

Pourquoi restaurons-nous les œuvres d'art, et bien d'autres objets ?

par Bernard Sève

Des objets ethnologiques aux installations contemporaines, tout est aujourd'hui susceptible d'être restauré. C'est, pour Jean-Pierre Cometti, la marque d'une époque où les objets de l'art et ceux de la culture sont « transitifs » et réversibles, au sens où ils peuvent échanger leurs positions.

*Recensé : Jean-Pierre Cometti, *Conserver/ Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016, 320 p., 23 €.*

« Peu de philosophes se sont intéressés » aux questions de la conservation et de la restauration, écrit Jean-Pierre Cometti dans ce qui restera l'un de ses trois derniers livres¹. Ce constat est juste, et la parution du livre de Cometti est à cet égard une bonne nouvelle. Il attire l'attention sur un aspect de l'existence des œuvres d'art qui fut longtemps invisible : les opérations de conservation et de restauration. Si, comme le dit Cometti, « tout objet susceptible de se voir appliquer des mesures de conservation ou de restauration a la signification d'un problème » (p. 184), le fait même et les modalités de la restauration posent autant d'autres problèmes : pourquoi restaurons-nous, que restaurons-nous, comment restaurons-nous ? Les pratiques de restauration sont le lieu de controverses passionnées. Sans remonter jusqu'à l'histoire des restaurations, dérestaurations et reres restaurations du *Laocoon*, on

¹ Jean-Pierre Cometti, *Conserver/ Restaurer*, p. 194 ; on notera, pour s'en féliciter, que le livre est pourvu d'un *Index nominum* et d'un *Index rerum*. Deux autres livres de Cometti ont également paru début 2016 : *La Démocratie radicale, lire John Dewey*, Paris, Gallimard, 2016, et *La nouvelle aura, Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions Théoriques, 2016. Jean-Pierre Cometti, né le 22 mai 1944, est décédé le 4 janvier 2016. On lira le portrait que lui a consacré Roger Pouivet dans *Le Monde* du 11 janvier 2016.

évoquera les violentes querelles autour de la restauration des fresques de la Chapelle Sixtine entre 1980 et 1994, ou, plus récemment, les querelles non moins vives entourant la restauration de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci (Musée du Louvre). Les récentes destructions de monuments (Palmyre) ou d'objets d'art rendent encore plus nécessaire de réfléchir à ce que l'on fait quand on restaure.

Les opérations de restauration se font couramment aujourd'hui sous les yeux du public (la restauration du polyptique de *L'Agneau mystique* des frères van Eyck au *Museum Schone Kunsten* de Gand, dont l'achèvement est prévu en 2019, en est un bon exemple)². Le livre de Cometti est comme le répondant philosophique de cette mise sous les yeux d'opérations autrefois cachées, sinon secrètes. Il ne s'agit cependant pas, pour Cometti, d'exposer les techniques concrètes de conservation-restauration, mais de mettre au jour les présupposés intellectuels (philosophiques, ontologiques, juridiques) de ces opérations.

Disons-le d'emblée, *Conserver / Restaurer* n'a rien d'un livre pédagogique. Par un choix assumé (p. 286, note 1), l'auteur adopte une démarche « passablement abstraite, et peut-être exagérément elliptique ». Si le livre contient beaucoup d'exemples d'*objets* restaurés ou restaurables, il en comporte très peu de *restaurations* effectives. De façon un peu déconcertante, Jean-Pierre Cometti ne rappelle ni ne commente le sens des trois concepts aujourd'hui usuels chez les gens de métier que sont la conservation préventive, la conservation curative et la conservation-restauration³ ; et il énonce de façon lapidaire les trois principes qui gouvernent largement (mais non exclusivement) les pratiques contemporaines de la restauration : principes de stabilité, de réversibilité et de lisibilité (p. 270, note 10).

