-il le rappeler, à l'œuvre d'art. Or, la conception qu'il se fait de celle-ci est fondamentalement kantienne : l'œuvre est pour lui, d'abord, une finalité sans fin. L'expérience esthétique qu'il décrit est essentiellement d'ordre contemplatif, unifiante et totalisante, largement axée sur le visuel, et assez proche en définitive de celle que développe l'esthéticien idéaliste Mikel Dufrenne³. L'approche phénoménologique (dont il faut spécifier l'aspect original et novateur dans ses applications à la restauration) est inspirée de la *Gestalt théorie*, donc de la psychologie de la perception plus que la philosophie. Elle ne remet pas en cause la modélisation idéaliste classique de l'œuvre d'art, ni de l'expérience esthétique qui lui est apparentée.

Envisageons à présent quelques œuvres contemporaines : *Thousand years* de Damien Hirst, *Helena*, de Marco Evaristti, ou *Sentimental Action* de Gina Pane ; plus récemment encore *Cloaca*, de Wim Delvoye. Nous avons là, à chaque fois, une œuvre d'art qui suscite une expérience esthétique. Mais les termes « œuvre d'art » et « expérience esthétique » recouvrent-ils le même contenu conceptuel ? Assurément, non. L'intentionnalité esthétique est *essentiellement* différente et extraordinairement diverse, selon les courants et les artistes qui expriment clairement leur volonté de rupture par rapport à ce qui les précède.

Or, c'est de cette intentionnalité esthétique, relative au créateur comme au temps de la création que nous devons nous imprégner pour ne pas commettre d'anachronisme : non plus celui de surimposer des conceptions modernes à une œuvre ancienne, mais de lire une œuvre contemporaine au travers d'un schéma

² La préciosité du style de Cesare Brandi a acculé le traducteur à l'emploi de néologismes, assez fidèles à l'italien, mais parfois rébarbatifs pour le profane. C'est à mon sens une des raisons pour lesquelles Cesare Brandi est plus souvent cité que lu. Il est vrai que la transposition de la *Teoria* par Paul Philippot dans des analyses à la fois simples et vigoureuses avait tout pour séduire.

³ Dufrenne et Brandi se trouvent d'ailleurs associés dans un article de Mihai PASTRAGUS , « Aethetics concepts », dans *Phenomenology in the World Fifty Years After the Death of Husserl*, édité par Anna-Teresa Tymieniecka, World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning, Springer, 1991, p.148

conceptuel inadéquat –parce que dépassé. J’emploie le terme ici au sens historique et non péjoratif.

Nous avons à accepter le fait qu’une théorie de la restauration étroitement liée à l’esthétique est, comme celle-ci, nécessairement contextuelle⁴, donc à revisiter périodiquement.

Dépasser le débat esthétique

Le conservateur-restaurateur est bien évidemment concerné par le débat esthétique autour de l’art et de l’œuvre⁵ : ne doit-il pas définir l’objet de son intervention ? L’approche opératoire de l’esthéticien Gerard Genette est susceptible de lui ouvrir une voie intéressante. Le philosophe français propose en effet de définir l’œuvre d’art comme “un artefact à fonction esthétique”⁶.

