

Images Re-vues

4 (2007)

Objets mis en signe

Muriel Verbeeck

L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration d'objets d'art

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Muriel Verbeeck, « L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration d'objets d'art », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 6, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 09 septembre 2014. URL : <http://imagesrevues.revues.org/139>

Éditeur :

<http://imagesrevues.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://imagesrevues.revues.org/139>

Document généré automatiquement le 09 septembre 2014.

Tous droits réservés

Muriel Verbeeck

L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration d'objets d'art

1 Interroger l'objet, c'est aussi, au-delà de sa forme ou de son sens, interroger le temps - notre rapport à l'origine, au passé, au devenir. Nulle part cependant, cette question ne se pose de façon plus cruciale que dans l'acte de conserver ou restaurer l'objet d'art. Le débat initié à ce sujet au XIX^e siècle a certes débouché sur une définition des concepts, la révision des pratiques, et la formulation d'un code de déontologie auquel souscrivent les professionnels. Mais, plus largement, c'est une réflexion axiologique qu'il importe à présent de mener sur le sujet : car pour échapper à ce que Françoise Choay nomme joliment le « Complexe de Noé »¹, qui aboutit à l'accumulation de biens culturels muséifiés, il nous faut définir l'assise de nos choix en matière de conservation du patrimoine, et préciser notre système de valeurs².

Objet d'art, œuvre d'art

Fig.1.



Cuillère à fard

Fig.2



Marcel Duchamp, Fontaine, 1917

Fig.3.

Le Corbusier, Chaise longue, 1928

² L'objet issu du passé est, d'abord, « objet d'art » - expression que nous prendrons ici au sens d'artefact, c'est à dire : produit d'une activité humaine. L'objet d'art peut être singulier ou pluriel, rééditant à plusieurs exemplaires la même forme. S'il est singulier et n'a d'autre fonction que de tendre à une « finalité sans fin » il revêt, selon les critères d'une esthétique kantienne, le statut d' « œuvre d'art » et jouit du prestige inhérent à une création unique, originale, authentique (concepts dont il faudrait souligner l'assise spécifiquement occidentale).

³ Précisons néanmoins que si toute œuvre est, d'abord, un objet d'art, l'inverse n'est pas vrai : et sans doute faudrait-il insister sur ce point, dès lors que l'un et l'autre artefacts coexistent au sein de nos musées, et des ateliers de restauration.

⁴ Nos vitrines regorgent en effet d'« œuvres d'art » qui ne sont en définitive que des « objets d'art », transformés par l'œil qui les appréhende d'abord esthétiquement - peut-être parce qu'ils sont précisément en ce lieu défini, « objets de musée ». Statuettes cultuelles dont nous avons oublié qu'elles comportaient une finalité religieuse, cuillère à fard égyptienne dont nous ne saisissons plus, derrière l'éminente beauté formelle, la fonctionnalité, ou vase grec rescapé de désastres séculaires, ainsi transformé par les aléas de l'histoire en exemplaire unique, tous ces objets se voient promus « œuvres », et exposés aux côtés de « chef-d'œuvre » spécifiquement artistiques. L'époque contemporaine leur adjoindra les « ready made » à la Duchamp, les supports de l'art conceptuel, les « medias » d'installations, enfin, encore, et la liste n'est pas limitative, les objets issus du design ou de la mode, créés pluriels et reproduits par l'industrie³ ...

Conserver, restaurer : la poule, ou l'oeuf ?

Fig.4.



Agrafe sur un plat

Fig.5.



Agrafe sur un plat

5 Par quoi tout a-t-il commencé ? Conserver, ou restaurer ? L'homme, dans une société de pénurie, tend d'abord à conserver, à garder, à préserver ce dont il a l'usage. Et, si cet usage est hypothéqué par un des avatars de l'objet, à le réparer, restaurer, afin qu'il continue à remplir son rôle. On conserve et restaure donc pour le même motif : essentiellement pragmatique. L'usage des agrafes dans les plateries de porcelaine témoigne de ce souci, et de ces pratiques : il n'a aucune finalité esthétique, ne se justifie pas par la religion de l'ancien, mais tente simplement de « faire servir » encore.