Ce que Cometti appelle « principe de lisibilité » renvoie sans doute aux choix « anti-illusionnistes » de beaucoup de restaurateurs, dans la limite des volontés de leurs clients, publics ou privés. À la restauration illusionniste, qui se définit moins par le fait de rétablir l'objet dans son état supposé primitif, comme s'il n'avait jamais été abîmé ou altéré, que par l'impression d'intégrité de l'objet restauré, s'oppose ce qu'on appelle parfois la « restauration perceptible » : une marque discrète mais visible doit faire comprendre que l'objet a été restauré. La peinture sera par exemple légèrement plus claire là où la toile a été restaurée. Quant au très important principe de réversibilité, qui a marqué un véritable tournant épistémologique dans les pratiques de restauration, il est trop brièvement résumé :

La réversibilité [...] stipule qu'aucune intervention ne doit être définitive, ce qui revient à penser d'autres interventions possibles. (p. 278, note 1)

Plus précisément, le principe de réversibilité stipule que l'objet restauré doit pouvoir être physiquement ramené à l'état qui était le sien avant les opérations de restauration, sans que ce retour risque d'endommager les autres parties de l'objet.

2 Voir notamment le numéro 5 de CeROArt, *La Restauration en scène et en coulisses*, 2010, <http://ceroart.revues.org/1399>.

3 Cette distinction est néanmoins évoquée p. 59, mais dans un vocabulaire différent.

Ces explications, souvent fort brèves, se trouvent non dans le texte, mais, significativement, seulement dans les notes du livre. Le lecteur ne doit pas sauter les notes, bien que leur regroupement à la fin de l'ouvrage rende le va-et-vient permanent entre texte et notes assez malcommode. Car ces notes, parfois longues, présentent pour beaucoup d'entre elles un contenu substantiel : sur le statut des propriétés artistiques, inférées et non pas constatées (p. 252, note 3), sur la querelle de l'intention (p. 257, note 26), ou sur l'achèvement et l'inachèvement des œuvres (p. 273, note 26). Pour en finir avec la dimension elliptique du livre, signalons que Cometti fait très souvent allusion à la pensée de Cesare Brandi, auteur en 1963 d'une importante *Théorie de la restauration*, laquelle exprimerait « la philosophie spontanée des restaurateurs » (p. 186), sans jamais s'expliquer franchement avec lui (sauf peut-être p. 186-187), ce qui est un peu frustrant pour le lecteur⁴.

La restauration, un prisme pour l'ontologie

Conserver / Restaurer est composé de neuf chapitres et d'une Annexe, « Petite philosophie du constat d'état ». Les chapitres concernent respectivement : les notions d'œuvre d'art et de propriétés artistiques (ch. 1), les notions d'identité, d'intégrité et d'authenticité (ch. 2), les fonctionnalités multiples des œuvres et objets (ch. 3), la notion de « contemporain » (ch. 4), la restauration des objets ethnographiques (ch. 5), les notions de répliques, reconstitutions et répétitions (ch. 6), les dimensions juridiques de la restauration (ch. 7). Le bref chapitre 8 (« Routes et fausses routes ») évoque certaines questions de méthode, quand le chapitre 9 (« Philosophie(s) de la restauration ») et les Conclusions insistent sur la question du temps, de la mémoire et de l'historicité.

Ce survol donne une idée de la très grande diversité des thèmes abordés, mais ne permet pas encore de déterminer l'objet réel du livre, son point d'unité. Il faut en effet relever une étrangeté : le titre du livre, *Conserver / Restaurer*, comporte une barre oblique entre les deux concepts, qui sont ainsi séparés et même opposés ; mais dans le livre, Cometti parle en permanence de conservation-restauration avec un trait d'union (ce qui est l'usage aujourd'hui habituel). Comme je l'ai déjà indiqué, Cometti ne travaille pas les différences entre conservation préventive, conservation curative et conservation-restauration, ni le fait assez récent que la restauration est pensée comme une des formes de la conservation, et non comme une intervention rendue nécessaire par l'échec des procédés de conservation. Le sens du titre *Conserver / Restaurer*, dans la typographie qui est la sienne, reste donc énigmatique. Mon hypothèse est que le véritable objet du livre est à chercher dans le sous-titre : « L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique ». On notera l'écho benjaminien de ce sous-titre, écho redoublé par un deuxième écho, fourni par le titre de l'autre livre d'esthétique de Cometti paru en 2016, *La Nouvelle aura* (les deux livres gagnent d'ailleurs à être lus en parallèle, certains de

⁴ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, trad. Monique Baccelli, Paris, Allia, 2011 ; voir aussi la traduction de Colette Déroche, Introduction de Georges Brunel, École Nationale du Patrimoine, 2001.