Le terme d’*artefact* est employé pour la première fois en français en 1970, par Jacques Monod dans son ouvrage *Le Hasard et la Nécessité*⁷. L’auteur lui donne le sens de : « produit de l’art et de l’industrie », usage bien établi déjà dans la littérature anglo-saxonne. L’occurrence anglaise remonte en effet à 1821, et connaît deux graphies, toujours acceptées aujourd’hui : *artifact* (graphie américaine) ou *artefact* (graphie britannique), l’un et l’autre empruntés au latin *artificium* ou peut-être à l’italien *artefatto*, pour traduire « a thing made by skill or art ». L’usage du terme, particulièrement dans le domaine archéologique anglo-saxon, date quant à lui des années 1890. Julian Huxley (1887-1975) mettra plus particulièrement en évidence le fait que les artefacts sont les révélateurs privilégiés de ce qu’il nomme les mentifacts et sociofacts. Les premiers constituent l’ensemble des productions immatérielles, mentales et spirituelles d’une société, que celle-ci reconnaît comme valeurs: par exemple les idées, les croyances, les connaissances, le langage. Les seconds cristallisent l’ensemble des modèles de conduites acceptées et attendues au sein des relations interpersonnelles, y compris les normes. L’artefact artistique joue éminemment ce rôle de support des mentifacts et sociofacts, et il va de soi que le conservateur-restaurateur aura à préserver cette dimension particulière, manifestation historique, de l’objet d’art.

⁴ Jerrold LEVISON, « Le contextualisme esthétique », dans *Esthétique contemporaine, art, représentation et fiction*, textes réunis par J.P.Cometti, J.Morizot et R.Pouivet, Paris, Vrin, 2005 p. 451 ; Jean-Marie SCHAEFFER, « Objets esthétiques ? », dans *Études et essais*, n° 170 2004/2. Disponible au format pdf, (on line 13/1/2009),

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_170&ID_ARTICLE=LHOM_170_0025.

⁵ Nelson Goodman avait proposé dès les années 60 de ramener le débat esthétique à deux questions : quand y a-t-il art, et quels en sont les symptômes ? Cette approche pragmatique a suscité nombre de réactions. cfr *L’art en théorie et en action* Par Nelson Goodman, Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet, Editions de l’éclat, 1996 ; *Esthétique contemporaine, art, représentation et fiction*, textes réunis par J.P.Cometti, J.Morizot et R.Pouivet Paris, Vrin, 2005. Marc JIMENEZ, *La querelle de l’art contemporain*, Gallimard, Folio Essais, 2005 ; Sur la définition de l’œuvre d’art, voir R. POUIVET, *Qu’est-ce qu’une œuvre d’art*, Paris, Vrin, 2007

⁶ Gérard GENETTE, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999

⁷ Paris, Seuil, 1970

Arrêtons-nous à présent à la « fonction esthétique ». Le terme « fonction » hérissera peut-être les tenants de l'idéalisme kantien, mais l'expression ne s'éloigne guère de la « finalité sans fin » qui donne pour but à l'œuvre d'art, d'être de l'art, ou comme l'écrit Brandi, de manifester son « artiscité ». Le terme « fonction » renvoie toutefois à une intentionnalité. L'objet a en effet été conçu « pour ». Or, la « fonction » n'est remplie que s'il y a réception : elle nécessite une « attentionnalité » de la part du destinataire. Celle-ci peut coïncider avec l'intentionnalité objective de l'artiste (artiste et spectateur sont alors sur la même longueur d'onde) ou au contraire prendre une autonomie subjective par rapport à celle-ci (ex : user d'un Pollock comme d'un test de Rorschach)⁸.

Il nous reste enfin à préciser l'acception du terme « esthétique » dont nous ferons usage. Son champ sémantique originel recouvre (la racine grecque en témoigne) à la fois les sens, la sensation, les sentiments⁹. Elle ne se limite pas, par conséquent, à l'expérience du beau, mais englobe l'ensemble des expériences perceptives, qu'elles soient physiques ou psychiques, sensibles ou émotionnelles. Nous retiendrons cette définition extensive, qui nous permettra une approche méthodique (suivant un plan) et systémique (au sens de : qui met en relation des ensembles complexes).

Esquisse méthodologique

La suite de cet exposé est à aborder sous forme de proposition. Il s'agit en fait d'esquisser un *modus operandi*. Si l'on adopte la définition de l'œuvre d'art selon G.Genette et l'applique plus particulièrement à l'art contemporain, on pourrait envisager un questionnaire méthodique suivant deux axes : celui de la fonction esthétique, celui de l'artefact.