6 Les choses deviennent moins claires quand émerge le souci esthétique. La Renaissance italienne s'éprend ainsi du Beau que lui léguent les Antiques, un beau d'autant plus précieux

qu'il transcende le temps, les époques barbares, pour témoigner d'un âge d'or. Un âge qu'on veut faire renaître... ressusciter... ré-instaurer... restaurer... Dans cette perspective, la marque du temps est perçue comme une dégradation du bel objet. Il perd sa finalité, en somme : celle d'être beau. Il faut donc gommer les stigmates du temps, facteur d'altération, pour retrouver la perfection originelle. Restaurer, dans ce contexte, c'est ramener à l'état premier, perçu comme prévalent.

7 L'époque romantique, qui voit basculer un monde - celui de l'Ancien Régime, qui cultive l'exceptionnalité et s'éprend d'exotisme -, percevra le beau de façon radicalement différente : non plus comme transcendant, mais comme vestige immanent d'un temps et d'une histoire. D'où le goût, déjà marqué à la fin des Lumières, pour les ruines mais aussi celui des antiquités, terme qui ne désigne plus exclusivement les vestiges grecs et romains, mais les objets qui ont un passé. Si le temps altère, si le temps dégrade, il marque surtout de son empreinte mélancolique ce qu'il touche, et lui confère une valeur particulière : celle des choses que l'on sait périssables. L'objet vieux est deux fois beau : de sa perfection originelle, mais aussi d'être trace d'un vécu.

8 Cette sensibilité particulière va encourager deux approches dissemblables en matière de restauration. La première est dans la ligne esthétisante de la Renaissance : restaurer, c'est remettre dans l'état originel ; donc, reconstruire selon le temps, l'époque, le style - utopie dont l'architecte Viollet-le-Duc sera le héritier génial et controversé. La seconde approche, influencée par le critique et historien d'art John Ruskin, tend à faire de l'empreinte même du passé une part intégrante de l'objet, et comme telle digne de respect. Restaurer, revenir à l'état initial, c'est gommer cette empreinte, ce vécu : mieux vaut donc conserver... La conservation intègre à l'objet une valeur de nostalgie, elle souligne sa fragilité, son côté éphémère.

9 En fait, si l'on veut comprendre la problématique, il faut tenir compte à la fois de la permanence des termes, et de l'évolution des concepts. En effet, conservation et restauration finissent par désigner des choses radicalement différentes, parce que les motifs qui les fondent, communs à l'origine, finissent par diverger. Justifiées dans la pratique originelle par le souci fonctionnel, utilitariste, de faire durer, de faire servir, encore et encore, elles trouvent à l'époque moderne d'autres motivations. Des valeurs nouvelles émergent pour se juxtaposer, puis se substituer bientôt à la valeur d'usage : valeur esthétique, d'abord, puis, dans un second temps, valeur historique. La prééminence de l'une ou l'autre conditionne les pratiques, plutôt « restaurative », ou plutôt « conservatrice », ainsi que le degré d'intervention. La restauration se justifie traditionnellement, jusqu'à une époque très récente en tous les cas, par un souci esthétique qui est conçu essentiellement comme une quête du « en l'état » originel. La conservation quant à elle, révèle davantage un souci historique, voyant en l'objet le témoignage d'un temps passé, mais incluant dans sa démarche de préservation, l'empreinte même du temps.

10 La recherche « restaurative » d'un état originel, qui manifestera la perfection de l'œuvre, relève typiquement d'une vision essentialiste, platonicienne : il existe des formes « idéales », qui revêtent un caractère « absolu », « archétypal », et qu'il suffit en somme de dégager de la gangue du temps pour les faire resplendir à nouveau dans leur perfection formelle, « essentielle ».