leurs thèmes sont communs). Le propos de *Conserver / Restaurer* s'éclaire alors : il s'agit moins d'un travail portant sur la conservation-restauration, ses techniques, son histoire et ses controverses méthodologiques, que d'une réflexion sur ce que les pratiques de la conservation-restauration nous apprennent de l'art, ou plutôt sur ce que l'art est devenu depuis un siècle. Cette hypothèse de lecture est confortée par certaines formules de Cometti :

les problèmes de la conservation-restauration sont tout particulièrement de nature à mettre en évidence la nature des réajustements conceptuels que les objets artistiques ou culturels imposent à la philosophie. (p. 185 ; idées voisines p. 100, 195, 283)

La conservation-restauration est un révélateur ou un prisme ontologique, et l'objet focal (mais non unique) du livre est bien de nature ontologique : déterminer ce que sont les œuvres d'art, la nature de leurs propriétés si elles en ont, leurs relations avec les autres types d'objets, toutes questions disputées sur lesquelles Jean-Pierre Cometti a, depuis longtemps, apporté une importante contribution. Il s'agit moins de se demander *comment* l'on restaure que d'examiner *pourquoi* on restaure et, surtout, *ce que* l'on restaure.

L'originalité du livre est, à cet égard, de prendre en compte l'extraordinaire expansion contemporaine du champ des objets restaurables. Longtemps, dit Cometti, on ne restaurait que les chefs d'œuvres (peinture, sculpture) ou des objets de grande valeur (pièces d'ameublement ou d'orfèvrerie). Le fait nouveau est que l'on restaure aujourd'hui également des « objets ethnographiques » (masques africains, statuettes votives, armes) et des pièces contemporaines (objets d'assemblage, *street art*, installations). Or ces nouveaux « candidats à la restauration » posent des problèmes spécifiques, qui relèvent de l'ontologie. La restauration ne peut pas être conçue et pratiquée de la même manière selon qu'elle porte sur un objet de nature « holistique », conçu comme un « tout achevé en soi », selon la conception « romantique » de Karl-Philipp Moritz, et marqué par l'interdépendance totale des parties et du tout, ou sur un objet monté ou assemblé, dont les parties jouissent alors d'une beaucoup plus grande autonomie.

Les conceptions usuelles de la restauration, la forme théorique que leur a donnée Brandi, sont, selon Cometti, taillées à la mesure de l'œuvre conçue comme tout organique et autonome : le tableau, la statue. Les nouveaux objets restaurables obligent le philosophe (et devraient obliger le restaurateur) à élaborer une ontologie nouvelle, « instable » (p. 47 sq.) ou « friable ». Cette ontologie est en fait celle du pragmatisme, dont Jean-Pierre Cometti a été ces dernières années en France un important représentant⁵, encore qu'il se réclame autant de Goodman que de Dewey. À une approche métaphysique réaliste pour laquelle les propriétés esthétiques sont contenues dans l'œuvre d'art, Cometti oppose une « philosophie des usages », également opposée à ce que Dewey appelle la « théorie du spectateur » (p. 70-71). Les propriétés artistiques « ont leur source, non pas dans des caractères objectifs intrinsèques, mais dans des modes d'usage, d'activation et de fonctionnement » (p. 32). Il s'agit de

5 Voir notamment Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, 2010.

« substituer au concept d'œuvre, conçue dans sa clôture et son autonomie, celui d'expérience » (p. 47).

Ce ne sont pas les caractéristiques physiques et matérielles qui définissent un objet – et par conséquent son identité – mais les usages auxquels il se prête. (p. 71)

Il s'agit donc de s'arracher à une « ontologie calquée sur le paradigme de l'objet » ou du chef d'œuvre (p. 15, 53, 151).

Ces idées ne peuvent surprendre le lecteur des livres antérieurs de Cometti, car elles constituent la matière des principaux ouvrages esthétiques de l'auteur⁶. Ce sont en effet les principaux thèmes comettiens qui sont, dans le présent livre, redistribués et repris à la lumière des pratiques de la conservation-restauration. Mais si le lecteur de Cometti se trouve en terrain familier, le lecteur innocent risque au contraire de se perdre dans ce qui peut lui apparaître, au moins dans un premier temps, comme un dédale de questions, de problèmes, de concepts et d'arguments foisonnant de façon parfois vertigineuse.

Tout se restaure !

