

Filippo Fimiani

L'art désœuvré, modes d'emploi : entre esthétique et théorie de la restauration

« L'œuvre toujours déjà en ruine, c'est par la révérence, par ce qui la prolonge, la maintient, la consacre (l'idolâtrie propre à un nom), qu'elle se fige ou s'ajoute aux bonnes œuvres de la culture. »

(BLANCHOT.)

« La tache dure autant que le marbre. »

(PÉGUY.)

Parallaxes et paradoxes, ou des méthodes et des pratiques

Dans les émissions de France Culture pendant l'été 2003, reprises dans le volume *Histoires de peintures*¹, Daniel Arasse parle plusieurs fois de l'anachronisme : « Il n'y a pas plus anachronique qu'une restauration », affirme-t-il péremptoirement. À partir de l'analyse des énoncés de Daniel Arasse sur la restauration, à la fois tranchants et apparemment décalés, je vais montrer des entrecroisements avec l'ontologie de l'œuvre d'art selon Genette. Car, non sans amertume et désenchantement, Genette parle lui aussi d'anachronisme et d'anatopisme « spontanés » au sujet de l'« effort de correction et de restitution » qui affectent toute notre relation aux œuvres du passé ou venues d'ailleurs, alors que cette relation est elle-même datée et située dans une parallaxe culturelle indépassable et peut-être incorrigible, voire in-perfectible².

• 1 – D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 220 *sq.* et 294-295.

• 2 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 285. Sur ces thèmes en général, R. CAMPI, « L'opera dell'estetica tra soggetto e storia » (1999), in F. BOLLINO (éd.), *L'Arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, Bologne, Clueb, 2006, p. 75-104.

Tout entretien perceptif et discursif avec ce que nous croyons être une œuvre d'art marquée par le temps et remarquable dans notre présent, toute fréquentation sensorielle et langagière avec un artefact marqué par l'histoire et s'adressant à notre mémoire sont donc résolument *mécontemporains*. Autour de ce paradoxe, à la fois phénoménologique et épistémique, touchant aux sens et au sens, on devrait réclamer un réemploi théorique de quelques moments importants de *L'Œuvre de l'art* pour une esthétique de la restauration³ fondée sur l'analyse du milieu et des objets de son activité et réflexion : l'artefactualité et « l'historicité complexe inhérente à l'œuvre d'art » ; l'artefactualité et l'historicité d'un produit humain intentionné et instancié par une poïétique, et, pour cela même, ni « secret et quasi hors du temps », mais radicalement « événement historique⁴ ».

À partir de cette remarque préalable, une théorie esthétique de la restauration s'accorderait à la vocation généreusement systématique de l'ouvrage à double volet de Genette qui n'hésite pas, avec une gaieté obstinée, à fournir une classification très méticuleuse, et pourtant jamais enfermée, des régimes d'existence et des histoires matérielles de la production de l'œuvre, des supports, des matériaux, des techniques⁵, des sites et des milieux et ainsi de suite. *L'Œuvre de l'art* prend en charge aussi les conventions culturelles et les assumptions coutumières du monde (de l'art), les usages qui informent ce que Genette⁶ appelle l'identité opérable de l'œuvre, c'est-à-dire ses manières d'être, d'opérer et de travailler au-delà de sa substance artefactuelle. Or ces manœuvres de l'œuvre – pour le redire et pasticher Valéry – peuvent certes envisager l'art désœuvré et sans œuvre, l'art à l'état gazeux et immatériel, selon l'acception contemporaine⁷, mais elles sont mises en places d'abord par les objets d'immanence matériels uniques, donc par des œuvres bien réalisées et façonnées, et, ensuite, par les pratiques autographiques à identités

• 3 – Nécessité affichée par exemple par M. VERBEEK, « L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration des objets d'art », *Images re-vues*, 4 (2007) : « 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'érudite ou le restaurateur. L'objet d'art n'est pas une œuvre d'art, ou du moins ne se limite jamais à celle-ci » (URL : http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=27).

• 4 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration* (1963), trad. fr. M. Baccelli, Paris, Allia, 2011, p. 10 *sq.*, 32, ainsi que « Concetto del restauro » et « Problemi generali », *ad vocem* « Restauro », *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, 1963, col. 322-332.

• 5 – Parmi d'autres possibles, sans pouvoir ici la convoquer en détail, on évoquera la discussion de la sculpture de « taille directe » ou de fonte, de la mise au point et du surmoulage et de la reprise, chez Rodin notamment. Cf. G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, *op. cit.*, p. 185-186 et 194 *sq.*

• 6 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, *op. cit.*, p. 198 ; *id.*, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 152.

• 7 – J.-Y. JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres*, Paris, Hazan, 1997.

multiples ou plurielles, elles aussi bien incarnées dans des supports et des médias concrets et tangibles.

La marginalité thématique de la restauration dans la réflexion esthétique de Genette, ainsi que, par d'autres raisons et selon d'autres modalités, dans les écrits d'Arasse, nous offre, me semble-t-il, une chance heuristique pour revenir au cœur même de la temporalité et de l'historialité de l'art et des œuvres, entre production et réception, manifestation aspectuelle et perceptuelle, jugement esthétique ou critique et évaluation historique et technique, etc. Je suis persuadé que, même si la restauration dans *L'Œuvre de l'art*⁸ n'est évoquée qu'au passage, sans aucune référence explicite et avec une ironie nuancée de critique, tout discours sérieux sur la restauration, le patrimoine et la politique culturelle, ainsi que, j'ose le croire, toute action d'intervention déontologiquement solide qui veut véritablement être un acte résolument critique et méthodologique, ne peuvent que capitaliser avec profit les travaux de Genette.