11 Au contraire, la démarche « conservatrice » manifeste une sensibilité existentialiste, immergée dans l'accidentel, marquée par une conscience aiguë de l'unicité de l'œuvre, de l'artiste, mais aussi de la suite événementielle qui constitue son passé. L'accent n'est pas porté sur l'origine, qui n'est qu'un temps parmi d'autres, mais sur la continuité du vécu de l'œuvre, en constante évolution, et donc, par conséquent, toujours « existentielle ». Nous entrons ici dans une dimension supplémentaire, qui est la « valeur affective ».

Théoriciens des valeurs

Fig.6.



Tête brisée d'une poupée en porcelaine

Fig.7.



Doigt cassé d'une poupée

12

Conservation ou restauration, et, au sein de l'une ou l'autre discipline, degré d'intervention, résultent donc d'un choix, qui s'opère en fonction de valeurs, elles-mêmes souvent organisées en système. Il revient à l'historien et critique d'art autrichien Aloïs Riegl (1858-1905), d'avoir posé dans son ouvrage *Der moderne Denkmalkultus*, paru à Vienne en 1903, les premiers jalons d'une axiologie du monument⁴. Selon lui, les valeurs monumentales se structurent en deux catégories principales, liées au temps : les unes sont définies comme *Erinnerungswert*, valeurs de souvenir, de rappel, de remémoration, et sont, comme telles, liées au passé ; les autres, *Gegenwartswerte*, valeurs de contemporanéité, sont liées au présent, et, explicitement,

à notre perception et à notre action. Les unes et les autres s'articulent, et parfois se contredisent dans une praxis de la restauration. S'il est le premier à l'avoir noté explicitement, ce n'est pas là son seul mérite : Riegl distingue encore en effet dans le champ des valeurs liées au passé, valeurs objectives et subjectives. Les premières relèvent d'une volonté intentionnelle de remémoration. Mais ce peut être aussi notre regard a posteriori qui leur donne cette affectation et c'est cette fois l'Histoire, ou l'Histoire de l'art, qui intervient dans la définition subjective de la valeur monumentale : songeons par exemple à l'inscription du camp d'Auschwitz au patrimoine mondial ou au classement des maisons de la cité Frugès, réalisées par Le Corbusier. L'auteur note enfin que ce peut être son antiquité même qui confère au monument sa valeur, au sens où il devient reste, donc relique, témoignant par son « altérabilité » du côté transitoire des choses. Riegl souligne le lien de cette dernière valeur, qu'il nomme « d'ancienneté », à la sensibilité, plutôt qu'à la rationalité : il est très proche, en cet endroit, même s'il ne le cite pas, de la pensée de John Ruskin.

¹³ Cet élément est peu présent dans la réflexion de Cesare Brandi, historien de l'art et théoricien de la restauration, qui dirigea l'Istituto Centrale del Restauro de 1939 à 1959. Ce brillant esprit fut l'un des instigateurs de la Charte de Venise, qui reste empreinte de ses théories, et marqua tout aussi fondamentalement la recherche et les pratiques en matière de restauration et de conservation d'oeuvres d'art.

¹⁴ Résumer son ouvrage, *Teoria del restauro*, recueil de conférences publié en 1963⁵, n'est pas chose aisée. Le texte est d'une densité peu commune, et repose sur un vocabulaire très spécialisé, à la fois philosophique et sémiologique. Il presuppose une connaissance de la pratique de la restauration d'oeuvres d'art, tant meubles qu'immeubles. Enfin il s'offre à la fois comme analyse et synthèse, et demeure une référence incontournable, quoique souvent indirecte. George Brunel, qui introduit à l'édition française de l'ouvrage⁶, résume pourtant de façon lumineuse les points essentiels de la pensée de Brandi : la reconnaissance de l'oeuvre d'art est essentiellement phénoménologique, la matière de l'oeuvre d'art est à envisager sous le double aspect de la structure et de l'aspect, l'unité de l'oeuvre d'art est un tout et non la somme des parties, enfin elle s'inscrit à la fois dans le temps de sa création et celui de sa réception, dont la conjugaison débouche sur une sorte de temps éternel.