Finalité esthétique

Pour éviter toute dispersion rhétorique, le restaurateur pourrait s'aider de sous-questions : quels sens l'œuvre sollicite-t-elle pour arriver à ses fins (visuel ? auditif ? tactile ? olfactif ? seuls ? ensemble ? dans un rapport de succession ou de simultanéité ?...). Quelles sensations l'œuvre cherche-t-elle à provoquer ? (la question ici posée attend une réponse de type physiologique : éblouissement, nausée, déséquilibre, claustrophobie). Quel sentiment tend-t-elle à générer ? (horreur, ravissement, colère, curiosité... Nous sommes ici dans le registre psychologique et/ou émotionnel)

La première question peut faire l'objet d'une réponse objective, par simple

⁸ Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p.147

⁹ Voir, sur l'extension du terme et ses acceptions dans les langues et la pensée européenne : M. JIMENEZ, « Esthétique », dans *Vocabulaire européen des philosophes*, (On-line 19/08/2008), <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>

observation.

En ce qui concerne la deuxième, soit l'œuvre n'a pas connu d'altérations majeures et le conservateur-restaurateur peut s'appliquer à dresser une sorte de constat perceptif, éventuellement validé par d'autres observations que la sienne ; soit l'œuvre est dysfonctionnelle et dans ce cas, il doit recourir aux informations existantes, archives ou, bien sûr, s'il le peut, à l'artiste lui-même. A défaut, le conservateur-restaurateur devra procéder de façon inductive et postuler quel effet sensoriel devait résulter de l'usage de tel élément.

Le troisième point est sans doute le plus délicat. Bien sûr, on renverra ici encore à l'intention originelle, laquelle, on peut l'espérer, sera de mieux en mieux documentée au sein de l'art contemporain, notamment grâce aux questionnaires d'artistes. Mais si l'on pousse la logique phénoménologique jusqu'à son terme, on peut concevoir que l'intention originale manque son but, et que l'œuvre soit perçue esthétiquement, quoique différemment de l'intention de l'artiste, par le public. Autrement dit, l'attentionnalité du public peut différer de l'intentionnalité de l'artiste, et modifier la fonction esthétique. Nous reviendrons plus loin aux difficultés posées par cette disjonction entre intentionnalité et attentionnalité, et aux conflits de valeurs que cela peut entraîner lors d'une exposition ou restauration¹⁰. L'élargissement du questionnement esthétique au plan sémiologique paraît d'autant plus nécessaire : l'œuvre entend-t-elle délivrer un message ? Implicite ? Explicite ? Lequel (politique, social, religieux, féministe, nihiliste...) ? Par quel moyen ? Que dit l'artiste ? Qu'entend le spectateur ?

Les artefacts : état des lieux

Que l'artefact se présente « classiquement » - peinture ou sculpture , sous forme de ready-made, d'objet ou de machine, simple ou composite, seul ou au sein d'un système, statique, dynamique, virtuel..., il devra être prioritairement recensé, décrit, et plus particulièrement envisagé sous un double angle : *fonctionnel matériel* ET *fonctionnel esthétique*.

Pourquoi les deux, et simultanément ? Pour éviter de tomber dans un fétichisme qui nous priverait, à terme, de l'œuvre fonctionnelle en tant qu'objet esthétique. L'obsolescence des matériaux technologiques et objets techniques est désormais un phénomène bien connu¹¹. Réparation, substitution, remplacement sont à envisager, mais, au delà des pistes énoncées, les concepts de réinstallation et de réinstauration sont sans doute riches d'applications¹².

¹⁰ La place limitée impartie aux publications ne me permet pas de développer ici l'exemple de ma communication : *The physical impossibility of death in the mind of someone living* de Damien Hirst, une œuvre datée de 1992 et restaurée en 2006.