Quand Arasse parle de restauration, il ne nomme jamais un auteur qu'il a bien dans l'esprit et que je viens de citer presque à la lettre, sans le dire et sans guillemets, et sur lequel je vais revenir en relisant Genette. La définition de l'intervention de restauration en tant qu'« acte critique et méthodologique » est due à Cesare Brandi⁹, le fondateur en 1939 du prestigieux Institut central de restauration de Rome et l'un des instigateurs de la *Charte de Venise* (1963). On se souviendra¹⁰

• 8 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. 1 : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 262.

• 9 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, cit., p. 12 et 55-56. Parmi la nombreuse littérature critique sur la théorie de la restauration de Brandi, je ne signale que les travaux les plus directement consacrés aux rapports avec l'esthétique : notamment M. CARBONI, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte* (1992), Milan, Jaca Book, 2004, p. 137-156, et P. D'ANGELO, *Cesare Brandi, Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 127-142, ainsi que M. ANDALORO, M. CORDARO, D. GALLAVOTTI CAVALLERO et V. RUBIU (éd.), *Per Cesare Brandi*, Rome, De Luca, 1988; P. PHILIPPOT, « La restauration, acte critique », *Recherches Poïétiques*, dossier : « L'acte restaurateur », 3 (1995-1996), p. 18-25; L. RUSSO, P. D'ANGELO et E. GARRONI, *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, Palerme, Aesthetica Preprint, 1997; M. CORDARO, « Teoria e pratica del restauro in Brandi », dans *id.*, *Restauro e tutela. Scritti scelti 1969-1999*, Rome, Annali Associazione Bianchi Bandinelli, 2000, p. 55-77; G. URBANI, « Il restauro tra scienza e estetica », dans *id.*, *Intorno al restauro*, Milan, Skira, 2000, p. 65-68; *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001; pour un cadre plus général sur les problématiques de restauration : M. ANDALORO (éd.), *La teoria del restauro nel Novecento : da Riegl a Brandi*, Florence, Nardini, 2006; A. CONTE, « Vicende e cultura del restauro in Italia », *Storia dell'Arte italiana*, vol. X, Turin, Einaudi, 1981, p. 40-112; *id.*, *Manuale di restauro*, Turin, 2001 (éd. posthume par M. Romiti Conti, 1994); B. ZANARDI, *Storia e Teoria del restauro*, Turin, Einaudi, 2007; C. PERIER-D'ETEREN, « Autour de Brandi, des œuvres et des objets d'art », *CeROArt*, 1 (2007), URL : <http://ceroart.revues.org/180>; N. GESCHÉ-KONING et C. PÉRIER-D'ETEREN (éd.), *Cesare Brandi : sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, Cahier d'études X des Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université libre de Bruxelles, Bruxelles, 2008.

• 10 – Cf. M. FAVRE-FÉLIX, « Ambiguïtés, erreurs et conséquences : "Rendre l'œuvre lisible" », *CeROArt*, 3 (2009), URL : <http://ceroart.revues.org/1140>.

que l'une des dernières interventions publiques de l'historien de l'art parisien et, selon lui-même, italomanaïque, était à l'auditorium du Louvre en décembre 2002 où il présidait une journée-débat sur le thème *Pourquoi restaurer les œuvres d'art?*

Anachronismes et historicités

À propos de l'anachronisme et de la restauration, l'historien de l'art si singulier et curieux qu'était Daniel Arasse avance une répartition qui nous trouble : elle est, nous semble-t-il, assez proche de la tripartition du temps historique qui ouvre le quatrième chapitre de la *Théorie de la restauration*, consacré au « temps dans l'œuvre d'art et la restauration¹¹ ». Il nous faut donc d'abord essayer d'accompagner les pages d'Arasse avec celles de Brandi et, de là, de reprendre crayon à la main quelques points féconds de *L'Œuvre de l'art* de Genette.

Arasse remarque d'abord la posture du sujet du savoir face à son objet que sont les œuvres d'art c'est-à-dire les objets de production humaine et d'intention artistique : si l'artiste et le philosophe ont le droit et le devoir de « sortir l'objet du passé de son temps, pour le faire vivre à partir des questions d'aujourd'hui », de demander, pour le dire avec Brandi, « à l'œuvre de descendre de son piédestal, de subir l'attraction gravitationnelle du temps qui est le nôtre, dans l'occurrence existentielle même dont la contemplation de l'œuvre devrait nous extraire¹² », toute autre est le travail de l'historien de l'art. Ce dernier a la contrainte de « prétendre d'éviter ce qui est constitutif de sa relation à l'objet », c'est-à-dire justement l'anachronisme et la coprésence des temps en ruine. Question de vie et de mort¹³, tantôt du côté

• 11 – « [Le] temps [...] se rencontre dans l'œuvre d'art [...] sous l'aspect phénoménologique, à trois moments différents [:] en premier lieu comme durée dans l'extériorisation de l'œuvre d'art quand elle est formulée par l'artiste; en deuxième lieu, comme intervalle entre la fin du processus créatif et le moment où notre conscience actualise en elle l'œuvre d'art; en troisième lieu, comme l'instant de cette fulguration de l'œuvre d'art dans la conscience » (C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, *op. cit.*, p. 27 sq.). On rappellera que, avec une préface de Georges Brunel, la première traduction française du livre, par Colette Déroche, a été publiée par l'École nationale du patrimoine à Paris, en 2001. Pour une bonne synthèse, P. PHILIPPOT, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *Histoire de l'art*, 32 (1995), p. 3-9. Je remercie Antonella Trotta, qui m'a signalé la proximité entre Arasse et Brandi : sans la consommer, mes pages doivent beaucoup à sa précieuse acuité.