¹⁵ Selon Brandi, l'œuvre d'art intègre deux composantes essentielles : esthétique, premièrement (et prioritairement, puisque « l'artisticité » est la fonction première de l'oeuvre d'art), et historique, ensuite : celle-ci liée à sa qualité de produit humain, en un temps et un lieu déterminés. Ce qu'il désigne sous le terme « d'ustensilité », la fonctionnalité, qui est la finalité de la restauration des autres biens, n'est pour lui, même dans le cas de l'architecture, qu'accessoire et doit être subordonné aux autres instances précédemment citées. Ce qu'il nomme « la consistance physique de l'oeuvre », sa matérialité, est pour lui le lieu d'une « épiphanie » de l'image. Il est indispensable d'apporter toute l'attention à sa conservation, qui peut aller de la non-intervention préventive à la transposition radicale : elle doit être à la fois durable, et réversible. Mais, dans les cas où les valeurs entrent en conflit, la consistance matérielle se subordonne sans conteste au critère esthétique.

¹⁶ Par ailleurs, si un produit industriel existe objectivement, indépendamment de sa perception, une œuvre par contre n'est œuvre d'art que pour une conscience humaine. Si, pour le premier, la restauration est synonyme de remise en état, de réparation, autrement dit, de rétablissement de la fonctionnalité, la restauration d'une œuvre, dès que celle-ci a revêtu, par sa réception, le statut d'oeuvre d'art, prend en compte d'autres spécificités : elle doit être restaurée dans sa matérialité, certes, mais aussi dans son « artisticité ». C'est-à-dire qu'elle doit idéalement retrouver après restauration son statut dans la perception subjective des contemporains : la restauration d'œuvre d'art ne vise pas la sauvegarde du monument, ni la leçon de style, ni la leçon d'histoire, mais la continuité de sa fonction artistique, subjective et émotive⁷.

¹⁷ Tempérant le paradigme kantien par une approche phénoménologique, le système axiologique de Cesare Brandi, pour novateur qu'il fut en son temps, ne laisse pas de poser aujourd'hui problème. D'une part, dans le registre de l'art, les œuvres contemporaines intègrent des objets, parfois des technologies, dont « l'ustensilité » fait partie de l'esthétique - et dont l'esthétique relève de bien d'autres critères que « l'artisticité ». De l'autre, le champ de la conservation et