¹² Cfr *Les Journées d'études* de l'Ecole des Beaux-Arts de Tours, et la récente publication *Restauration et non-restauration en art contemporain*, Arset, 2008. Cecile DAZORD, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des

La distinction entre arts autographiques et arts allographiques, développée par Nelson Goodman, devrait alimenter encore la réflexion sur la conservation-restauration de nombres d'œuvres contemporaines. Le délicat problème de leur patine reste à envisager, peut-être à la lumière de Walter Benjamin et de la notion d'aura. Son essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* n'a pas, en effet, pris une ride¹³.

Ceci étant dit, comment envisager concrètement une intervention ?

Une démarche praxéologique

La construction d'un cadre méthodologique élargi débouchant sur des modèles décisionnels devrait recourir à une praxéologie de la restauration d'art contemporain.

La praxéologie (de *praxis*, en grec, l'action et de *logos*, science, théorie) est une discipline qui se donne pour objet l'analyse de l'action humaine. Le terme a revêtu des sens différents depuis qu'il a été introduit par l'économiste Alfred Espinas en 1890. Ses objectifs ont varié, également, selon les champs d'application : ainsi l'économie, avec Ludwig van Mises, la sociologie (Max Weber), la psychologie (Alexandre Lhotellier et Yves St-Arnaud), ou la pédagogie (Donald A.Schön). L'office québécois de la langue française en propose une définition contemporaine extensive: « Science des décisions rationnelles et de l'action humaine. Elle repose sur l'étude mathématique de la théorie des probabilités et des jeux. Elle comporte à la fois un aspect normatif et un aspect descriptif; ce dernier forme une partie des études psychologiques, sociologiques et économiques.¹⁴ »

La praxéologie utilise donc la « réflexion dans l'action », un processus mental qui permet à un professionnel de s'adapter à chaque situation où il exerce sa profession. Toutefois, pour atteindre au statut de théorie ou de science, la praxéologie en conservation-restauration doit dépasser la pratique individuelle. Comme l'avait noté Aristote déjà, c'est par l'observation du singulier que nous pouvons induire le concept, l'idée générale abstraite, ce même concept qui nous permettra d'appréhender d'autres singuliers. Autrement dit, l'observation des spécificités d'une ou de plusieurs œuvres contemporaines –prenons l'exemple de performances vidéo– nous permet d'induire le concept « performance vidéo », et ce concept théorisé nous permet lors de la restauration ultérieure d'une performance différente de tabler sur un acquis expérimental. Pour ce faire, bien sûr, nous avons à partager nos connaissances¹⁵.

œuvres d'art contemporain » , *ibidem*, p. 57-71. Anita DURAND, « Perpétuer l'instant », dans *Newsletter Theory and History of Conservation-Restoration* no. 13, March 2007 , p.12-14

¹³ Sa première édition date de 1935. La version de référence est celle de 1939, rééditée à Paris, Folioplus Philosophie, 2008.

¹⁴ Le grand dictionnaire terminologique. Office québécois de la langue française, on line, 12/01/2009, http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp

¹⁵ Ce que soulignait déjà à la fin des années 90, Renée VAN DE VALL, « Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-making Model », dans IJ. HUMMELEN, D.SILLE, *Modern Art: Who Cares?*,

Les *Nouvelles Technologies de l'Information* (NTIC) nous y encouragent, en offrant la médiation des forums, groupes de recherches, lettres d'information, listes de diffusion pour partager les informations. Sans quitter l'atelier, le restaurateur, qu'il travaille seul ou en équipe, peut confronter à tout moment son expérience à celle d'autrui.

Le partage des expériences enrichit la réflexion : mais la masse d'informations peut rendre celles-ci inexploitable. C'est là qu'intervient la nécessaire organisation des connaissances, la systématisation et la structuration des savoirs, le relai critique, enfin, par les institutions¹⁶.