• 12 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, *op. cit.*, p. 28. Traduction légèrement modifiée.

• 13 – « La tâche de l'historien ici n'est plus de refaire ingénieusement – artificiellement, vainement – toute une civilisation abolie avec deux ou trois fragments plus ou moins frauduleux de ruines incertaines [:] est au contraire de tâcher de se reconnaître un peu lui-même au milieu de ces informes amoncellements; il est inévitablement conduit à classer, à déclasser les hommes et les événements, à reclasser; lui-même il est conduit à faire des ruines, à laisser tomber, à faire tomber; il faut de ruines pour l'historien, et quand il n'y a pas, il faut qu'il en fasse; lui-même est conduit à bousculer cet énorme amoncellement de matériaux, pour n'en être toujours écrasé; question de vie ou de mort pour lui; question d'existence même; il faut que les matériaux l'écrasent, ou qu'il fasse

du sujet (historien ou conservateur), tantôt de l'objet d'art : « Pour une œuvre d'art, comme pour un être humain – affirme Goodman¹⁴ –, [...] vivre signifie mourir [car les] exigences antagonistes d'activation ou de conservation placent ceux qui sont responsables des œuvres dans un dilemme permanent. » D'abord, selon Arasse, l'objet même du savoir historique est anachronique, « il mélange les temps », il fait palimpseste et il nie, avec son existence factuelle et actuelle, tantôt toute achronie et absence du temps, tantôt toute fixité ontologique et identitaire aux simples données et propriétés physico-phénoménales. D'où, écrit Arasse¹⁵ peut-être en écho à Brandi, les trois temps ou, dirais-je d'après Hartog et Genette, les trois régimes de temporalité et d'historicité de « tout objet d'art qui a déjà un certain degré d'existence dans l'Histoire » : le premier, c'est la « présence contemporaine de l'œuvre » ; le deuxième, est celui de sa production ; le troisième, est le temps intercalaire entre les deux.

On remarquera d'abord qu'histoire, au moins dans la transcription de la transmission radiophonique, est en majuscule. L'existence de l'objet d'art, ici générique et sans aucune distinction ni ontologique, ni matérielle, ni esthétique, n'est pas simplement factuelle et existentielle, mais, pour le dire avec un terme hégélien, elle est « positive ». Et elle est dominante, plus que positionnelle ou dispositionnelle

ou laisse tomber les matériaux ; c'est-à-dire qu'à lui tout seul [...] il faut qu'il remplace, comme il peut, l'indispensable temps » (Ch. PÉGUY, « Textes formant dossier » [1905], dans *id.*, *Cœuvres en prose complètes*, éd. P. Burac, vol. I, Paris, Gallimard, 1987, p. 1116). J'ai sondé quelques points sensibles d'une instance autobiographique chez Arasse dans « Une esthétique imperceptible », *Figures de l'Art*, 16 (2009), numéro édité par B. Lafargue consacré à *Daniel Arasse : la pensée jubilaire des œuvres d'art*, p. 217-237, auquel j'ose renvoyer. Cf. aussi B.-N. ABOUDRAR, « L'événement de l'œuvre d'art », in F. COUSINIÉ (dir.), *Daniel Arasse, historien de l'art*, Paris, INHA – Éditions des Cendres, 2010, p. 181-189.

• 14 – N. GOODMAN, « L'Art en action », trad. fr. par J.-P. Cometti, *Cahiers du musée national d'Art moderne*, 41 (1992), p. 8. On devrait questionner ailleurs cette analogie goodmanienne avec, d'un côté, les objets d'art comme « objets-personnes », selon Heinich, et, de l'autre, « *the subjectivity of objects [and] the personhood of things* », selon Mitchell ; cf. N. HEINICH, « Les objets-personnes : Fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 6 (1993), p. 22-55, et W. J. T. MITCHELL, « What Do Pictures "Really" Want? » (1996), dans *id.*, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, Chicago University Press, 2005, p. 29 sq.

• 15 – D. ARASSE, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 219 sq., 225 sq. On consultera D. PAYOT, *Anachronies de l'œuvre de l'art*, Paris, Galilée, 1990, et le dossier désormais classique constitué par N. LORAUX, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, 27 (1993), p. 23-39 (repris dans *Les Voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, numéro commun *Espaces Temps/Les Cahiers* et *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, 87-88 [2005], dont on compulsera aussi les articles de Sophie Wahnich, Jean-Marie Baldner et François Dosse) ; J. RANCIÈRE, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 6 (1996), p. 53-68 ; G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000 ; ainsi que A. NAGEL et Ch. WOOD, « Towards a new model of Renaissance anachronism » *Art Bulletin*, 87 (2005), p. 403-432 (avec les réponses de Michael Cole, Charles Dempsey, et Claire Farago), et le remarquable *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.

ou constitutive et perceptible, c'est-à-dire qu'elle est véritablement telle alors qu'un objet d'art est réellement inscrit dans une mémoire culturelle qui n'est pas seulement partagée et sédimentée, mais reconnue et réactualisée en pratiques et discours qui modifient le champ attentionnel et institutionnel de la manifestation de tout objet d'art¹⁶. L'existence de l'objet d'art est, pour cela, toujours le relais d'une identité générique plus ou moins abstraite. Les formes de vie pragmatiques et langagières qui lui sont contextuelles et co-textuelles, voire para- et hyper-textuelles (c'est-à-dire, « en fait », précise Genette¹⁷, co-, para- et hyper-opérales), sont transcendantes, mais elles sont entièrement historiques et historicisées. Justement en tant que véritables *a priori* culturels et cadres de pré-compréhension herméneutiques, les formes de (la) vie de l'art où (et selon lesquelles) nous sommes ce qui nous sommes, sont des *faits*¹⁸ qui, autant que les autres, imposent nécessité et conditionnent l'accès à l'existence de n'importe quel objet et œuvre d'art. Le passé, conclut Genette¹⁹, « bénéficie [...] à la fois de la distance historique réelle et d'une illusoire proximité, ou familiarité, naturelle ».