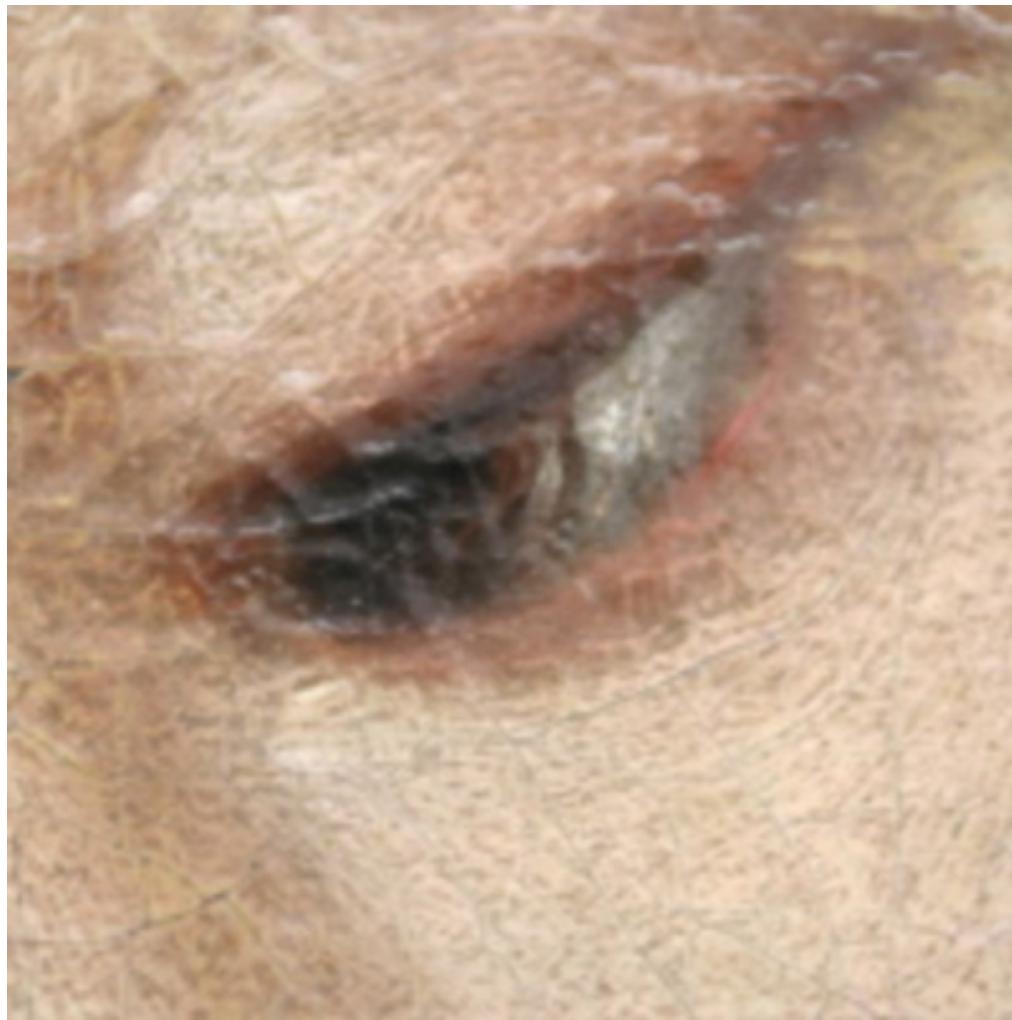
de la restauration s'est élargi aux biens culturels, et parmi ceux-ci, on compte désormais des objets relevant de l'art industriel. Ainsi la praxis de la restauration a-t-elle été peu à peu amenée à remettre en cause, sinon l'ensemble du système brandien, du moins, ses articulations, en lui adjoignant d'autres valeurs, d'autres critères.

De l'objet d'art au bien culturel

- 18 Dépassant la distinction entre objet d'art et œuvre d'art, ECCO, l'association européenne des conservateurs-restaurateurs, qui regroupe des spécialistes de divers domaines revendique comme champ d'application de sa discipline l'ensemble des « biens culturels » (en anglais : cultural heritage), plus précisément définis comme « les objets auxquels une société attribue une valeur artistique, historique, documentaire, esthétique, scientifique ou religieuse »⁸. Sa réflexion méthodologique et déontologique, qui a débouché sur la rédaction d'un code éthique proposé aux professionnels, fait bien sûr large part aux instances énoncées par Brandi ; mais elle marque en outre de façon explicite son souci de « respecter le caractère original du bien culturel »⁹ : c'est désormais lui reconnaître une possible finalité extérieure, et appeler au respect de celle-ci, lors d'une intervention. Toutefois, force est de reconnaître que pour nombre d'objets d'art et pas nécessairement les plus anciens, le « caractère original » ou le « sens » tend à nous échapper. L'un et l'autre ne sont plus appréhendables, souvent, que par le biais d'une démarche historique, qui tend à objectiver ce qui lui échappe par une approche rigoureuse, documentée et étayée par les sciences auxiliaires. Cette objectivation, précisément, qui est acte intellectuel, éloigne le bien culturel de son milieu d'origine, ce qui, paradoxalement, le rend vulnérable. Le processus qui mène à la dégradation de l'objet d'art commence, non pas à la disparition de sa fonctionnalité, mais à la disparition de sa valeur subjective, émotive qui est la racine de la valeur patrimoniale. Or cette notion, qui connaît, comme l'a noté avec justesse Françoise Choay, une extraordinaire fortune médiatique¹⁰, n'a aucun sens si ne s'avère pas une relation, une filiation par rapport au bien culturel, si je ne reconnaiss pas en lui ce « bien de mes pères », dont est issu précisément le terme « patrimoine ».