La conservation-restauration, dit Jean-Pierre Cometti, concerne tout le spectre de ce que l'on appelle « art », et même au delà. Les « biens culturels » eux aussi (notion plus large) sont objets de conservation et restauration ; les objets techniques, les instruments scientifiques ou musicaux (p. 76) également. Tout est objet de restauration possible, parce que tout est devenu réversible, l'objet commun peut fonctionner comme œuvre d'art, l'œuvre d'art peut fonctionner comme objet commun. C'est le double mouvement de l'artification de la culture et de la culturisation de l'art (p. 84, 260 note 12) qui introduit un « brouillage des rapports de l'art et de la culture » (p. 99) et produit des « êtres réversibles et compatibles, transitifs » (p. 100), tantôt art et tantôt non-art. Par le biais de cette réversibilité, tout objet peut réclamer d'être convenablement conservé, voire restauré.

L'analyse de l'auteur se porte alors vers les objets ethnographiques. Le paradoxe et l'anachronisme de toute restauration (p. 68) se lisent ici à plein. C'est quand le passé a cessé d'être présent que la question de la préservation, voire de la restauration, se pose (p. 107) : mais ce souci est étranger aux sociétés dont on entend préserver les objets, déjà décontextualisés et « artialisés »⁷ par leur déplacement dans des musées – la problématique de

6 On évoquera principalement *L'Art sans qualités*, Paris, Farrago, 1999 ; *Art, modes d'emplois. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Paris, La Lettre volée, 2001 ; *La Force d'un malentendu, Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009 ; *Arts et facteurs d'art, Ontologies friables*, Rennes, PUR, 2012. Voir la recension de ce dernier livre par Marianne Massin, « L'Art désacralisé », *La Vie des idées*, 8 novembre 2013 (<http://www.laviedesidees.fr/L-art-desacralise.html>).

7 Le mot « artialisation », emprunté à Alain Roger (*Nus et paysages*, Paris, Aubier, 1978 ; *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997) qui l'emprunte lui-même à Montaigne, est employé par Cometti en concurrence avec

la conservation-restauration rencontre très naturellement celle de la muséification. Cometti ne manque pas de relever le risque d'ethnocentrisme (p. 116) inhérent à ces pratiques. Le plus intéressant est sans doute la réflexion sur le caractère composite des objets ethnographiques, réflexion qui vaut pour beaucoup d'objets d'art. La thématique du « tout et des parties », déjà évoquée, est un des fils rouges du livre (p. 18-20, 139). À l'idéologie romantique du tout organique (l'unité indissoluble), Cometti oppose la réalité des œuvres composites, fabriquées par montage et juxtaposition. Les éléments d'un objet composite n'ont pas tous la même valeur et ne sont pas justiciables des mêmes préoccupations restauratrices. L'intérêt de ces analyses des différentes formes de la totalité artistique (totalité par composition, par assemblage, par montage, par hasard même) mérite d'être souligné.

Composites sont également les « installations » : le contemporain rejoint ici l'ethnographique, et les problématiques convergent, puisque « les productions contemporaines ont ou peuvent avoir un statut comparables aux objets ethnographiques » (p. 141).

Les pièces qui font partie d'une installation ont le statut d'un *ready-made*, ce qui signifie qu'elles entrent à titre de composante dans un montage. (p. 97)⁸

S'il y a un téléviseur (non actif) dans une installation et qu'il est détérioré, ne pourra-t-on pas le remplacer par n'importe quel autre téléviseur de taille et d'allure à peu près semblables ? Ce n'est pas le détail de sa forme ou de sa matière qui importe (p. 96-97). Mais l'artiste ou le galeriste seront-ils d'accord ?

Le paradoxe est ici que d'un côté Cometti dénonce la solidarité entre la notion romantique de l'œuvre close et la « pulsion restauratrice incrustée » en elle (p. 163), mais que de l'autre il analyse la prodigieuse expansion de cette pulsion sur des champs artistiques et culturels qui ont précisément renoncé à ce concept d'œuvre close au profit de l'ouvert, de l'éphémère, de l'interactif, du performatif. D'abord « incrustée » dans le concept d'œuvre close, la pulsion restauratrice s'en échappe et court le monde. Mais que serait la restauration d'une œuvre de *land art*, d'un pochoir de *street art* (p. 164-166, 267-268 note 7) ? En principe ces œuvres ne sont pas faites pour durer, elles n'ont donc aucune vocation à être conservées ou restaurées ; en pratique il en va autrement, notamment quand il s'agit d'œuvres de commande – ici la réflexion de Cometti rencontre le droit et, il faut bien le dire, certains illogismes et contradictions du monde de l'art. Un chapitre entier du livre est consacré à ces problèmes. Je signale, sans pouvoir m'y arrêter, l'intérêt des remarques de Cometti sur les notions de faux, de réplique, de reconstitution, de réitération.