Regards à l'œuvre

Le dernier de trois temps de l'objet d'art selon Arasse²⁰ est donc celui entre le temps présent de la contemplation de l'œuvre et le temps passé de sa création. Il s'agit du « temps mental écoulé » intriqué avec le temps matériel de la vie de l'œuvre une fois venue au monde (de l'art). Les regards et les discours, et j'ose ajouter, les causeries et les usages pas forcément esthétiques ou artistiques, « déposés sur l'œuvre depuis deux, trois, quatre siècles, contribuent à former et à informer mon propre regard ». Les regards *sur* l'œuvre sont nécessairement à l'œuvre, ils sont pour ainsi dire des *regards ouvriers* qui façonnent et instruisent, qui travaillent à nous apprendre et nous annoncer, finalement à nous préfigurer, pour le dire avec Genette²¹, notre « tolérance opérable » à recevoir et ressentir, à percevoir et à comprendre une œuvre comme telle.

Or, parler en même temps de *formation* et d'*information*, c'est présupposer une articulation entre le physiologique, le psychique et le cognitif, entre perception, émotion et interprétation, ainsi que dissimuler, en humaniste et iconologue d'après

-
- 16 – Cf. G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, op. cit., p. 173, note 46.
 - 17 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 250.
 - 18 – *Ibid.*, p. 231. Sur le cadre implicitement herméneutique, notamment gadamérien, de toute réflexion sur la restauration, M. CARBONI, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, op. cit., p. 148 sq.
 - 19 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, op. cit., p. 170.
 - 20 – D. ARASSE, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 220 sq.
 - 21 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 232.

la psychanalyse, la phénoménologie et la psychologie de la perception, l'énigme des rapports entre voir et savoir – énigme qu'on dirait morphologique, à la fois génétique et généalogique – entre temporalisation et historicisation du regard sur et à l'œuvre.

Dans les mots d'Arasse résonnent donc maintes questions et maints noms – Proust, Gombrich et Goodman – qui occupent une place privilégiée chez Genette également. Plusieurs fois, *L'Œuvre de l'art* nous rappelle la critique de Gombrich, reprise et relancée par Goodman, du mythe de l'œil innocent désincarné et de l'innocence de la donnée sensible absolue : soit le « comment » on regarde, soit le « quoi » on regarde, soit les modalités relationnelles ou opérables, soit les modalités ontologiques ou existentielles, de l'objet esthétique, sont affectées par le temps et transformées en ruine de l'histoire. Plus précisément, et pour dissiper tout historicisme visant à confondre qualification historique et fonction esthétique, je dirais que ces modalités sont elles-mêmes modalisées par plusieurs temps et temporalisations, qu'elles sont informées par besoins et désirs, par pré-compréhensions, usages et dispositions, par croyances, exercices et expériences, réelles et imaginaires.

J'ai évoqué Proust. Sans trop de peine et grâce à lui, on comprendra mieux les énoncés de *Histoires de peintures* que je viens de citer : l'historien amoureux de la vie de l'art et des images qu'était Arasse, ou peut-être l'historien idéal auquel il songeait (en même temps averti et curieux, sensible et savant) est à ranger parmi « certains esprits qui aiment le mystère [et qui] veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles ». Ajoutons, à titre de modeste paraphrase de cette page célèbre du *Temps retrouvé* admirée par Walter Benjamin²² aussi, que les choses ordinaires et les œuvres d'art, sitôt qu'elles sont perçues par quelqu'un, par une singularité existentielle ou par une collectivité interpersonnelle, deviennent « quelque chose d'immatériel ». Elles se transforment donc comme toutes les préoccupations et les sensations, les connaissances et les mésententes, que toutes les croyances et les relations esthétiques des spectateurs inconnus du temps de leur production et création. Les empreintes-témoignages matérielles des usages et des vicissitudes factuelles – et les marques immatérielles et imperceptibles des fréquentations esthétiques au sens large du terme – alors qu'elles sont des « traces vivantes²³ », se mêlent indissolublement à tout un réseau de relations passées, actuelles et possibles.

• 22 – M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. Tadié, Paris, Gallimard, 1989, IV, p. 463 ; cf. H. TESCHKE, *Proust und Benjamin: unwillkürliche Erinnerung und dialektisches Bild*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, p. 29 sq., mais on songera au motif de la trace, dans la section [I] du *Passagenwerk* notamment.

• 23 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration, op. cit.*, p. 14.

La patine immatérielle du temps

Pour mieux saisir cette virtualité esthétique indexicale, cette puissance à faire œuvre des traces, matérielles et immatérielles, laissées sur l'œuvre par l'usure et l'usage réels et imaginaires qui, pour cela, ne cessent d'être à l'œuvre, on pourrait reprendre le débat, décisif et délicat, sur le statut ontologique et opéral de la patine.