L'objet-mien

Fig.8



Détail de la représentation d'un œil

19 L'objet d'art n'est pas un objet historique : il échappe aux systèmes, aux classements, aux typologies qui tendent à l'enfermer dans une représentation anachronique construite par l'érudit ou le restaurateur. L'objet d'art n'est pas une œuvre d'art, ou du moins ne se limite jamais à celle-ci. L'artisticité évoquée par Brandi peut être absente de sa conception même, ou n'en constituer que la finalité seconde ; et sa reconnaissance postérieure, par un public cultivé, constitue de ce fait un ajout à l'artefact initial. Le faux historique ne réside-t-il pas en ce lieu précis, de regarder objet d'art et œuvre d'art sous l'angle privilégié de l'esthétique ? Et l'œil qui opère la métamorphose de l'objet en œuvre ne le dénature-t-il pas, par là même ?

20 Comment échapper alors au dilemme qui, plaçant le bien culturel, tantôt sur un piédestal esthétique, tantôt sur un piédestal historique, le prédestine à la muséification, le coupant par là même de son contexte, de ses racines, donc d'éléments essentiels à sa compréhension ? Pour préserver l'objet d'art, la connaissance ne suffit pas, il faut promouvoir sa « reconnaissance » en tant que part intégrante de notre patrimoine. Nous avons, bien sûr, le devoir de préserver et de transmettre cet héritage, mais aussi le droit d'en user - non pas celui de le consommer. S'il m'est familier, s'il est part intégrante du quotidien, du vécu, l'objet se charge de valeurs qui avouent sans complexe leur subjectivité, telles que la valeur sentimentale, émotionnelle ou d'ancienneté : elles lui confèrent une « préciosité », garante de sa préservation.

21 C'est la tradition, c'est-à-dire la transmission du sens, de la valeur intrinsèque d'un objet qui peut seule assurer sa survie à long terme, dans l'écrin privilégié qu'est son milieu d'origine. Mais qui assumera cette tâche de transmission, dans le temps même où les mutations contemporaines en font disparaître les principaux vecteurs ? Pouvoirs publics et médias

ont certes un rôle de suppléance à jouer, mais ce sera à condition de surmonter l'écueil de la transformation du bien culturel en simple objet de connaissance. Une éducation au patrimoine domestique constituerait à mon sens la voie royale d'une sensibilisation, donc, au sens étymologique du terme, d'une *aesthesia*, de l'objet d'art¹¹.

22 C'est que l'objet commun qui est nôtre, et se voit ébréché, fêlé ou brisé, suscite en nous bien autre chose que le simple regret de son utilité, soudain mise en péril ; il évoque la parenté d'une chair souffrante, soumise aux aléas d'une existence inscrite dans le temps¹². Son imperfection nous ramène à celle de l'humaine condition, couturée de blessures, guettée par la vieillesse et la mort. Aussi l'objet abîmé mais survivant, nous touche, nous émeut, nous fait vibrer : il est « *relique* » (littéralement : ce qui reste) du passé. Tout passe, et lui demeure. L'émotion nous saisit, devant ce miroir : car il reflète tantôt l'histoire des générations qui nous précèdent, tantôt celle, intime et viscérale, de notre vécu personnel. Toute blessure nous parle, et c'est, au fond, appelés par sa voix sourde et secrète que nous nous penchons avec sollicitude, pour panser, réparer, tenter de sauver ce qui se peut.

23 Il n'y a pas si longtemps, le restaurateur possédé d'un rêve faustien, tentait d'abolir le cours des âges, de retrouver la jeunesse originelle, originale, de l'objet d'art. Plus modeste et respectueux aujourd'hui, il nous apprend qu'on ne peut ni ne doit remonter le temps, juste, tenter de pallier ses ravages ; il se penche désormais sur l'image ou la forme telles qu'elles ont vécu, pour les conserver, visibles et lisibles, dans les générations à venir.