« artification », qui vient notamment de l'ouvrage collectif dirigé par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012. Je n'ai pas constaté de différence de sens entre ces deux termes dans le livre de Cometti.

⁸ Certaines déclarations de Cometti concernant le *ready-made* restent pour moi opaques, ainsi quand il écrit : « Il n'est même pas interdit de penser que lorsque Picasso produit sa série de variations sur *Les Ménines* de Velasquez, c'est comme si le chef-d'œuvre de ce dernier fonctionnait à la manière d'un *ready-made* » (p. 98).

Textes écrits et arts de performance

Le livre est sans doute moins clair, et moins satisfaisant, sur les questions concernant les textes écrits (on retrouve la distinction goodmanienne entre allographique et autographique) et sur la question des arts de performance. Cometti dit à plusieurs reprises que la question de la conservation-restauration ne se pose pas pour les notations (les textes, les partitions). Il faut distinguer. Les supports matériels des textes (littéraires ou musicaux) sont assurément objets de conservation et de restauration (Cometti le signale p. 125), et des règles techniques et juridiques strictes sont édictées, par exemple à destination des Conservateurs des Archives départementales ou nationales. Le texte, immatériel, n'a en un sens pas à être conservé ou restauré, il suffit qu'il soit accessible par son inscription lisible sur un support matériel.

Ici Cometti a raison, mais jusqu'à un certain point seulement. Car il n'en reste pas moins que les textes eux-mêmes (non pas leurs supports matériels, mais bien les textes) sont souvent altérés par de mauvaises traditions, des erreurs de transmission, des fautes de lecture sédimentées, etc., et qu'il faut donc les restaurer. Si l'on veut un exemple entre mille, qu'on lise les pages magnifiques consacrées aux partitions de Janacek dans les *Testaments trabis* de Kundera⁹. À cet égard, je ne peux pas suivre Cometti quand il écrit « on ne restaure pas une œuvre musicale ou une pièce de théâtre » (p. 93, 154). Retrouver l'*Urtext* d'une tragédie ou d'une sonate, en déterminer au moins « le meilleur texte », cela a tout à voir avec les pratiques de la restauration en peinture ou sculpture, et même avec ses « pulsions » parfois fétichistes, quand bien même les techniques matérielles des opérations de restauration sont en partie différentes.

On ne peut pas davantage suivre Cometti quand il écrit que c'est « la réitération [de l'exécution d'une pièce de théâtre] à des moments différents qui en assure la conservation » (p. 154, 177) : c'est plutôt l'inverse que montre l'histoire réelle du théâtre ou de l'opéra. Réitérer c'est altérer : on ajoute, on coupe, on transforme, on adapte. Il est tout aussi difficile d'admettre la phrase selon laquelle les arts de performance « prennent eux-mêmes soin de leur transmission et de leur mémoire » (p. 267, note 2). Dans une histoire idéale, les interprétations multiples, bonnes ou mauvaises, d'un texte théâtral ou musical, devraient laisser inaltéré le texte en question, soigneusement conservé et transmis. Mais dans l'histoire réelle, les interprétations entrent dans le texte, lequel se trouve en peu d'années transformé et parfois méconnaissable. On parle de « révision » d'une partition, ce qui signifie restauration. La révision (restauration) d'un texte est bien sûr une tout autre question que celle de son interprétation (où peuvent s'opposer historicisme et modernisme par exemple). On peut souhaiter disposer d'un *Urtext* pour jouer une cantate de Bach sur instruments modernes et selon une esthétique romantique. On peut encore dire, sur un plan différent, que le mouvement baroque en musique a voulu « restaurer » la musicalité ancienne, non seulement en jouant sur des instruments d'époque, mais encore en adoptant des gestes adaptés.

⁹ Milan Kundera, *Les Testaments trabis*, Paris, Gallimard, 1993.

On pourrait faire des remarques semblables à propos du théâtre, en songeant à *La Parole baroque* d'Eugène Green¹⁰, et à sa volonté de restauration des gestes et des modes de déclamation du théâtre baroque français. Ces gestes (vocaux ou corporels) relevant des « usages », peut-être une articulation de ces données avec la pensée d'ensemble de Cometti serait-elle possible.