Plusieurs initiatives remarquables sont à saluer et en tout premier lieu le portail INCCA, International network for the conservation of contemporary art. Il établit un réseau de professionnels intéressés à la conservation-restauration d'art moderne et contemporain, et offre l'accès à une foule d'information non publiées (interviews d'artistes, constats d'état, instructions relatives aux installations) etc. INCCA fédère en outre les énergies en faveur de projets internationaux, tel le symposium 2010 *Modern Art: Who Cares? II*, ou encore *POPart*, instigué par le CNRS.

Citons également le rôle des groupes de discussion au sein d'ICOM-CC, et leur plateforme de forums. ICOM-CC a ouvert ses portes à une nouvelle catégorie de membres, les « friends of ICOM », qui peuvent désormais participer aux discussions et travaux sans affiliation spécifique au monde des musées¹⁷.

Signalons également l'apport des listes de diffusion, telle notamment la vénérable Consdistlist¹⁸, hébergée aux USA par l'université de Stanford sur le site Cool (*Conservation on Line*). ConsDistList permet des échanges directs au sein de la communauté internationale des conservateurs-restaurateurs depuis 1988. Un projet similaire sera proposé dès 2009 par CeROArt¹⁹, qui tentera de favoriser les échanges au cœur de l'Europe en implémentant une liste de diffusion bilingue français-anglais.

Toutes ces initiatives qui tendent d'ailleurs à se fédérer entre elles mettent à disposition du conservateur-restaurateur une documentation facilement accessible. Elles pallient par l'étendue des ressources et leur facilité d'emploi, le défaut de recul historique auquel nous sommes, de fait, confronté dans la théorisation de la restauration d'art contemporain.

Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, p. 196-200.

¹⁶ Ikujiro NONAKA, A « Dynamic Theory of Organizational Knowledge Creation », dans *Organization Science*, V. 5, No. 1, February 1994. L'article est disponible en format pdf, (on line, 12/01/2009), http://www.michaelwmorris.com/R671/documents/Session_09/Nonaka94.pdf. Dans la foulée, il serait peut-être intéressant d'envisager les modalités de constitution d'une base de données des « connaissances négatives », car nous avons, aussi, à apprendre de nos erreurs. Françoise ROSSION, *ceroart* n°3.

¹⁷ On line, 12/01/2009 <http://www.icom-cc.org/>

¹⁸ On line, 12/01/2009, <http://cool-palimpsest.stanford.edu/byform/mailling-lists/cdl/>

¹⁹ voir la plateforme de la publication online, www.ceroart.org

Une analyse axiologique

L'axiologie comme discipline est historiquement récente : elle apparaît à la fin du XIXe siècle, en Allemagne d'abord, avec Edouard von Hartman qui crée le néologisme (en français !) dès en 1890²⁰, avant d'essaimer en France et dans les pays anglo-saxons. L'axiologie (du grec : *axia*, valeur, qualité) peut être définie à la fois comme la science des valeurs morales, une théorie des valeurs ou une branche de la philosophie s'intéressant au domaine des valeurs. Elle s'applique à deux champs particuliers, l'éthique et l'esthétique.

Dans le domaine de la conservation-restauration, « Le culte moderne des monuments » d'Alois Riegl (1903) s'affiche clairement comme un ouvrage axiologique. Rappelons que l'historien autrichien distingue clairement dans son analyse transposable aux oeuvres d'art des *valeurs* différentes. Celles du passé ou de remémoration sont basées sur la capacité d'un monument à évoquer, à informer ou à rappeler un souvenir ; celles de contemporanéité se fondent sur le fait que tout «monument » ou objet ou œuvre peut être considéré comme l'égal d'une création actuelle, mais à ce titre tendra à revêtir l'aspect d'une création « moderne » (« neuve », « complète »). Quel que soit l'intérêt de cette typologie, l'apport le plus essentiel de Riegl tient en la mise en évidence de ce que ces valeurs sont parfois contradictoires.