Définie par une très longue tradition de la littérature artistique comme « la peau de la peinture », la patine était, selon le goût romantique du *tempus additus operibus*, l'œuvre adjointe et collaborative du temps factuel – *time-stain* selon l'expression célèbre de John Ruskin. On a déclaré cette œuvre noble et charmante car naturelle et endogène (par exsudation). On l'a déclarée aussi ignoble, superficielle et fausse²⁴ en tant que « beauté matérielle adventice, auxiliaire et supplémentaire » survenue par modifications et altérations allogènes et extrinsèques, accidentelles ou volontaires. La question de la patine touche ainsi aux questions très complexes des limites et des rapports entre tout et parties, des « points de suture » entre la spatialité de l'œuvre et l'espace du milieu environnant, des lacunes objectives et des transformations physiques permanentes de l'œuvre par rapport à son « unité potentielle », bref à ce que Genette²⁵ décrit en tant que manifestations de transcendance partielle d'objets d'immanence uniques. Il s'agit, en toute évidence, de questions vitales pour toute théorie et pratique de conservation.

• 24 – En 1913, Fry écrivait : « Patine, [...] *the adventitious material beauty which age alone can give, has come to be the object of a reverence greater than that devoted to the idea which is enshrined within the work of art. People are right to admire patine. Nothing is more beautiful [...] nothing finer.* Patine is good, but it is a surface charm added to the essential beauty of expression; its beauty is literally skin-deep. It can never come into being or exist in or for itself; no patine can make a bad work good, or the forgers would be justified. It is an adjectival and ancillary beauty scarcely worthy of our prolonged contemplation » (Patine... la beauté accidentelle et matérielle que le temps, seul, peut apporter, est devenue l'objet d'une plus grande vénération encore que celle dévolue à l'idée que contient l'œuvre d'art. On a raison d'admirer la patine. Rien n'est plus beau [...], plus subtil. La patine est bonne, mais elle reste un charme de surface ajouté à la beauté essentielle de l'expression; sa beauté est littéralement superficielle. Elle ne pourra jamais être ou exister par ou pour elle-même; aucune patine ne peut rendre bon un mauvais travail, ou elle justifierait les faussaires. Il s'agit d'une beauté adjectivale et auxiliaire à peine digne de notre contemplation prolongée) [R. FRY, *Vision & Design*, Londres, Chatto & Windus, 1920, p. 38-39]. Cf. A. CONTE, *Manuale di restauro*, op. cit., p. 24-29; C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 49-50; P. PHILIPPOT, « La notion de patine et le nettoyage des peintures », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, IX (1966), p. 138-143; et G. NICOSIA, « Le vernis des apparences. Incidences visuelles et cognitives du nettoyage des tableaux », *CeROArt*, 5, <http://ceroart.revues.org/1483>.

• 25 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 234 sq., 259 sq.; mais on lira aussi l'entrée « œuvre » de *Codicille* (Paris, Le Seuil, 2009, p. 203), où il est question d'un « mode d'accès fragmentaire » à des œuvres connues « de manière incomplète ou dérivée [...] comme la plupart des présumés chefs-d'œuvre de la sculpture grecque ». Sur la notion, capitale et à relire entre phénoménologie et morphologie, d'« unité potentielle », cf. C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 19-26; sur la spatialité autonome de l'œuvre d'art et la spatialité physique, ou l'« espace même où nous vivons » (*ibid.*, p. 52-53).

Positive ou négative, la patine a une fonction persuasive qui concerne soit le percevoir, soit le croire du spectateur. La patine doit être gardée puisqu'elle témoigne et convainc de la valeur intrinsèque et qualitative, tantôt aspectuelle et esthétique, tantôt documentaire et historique, finalement ontologique, de la continuité, partielle et quantitative, de la matière superficielle de l'objet, de l'œuvre d'art notamment.

Dans cette perspective, on généralisera les énoncés très éloquents d'un artiste-conservateur tel que Jorge Otero-Pailos²⁶ :

« I think of preservation as the organization of attention. If it is true that we live in an attention economy, then preservation certainly influences values, but it does not assign them. Values exist only within relationships of exchange, as a measure of collective attention, or desire. Preservation seems to me to be the result of organized attention, not its origin—although it does also in turn re-organize attention. We rarely choose what gets protected, but we receive things around which social attention has coalesced for one reason or another. These are not necessarily things that everyone likes, or even wants. »

(Je pense la conservation comme une organisation de l'attention. S'il est vrai que nous vivons dans une économie d'attention, la conservation influence certainement les valeurs, mais elle ne les assigne pas. Les valeurs n'existent qu'au sein de relations d'échange, en tant que mesures de l'attention collective, ou du désir. La conservation me semble être le résultat d'une attention organisée, et non son origine – bien qu'elle réorganise à son tour l'attention. Nous choisissons rarement ce qui sera protégé, mais nous recevons les choses dans un contexte où l'attention sociale s'est unifiée pour une raison ou pour une autre. Ces choses ne sont pas forcément celles que tout le monde aime, ou que tout le monde souhaite protéger.)

La restauration préventive est donc dite et pratiquée en tant que forme nouvelle d'attention individuelle et collective; elle est réalisée en tant que dispositif à même d'activer et de renouveler les compétences attentionnelles qu'informent nos horizons d'attentes et formes de vie, nos goûts et nos appréciations, nos valeurs et nos comportements. Cette définition dépasse assez clairement le véritable calque, absolument isomorphe et non invasif car en latex, de la patine de poussière déposée

• 26 – J. OTERO-PAILOS-R. MCCOY, *Interview* publiée dans E. EBERSBERGER et D. ZYMAN (éd.), *Jorge Otero-Pailos: the Ethics of Dust*, Cologne, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2009, p. 17. Je remercie Lawrence Gasquet, qui a attiré ma réflexion sur cet artefact et qui a eu l'amabilité de me faire lire « Venise comme si vous y étiez : *The Ethics of the Dust*, de John Ruskin à Jorge Otero-Pailos », communication qu'elle a discutée pendant la semaine de Cerisy-la-Salle, en juin 2010, *Regarder l'œuvre d'art. La proximité*, organisée par Bruno-Nassim Aboudrar, Pierre Civil, Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall. Cf. aussi T. STOPPANI, « Venetian Dusts », *Log*, 17 (2009), p. 109-118, et M. LENDING, « Écorché vif. Installation à la Biennale de Venise de Jorge Otero-Pailos », *Faces. Journal d'architectures*, 67 (2010), p. 32-33.