Je conclurai sur un point mineur dans le livre, mais important pour la question de la conservation-restauration. Jean-Pierre Cometti évoque à plusieurs reprises les instruments de musique, dont il considère qu'ils sont des « objets non artistiques » (p. 76). Cela me paraît contestable : les instruments de musique sont artistiques déjà, médiatement, parce qu'ils sont le moyen nécessaire de la réalisation sonore de l'œuvre musicale, mais aussi, immédiatement, parce qu'ils sont presque toujours fabriqués en vue d'être beaux en eux-mêmes (on trouve des clavecins superbement décorés dans tous les musées d'instruments, pour ne prendre que l'exemple le plus éclatant), ou terrifiants à la vue (les bassons russes), etc.

Au delà de ce point de détail, on est surpris que Cometti écrive, sur un ton bizarrement concessif, « si on veut bien admettre qu'ils [les instruments de musique] puissent être candidats à des opérations de conservation-restauration » (p. 253 note 5). Il n'y a pas à l'admettre, mais à le constater : aussi loin que remonte notre documentation organologique, on a conservé et restauré les instruments de musique et des ateliers de conservation-restauration existent dans tous les musées d'instruments, ainsi que dans les grandes maisons d'opéra ou de philharmonie. Or la conservation-restauration des instruments de musique fait apparaître une donnée très intéressante, la distinction entre trois niveaux de conservation. Un instrument peut, par la conservation-restauration, être mis en état de jeu, de présentation, ou de simple maintien¹¹. Dans le premier cas l'instrument peut être joué : les musées d'instruments organisent fréquemment des concerts avec leurs instruments. Dans le deuxième cas, l'instrument peut être présenté à la vue, mais non pas joué. Par exemple, le cadre d'un piano ancien est trop fragile pour supporter la tension des cordes, les cordes ne sont donc pas tendues, le piano ne peut pas être joué, mais cela ne se voit pas et il peut être exposé. Dans le troisième cas, l'instrument est en trop mauvais état pour être présenté, il est conservé en l'état, c'est-à-dire entretenu, dans les réserves. Cette tripartition ne concerne que les instruments de musique (seuls objets artistiques susceptibles d'être joués), mais peut-être est-elle susceptible d'éclairer indirectement certains problèmes plus généraux de la conservation-restauration¹².

10 Eugène Green, *La Parole baroque*, Bruges, Desclée de Brouwer, 2001. On parle d'ailleurs de « prononciation restituée », ce qui ne signifie pas autre chose que « restaurée ».

11 Je remercie Jean-Philippe Échard, Conservateur au Musée des Instruments de Musique, Cité de la Musique, Paris, à qui je dois ces précisions.

12 Parlant des objets ethnographiques, Cometti écrit que « la démarche de conservation [est] orientée vers leur présentation » (p. 139). Cela ne me paraît pas exact. Beaucoup d'objets (ethnographiques, culturels, artistiques) sont « conservés » (au sens actif et non passif) dans les musées, non à des fins de présentation et d'exposition aux yeux du public, mais pour les préserver de dégradations supplémentaires. L'idée est que l'avancée (imprévisible) des techniques permettra peut-être, dans un avenir proche ou lointain, d'apprendre quelque chose de ces objets. Comme le dit très justement Cometti, « il n'existe aucune œuvre qui ne soit un document » (p. 53), et c'est à titre

Jean-Pierre Cometti aborde dans son livre beaucoup d'autres thèmes, comme ceux de la mémoire, du patrimoine, de l'attention excessive au présent, de la responsabilité du conservateur-restaurateur, des problèmes de la décision. Au delà de ses positions vigoureuses, qui suscitent la discussion, il transforme la problématique de la conservation-restauration en une sorte d'instrument d'auscultation de notre présent. Malgré le sous-titre du livre, Jean-Pierre Cometti montre que conserver et restaurer ne relèvent pas essentiellement de la « préservation technique ». Ces gestes manuellement délicats, ces décisions intellectuellement toujours difficiles à prendre, expriment d'abord un certain rapport contemporain au monde de l'art, et au monde tout court. Ce livre nous offre de nouvelles lunettes pour mieux comprendre ce que sont les œuvres, à travers ce que nous en faisons. Car « la conservation-restauration », et, ajouterai-je, sa théorisation philosophique, « participe à un enrichissement de l'expérience » (p. 63).

Publié dans lavedesidees.fr, le 12 mai 2017.