Cesare Brandi de son côté dénie toute « ustensilité » à l'œuvre d'art, pour lui reconnaître principalement deux aspects : valeur esthétique et valeur historique, l'une et l'autre coexistantes et à sauvegarder. Si conflit il y a, toutefois, la valeur esthétique demeure primordiale et la valeur historique lui sera subordonnée. Brandi est en recul par rapport à Riegl, au sens où il présente, fidèle à sa vision idéaliste, les valeurs comme objectives et inhérentes à l'œuvre.

La restauration de l'art contemporain appelle une nouvelle axiologie, que je qualifierai de systémique. La valeur de l'œuvre d'art, en effet, est non pas objective mais subjective (au sens étymologique : elle tient au sujet : sujet-créateur (artiste), sujet-récepteur (spectateur)). Relative et contextuelle, elle varie selon les lieux, les époques, et les intervenants. Elle n'est jamais singulière, mais toujours complexe et en relation. La compréhension de la subjectivité des valeurs est notre meilleure chance de tendre à l'objectivité. En effet, si nous parvenions à définir les valeurs en jeu, pour chacun des intervenants, nous pourrions les constituer en système, et tenter de les articuler dans le respect de l'œuvre *in situ*.

Construire une grille des valeurs, ou plus exactement un modèle conceptuel d'ensembles en relation, amènerait le conservateur-restaurateur, mais aussi le conservateur de musée, le commissaire d'exposition, le scénographe le commanditaire... à prendre conscience des différentes composantes « valables » dans un contexte déterminé. Un tel modèle servirait l'objectivation des choix et favoriserait la discussion interdisciplinaire, avant la prise de décision. Il contribuerait

²⁰ "L'axiologie et ses divisions" dans *Revue de la France et de l'étranger*, vol. XXX, juillet - décembre, 1890, pp. 466-479)

à expliciter des options parfois implicites. Nos choix en effet sont souvent *téléologiques*, appropriés à une fin. Occulter ou masquer cette évidence rendra peut-être incompréhensible à nos successeurs notre démarche et notre intervention. Avérer nos motivations, c'est tendre à l'objectivité de nos traitements.

Conclusion

Cet article énonce quelques pistes de réflexion, résume des recherches en cours ainsi que des travaux à paraître ultérieurement. Peut-être sera-t-il perçu par les tenants de ce que Salvador Munoz-Vinas nomme la « théorie classique esthétique »²¹, comme relevant du pragmatisme. Je m'en défends. Quelle que soit ma perception de l'art et de l'expérience esthétique (et j'avouerai qu'elle est plus proche de Dufrenne que d'Adorno), il me paraît essentiel, dans le cadre de la conservation-restauration, de ne pas confiner les pratiques à un cadre idéologique.

L'art s'inscrit dans le monde, dans l'immanence, dans l'existence. Qu'il relève ou non de catégories transcendantales, ce n'est pas sa nature que nous restaurons, c'est sa manifestation. Ma conviction demeure qu'il y a un « plus », un « au-delà » de l'œuvre, et que parfois l'expérience esthétique touche, comme celle de l'amour ou de la mystique, à l'indicible. Il n'est pas de clé qui garantisse l'accès à cet univers : heureux le restaurateur auquel sa sensibilité entre-baille la porte du mystère, et dont le talent préservera ou restaurera l'ineffable, sans qu'il laisse de trace.

Cela ne nous dispense pas de forger des instruments conceptuels efficaces, même si relatifs puisque volontairement appropriés à notre époque et à nos buts. La théorisation des pratiques, fondée sur la praxéologie et l'axiologie est essentielle : elle seule nous permettra de transmettre nos savoirs au sein des instituts de recherches, des établissements d'enseignement et parmi la communauté des restaurateurs confrontés aux défis de l'art contemporain.

²¹ Salvador MUNOZ-VINAZ, *Contemporary Theory of Conservation*, Butterworth-Heinemann, 2005