sur la façade d'un des murs du Palais des Doges, qu'Otero-Pailos a exposé à la Biennale de Venise en 2009 avec un titre volé à Ruskin, *The Ethics of Dust*. Dans ce contexte institutionnel, cette surface approximativement de 12 mètres sur 7 et réalisée par l'architecte et professeur à la Columbia University de New York, est un artefact plastique, voire monumental, qu'on dirait perceptivement indiscernable d'un vrai mur usé et délabré : renversée la pertinence de la partition entre la face noble et la face cachée, ce pan de matière n'est, finalement, qu'une peau supplémentaire impressionnée, qui présente et révèle, au sens photographique et indexical, la peau de la patine du temps ruinant l'œuvre architecturale. Justement et pour cela, cette surface porte-empreintes et porte-mémoires de l'édifice ruiné, requiert une attention, voire une appréciation, proprement esthétique, qui devrait arriver, pêle-mêle, à se distinguer de l'observation technique des données aspectuelles de l'histoire matérielle de la production de l'objet.

Cet exemple, trop rapidement évoqué, est très instructif. Il nous permet de mieux saisir comment la patine est à la fois présence tangible du temps, des temps de l'œuvre d'art dans la matière, et surface d'inscriptions sensibles signifiantes non subjectives, collectives et impersonnelles de l'œuvre de l'art dans l'immatérialité des formes de vie d'une culture. La patine est une *enveloppe* objectale d'un type très singulier tenant à la fois au « temps qui passe » et au « temps qui dure » ; car, ne pouvant se déposer que sur des objets solides et stables, elle est un relais temporel d'incorporation de similarités morphologiques, perceptives et pragmatiques : à travers la patine, la « chose » communiquera corporellement avec tout un réseau d'objets comparables, de même qu'avec ses usagers et spectateurs à venir. Pour le dire autrement, dans la « patine actuelle » perçue, selon Fontanille²⁷, se manifeste le temps qui use, modifie et change les propriétés physiques de ce que Genette appelle l'identité numérique de l'œuvre. Mais se révèle aussi le temps qui véhicule, maintient et supporte une intensité identitaire, c'est-à-dire qui aménage l'animation troublant de la permanence de l'individualité de l'œuvre, malgré tout reconnaissable et gardée dans sa structure. Avec d'autres indices temporels, la patine dialectise la transformation partielle de l'identité spécifique du support avec la transmission relative des usages et des croyances d'une culture qui « proclame l'ancienneté » de l'œuvre et lui confère les valeurs et les contenus attachés au temps et à l'histoire²⁸.

• 27 – J. FONTANILLE, *Soma et séma, Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 249. Cf. aussi « La patine et la connivence », *Protée*, vol. 9, n. 1 (2001), p. 23-35.

• 28 – On pourrait envisager de problèmes de même ordre dans la restauration et l'usage de la patine – et d'autres altérations et déformations, structurelles ou provoquées, par adjointe ou soustraction – des matériaux et des supports chez la musique acousmatique et d'autres pratiques d'enregistrement contemporaines, comme le *sound footage* et la *field music*. Parmi les exemples possibles, l'époustouffant *Decasia: the State of Decay*, long-métrage réalisé par Bill Morrison avec la bande sonore de Michael Gordon et la Basel Sinfonietta pour l'Europäischer Musikmonat (2001)

La patine est finalement le lieu de « manifestation d'une mémoire collective des objets inscrite dans leur matière même²⁹ ».

Contemporanéité, ou de la perceptibilité

Revenons au premier des trois temps de l'objet d'art selon Arasse, assez proche, je l'ai dit, de Brandi³⁰.

Tout d'abord, il y a notre temps car l'objet est physiquement présent ici, devant nos yeux et saisi par nos sens : l'œuvre, dit Arasse, est toujours notre contemporaine. Or, cette comparution à la présence est bien réelle, matérielle et aspectuelle. Elle est, pour le dire avec Panofsky, d'abord existentielle et sensible, et, ensuite, inscrite dans une immédiateté perceptuelle qui est pourtant déjà médiation, croyance et usage – voire collatéralité informationnelle³¹ –, en somme familiarité avec le monde pratique des objets et des événements et avec le monde plus que pratique des usages des traditions culturelles, produites par une civilisation historique déterminée. On pourrait évoquer Alois Riegl et son *Culte moderne des monuments* (1903) pour souligner les valeurs de contemporanéité (*Gegenwartsvarte*) des œuvres d'art qui ont une fonction nettement historicisée de mémoire collective et qui restent – nonobstant cela – liées au présent de la perception et de l'action.

C'est presque une lapalissade : le premier rapport à tout objet d'art est phénoménologique au sens le plus élémentaire, il est physico-phénoménal, il est *esthétique* et, pour cela, à certaines conditions, il est, il a été ou il peut être *esthétique* au sens ordinaire ou bien au sens du critique et du restaurateur. L'œuvre est en premier lieu affaire de compétences perceptuelles, d'effets physio-physiques, optiques et moteurs qui concernent le corps du spectateur, distrait ou spécialisé, historien de l'art ou restaurateur, ou philosophe de l'art.

[sur « sensibilité ruiniste » et « fétichisme filmique », A. HABIB, *L'Attrait de la ruine*, Liège, Éditions Yellow Now, 2011, p. 129 sq.], et *Patina*, deux traces sonores assez minimales réalisées par Tim Catlin et Machinefabriek (2011).