24 Le restaurateur est désormais l'*« enseignant »*, celui qui donne sens aux signes : il éduque notre regard à l'objet préservé dans son authenticité. Ainsi nous apprend-t-il que le sillon ou la ride ne font pas que déparer un visage : ils disent, aussi, sa profonde humanité ; elle s'inscrit dans la chair de l'œuvre comme dans la chair de l'homme-l'œuvre, c'est l'objet d'art qu'a transformé le temps.

Notes

1 Françoise CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999.

2 Cet article présente quelques thèmes abordés lors des séminaires de l'ESA Saint-Luc de Liège, section Conservation, restauration d'œuvres d'art. Ils feront l'objet d'une série de publications séparées dans la revue on-line « CeROArt », consacrée à la problématique de la Conservation, Exposition, Restauration d'Objet d'art (<http://www.ceroart.org>).

3 En rapport avec l'art contemporain et la rupture initiée par Marcel Duchamp, on consultera l'article de Thierry LENAIN, « Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel », dans *La Part de l'œil*, revue de pensée des arts plastiques, Dossier Esthétique et phénoménologie en mutation, n° 21-22, 2006-2007, p. 53-69.

4 Je me réfère à l'édition française, Aloïs Rieg, *Le culte moderne des monuments (Son essence et sa genèse)*, traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, Paris, Seuil, 1984.

5 BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Edizioni di storia e letteratura, 1963 ristampe " TEORIA DEL RESTAURO" di CESARE BRANDI.

6 BRANDI, C., *Théorie de la restauration*, trad. Colette Deroche, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2000.

7 Ibidem.

8 <http://www.ecco-eu.info/>

9 Voir la version française des documents d'ECCO, présentée sur le site de la Fédération française des conservateurs- restaurateurs : <http://www.ffcr-fr.org/ref/guidefr.html>.

10 CHOAY, Fr., *Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999, p.9.

11 Signalons tout particulièrement les initiatives remarquables menées en ce domaine par l'Institut de Conservation Canadien, et notamment le site « *Préserver mon patrimoine* » qui a su mettre au service de la restauration le meilleur des NTIC : http://www.preservation.gc.ca/index_f.asp.

12 Cet aspect de la restauration a été abordé lors d'une exposition temporaire « *L'homme, la blessure et la ride* », présentée à Liège en mai et juin 2006. Par ailleurs, du 18 juin au 16 septembre 2007, se tiendra à Paris, au Musée du Quai Branly, une exposition sur le thème de la réparation en Afrique : « *Objets blessés. La réparation en Afrique* », sous la direction de Gaetano Speranza.

Pour citer cet article**Référence électronique**

Muriel Verbeeck, « L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration d'objets d'art », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 6, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 09 septembre 2014. URL : <http://imagesrevues.revues.org/139>

À propos de l'auteur**Muriel Verbeeck**

Muriel Verbeeck est Docteur en Philosophie et Lettres (Université de Liège), licencié spécial en sciences de l'information et de la communication. Professeur à l'Ecole Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège, Belgique.

muriel.verbeeck@skynet.be

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé

Interroger l'objet, c'est aussi, au-delà de sa forme ou de son sens, interroger le temps — notre rapport à l'origine, au passé ou au devenir. Nulle part cependant, cette question ne se pose de façon plus cruciale que dans l'acte de conserver ou restaurer l'objet d'art : car l'intervention le situe dans un champ de valeurs parfois hétéroclites. C'est au travers de l'axiologie que prennent corps des pratiques conservantes ou restauratives différencierées. Le praticien devient par conséquent, au sens propre, un « enseignant » : il donne sens aux signes, il éduque notre regard à l'objet préservé dans son authenticité et nous apprend à l'écouter respectueusement.

Entrées d'index

Mots-clés : artéfact, mémoire, musée, objet d'art, œuvre d'art, passé

Périodes : XXe siècle

Catégories : conservation, restauration