• 29 – J. FONTANILLE, *Soma et séma*, op. cit., p. 245 sq.

• 30 – D. ARASSE, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 200 sq. C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 10 sq. : « Le produit spécial de l'activité humaine à qui l'on donne le nom d'œuvre d'art le devient à la suite d'une reconnaissance singulière qui se produit dans la conscience[.] Le produit humain auquel va cette reconnaissance se trouve là, sous nos yeux, [tel que] la conscience individuelle le perçoit[.] La consistance physique de l'œuvre doit nécessairement avoir la priorité [mais] c'est par cette reconnaissance qu'on prendra en considération non seulement la matière dont l'œuvre d'art est faite, mais aussi la bipolarité avec laquelle l'œuvre d'art s'offre à la conscience, [sa] double historicité, c'est-à-dire celle qui coïncide avec l'acte qui l'a formulé, l'acte de la création, et renvoie à un artiste, à une époque, à un lieu; et une seconde historicité qui vient du fait que l'œuvre persiste dans le présent d'une conscience, et c'est donc une historicité qui se réfère au temps et au lieu où se trouve l'œuvre d'art à ce moment-là. »

• 31 – Cf. G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, op. cit., p. 176-183.

Les exemples donnés par Arasse sont des tableaux de tailles remarquablement différentes. Il s'agit, en d'autres termes, d'objets colloqués dans l'espace et dans l'horizon du perceptible, d'objets réels d'immanence physique et autographique. Cette propriété physique factuelle correspond à ce que Genette appelle l'identité numérique ou individuelle. À partir de la matérialité et de la perceptibilité de l'objet d'art, se dessine ainsi une relation entre ontologie, phénoménologie et théorie de la restauration, par ailleurs mise en lumière avec netteté par Brandi³² et sur laquelle on devra revenir.

Instauration, ou de la matérialité

Complémentaire au présent spectatorial, au temps de la perception-réception immédiate de l'objet d'art dans l'espace, est le temps de la production de l'œuvre³³. Arasse évoque Focillon et Francastel, c'est-à-dire, d'un côté une phénoménologie de la création artistique et des styles soucieuse des matériaux inspirée la durée bergsonienne, et, d'un autre côté, une sociologie de l'art attentive à la construction des objets d'art comme résultat complexe d'une activité technique, d'un imaginaire social et d'une intentionnalité artistique³⁴. Cette double référence nous confirme l'historicité complexe de l'œuvre d'art c'est-à-dire le fait que le temps de la production de l'objet d'art est déjà un mélange de temps très différents, entre autonomie et hétéronomie, idéation, création et réalisation. Si on objecte que création, formation, idéation, invention, ainsi que production et réalisation, sont ici termes flous et surdéterminés³⁵, on pourrait opter sans trop de peine pour *instauration*, qui, avec Étienne Souriau, « suppose une dynamique, une expérience active menée à son terme qui est une existence ». Cette existence est, pour le dire avec l'adjectif malicieusement sérieux de Genette, palimpsestueuse³⁶.

Ce deuxième temps, le temps de l'instauration de l'œuvre, est donc un temps-palimpseste. Il est pluri-chronique. On fera l'hypothèse d'une histoire de l'art, mais aussi bien d'une critique et d'une théorie de la restauration, soucieuse de cet être pluriel de l'artefact artistique qu'on pourrait dire *extatique en synchronie*, avec

• 32 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 32 : « Le seul moment légitime pour l'intervention du restaurateur est celui du présent même de la conscience de celui qui regarde, où l'œuvre d'art est dans l'instant et le présent historique, mais aussi bien dans le passé et, au risque, autrement, de ne pas appartenir à la conscience humaine, dans l'histoire. »

• 33 – D. ARASSE, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 220 sq.

• 34 – P. FRANCASTEL, *Art et technique au XIX^e siècle*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p. 108.

• 35 – Relisons-nous avec profit l'entrée « Création », rédigée par Roger POUIVET, dans J. MORIZOT et R. POUIVET (éd.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 122-124.

• 36 – G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 452.

une formule assez maladroite – gauchement pastichée sur les extases temporelles mises à jour par la phénoménologie – pour esquisser une complémentarité avec la pluralité diachronique qui, selon Genette³⁷, est introduite dans le produit unique par « les faits inévitables de changement d'identité dans les temps, par vieillissement graduel ou modifications brusques ». « Toute œuvre a sa genèse », énonce *L'Œuvre de l'art*³⁸, et de cette génération il y a plusieurs témoignages matériels.

Il me semble fécond d'évoquer à ce propos ce que Luigi Pareyson³⁹ appelait, d'après la tradition morphologique goethéenne, la formativité ou la formation de la forme contre toute fermeture ou formule formelle de l'activité artistique. Ce parti pris est partagé par Cesare Brandi aussi qui conteste avec force l'identité d'intuition et d'expression postulée par le mentalisme platonicien de Benedetto Croce. Or, privilégier la figurativité de la forme non comme résultat et réussite, mais comme découverte et recherche, non comme but inertiel et définitif d'une pure et simple réalité factuelle, mais comme passage inchoatif et dynamique d'une réalisation en même temps opérationnelle et opérable, veut dire d'abord envisager une description phénoménologique, et, ensuite, prospecter une histoire génétique et une connaissance technique ou scientifique de la production matérielle de l'œuvre. Cela veut dire, en somme, conjuguer esthétique et théorie de la restauration autour de la virtualité de l'artisticité et, plus généralement, de l'opéralité de l'image et de l'œuvre. Genette, à mes yeux, n'est pas si loin de cet accord.

Brandi, quant à lui, condense cette problématique assez complexe lorsqu'il dénonce une opposition nette entre la « constitution d'objet » et la « formulation d'image ». De toute évidence, son lexique est calqué sur le langage husserlien relu à travers les grands livres sur *L'Imagination* (1936) et *L'Imaginaire* (1940) de Sartre⁴⁰, décisifs pour la rédaction de *Théorie et pratique de la restauration*. La « constitution d'objet » est d'abord détachement et découpage de l'objet par rapport à la réalité existentielle, au contexte naturel de la perception pragmatique et à son cadre environnemental. C'est à partir de là que, par dépuration et appauvrissement, l'objet réel est constituée comme irréel par la conscience de l'artiste.

• 37 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 51.

• 38 – *Ibid.*, p. 217 ; cf. *id.*, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, op. cit., p. 171-185.

• 39 – L. PAREYSON, *Esthétique. Théorie de la formativité* (1954), trad. fr. par G. A. Tiberghien, R. De Lorenzo, Paris, Éditions de l'École normale, 2007.

• 40 – On se rappellera de « La filosofia di Sartre », paru dans la revue fondée et dirigée par BRANDI, *L'Immagine, Rivista di Arte, di Critica e di Letteratura*, 4 (1947), p. 197-212, et 5 (1947), p. 273-281. Du rapport de Brandi avec la phénoménologie française et allemande, depuis P. PHILIPPOT (« La phénoménologie de la création artistique selon Cesare Brandi », *Revue internationale de philosophie*, 26 [1953], p. 392-399), et G. MORPURGO-TAGLIABUE (*L'Esthétique contemporaine*, Milan, Marzorati, 1960, p. 437 sq.), la critique la plus avertie a exploité en profondeur les sources et les implications : cf. P. D'ANGELO, *Cesare Brandi, Critica d'arte e filosofia*, op. cit., p. 41-48, et M. CARBONI, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, op. cit., p. 15 sq.

L'artiste va ensuite négocier et sélectionner les traits sémiotiques et sémantiques, les composantes iconiques et mimétiques ou les éléments texturaux et abstraits de l'image qu'il est en train d'instaurer. En d'autres termes, l'œuvre d'art est une *epochè*⁴¹ pour ainsi dire incorporée, instaurée en existence, une *epochè* en acte par rapport au monde de la vie et au contexte naturel et pragmatique, ou, pour parler comme Genette, elle est un objet immanent physique sans réplique qui, complet ou lacunaire, se manifeste pourtant structurellement au spectateur de façon plurielle et structurelle.

Or, l'opposition, chez Brandi, entre constitution d'objet et formulation d'image, partiellement influencée par Sartre, débouche sur une hétérogénéité ontologique plus fondamentale qui, selon moi, nous ramène à Genette. D'un côté, l'objet matériel perçu – le tableau, la toile, les couches réelles, le marbre entaillé; de l'autre, l'objet esthétique ou l'image irréaliste, objet d'appréciation esthétique ou intellectuelle, critique, voire restauratrice – l'objet peint ou portraituré en marbre sur lequel le temps de l'histoire semble n'avoir pas de prise. Contre l'idéalisme qui a méconnu la matière dans l'image aussi bien que leur différence, il faut comprendre le rapport spécifique, notamment la *bipolarité* entre matière de l'œuvre et image, plus précisément entre l'« aspect » – qui se dégrade et se fend car réel – et la « structure » – qui est incorruptible et intangible car irréaliste. Cette position théorique défend et constate la prééminence sensible et sensorielle de la matière de l'œuvre en tant qu'objet originaire sur toute intervention de restauration, par ailleurs bien différenciée par rapport à l'activité artistique intentionnée comme telle.

On l'a très justement remarqué⁴² : cette distinction est finalement instituée en termes de diversification de modes et de régimes d'existence de l'œuvre elle-même. Or, on oblitère cette différence ontologique (bien plus que fonctionnelle) fondamentale alors qu'on cède à ce que Brandi⁴³ appelle *l'illusion d'immanence*.

Sur ce point décisif, il faut finalement voir de près la distance et la proximité avec le lexique et avec la réflexion de Genette.

Aspect et image

La fondation de la théorie et de la pratique de la restauration est, on l'a vu, adossée à l'ontologie et à l'esthétique phénoménologiques. Qu'est-ce que l'« illusion d'immanence » ? Nous allons tester une réponse afin de relire ce que

• 41 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 21.

• 42 – P. D'ANGELO, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, op. cit., p. 136. Sur le rapport entre expérience et œuvre, notamment par rapport à la théorie de la restauration, on consultera aussi son dernier livre, *Estetica*, Rome/Bari, Laterza, 2011, p. 160-161.

• 43 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 17.

Genette dit à propos de l'immanence et de la transcendance sous l'angle de la restauration et de ses problématiques majeures.

Brandi dit que la matière existentielle est tout autre par rapport à la matière travaillée et intentionnée, et que seule cette différence ontologique permet la description et la compréhension de la distinction entre la fonction et l'opéralité de l'œuvre, soit du côté de la production artistique, soit du côté de la relation esthétique. L'image est l'objet véritable de l'esthétique alors que la restauration ne concerne que la matière et la consistance physique de l'œuvre. Tout ce qu'on peut réaliser et obtenir à travers une restauration est « l'état actuel de la matière », par exemple de la patine. L'*aspect* transformé de la réalité existentielle de l'œuvre est donc la condition de possibilité minimale et nécessaire, mais pas suffisante, pour la transmission de l'image et pour toute réception et relation esthétique ainsi bien que technique, je veux dire restauratrice ou communicationnelle et informationnelle⁴⁴ : la matière façonnée par le travail et « historicisée par l'œuvre actuelle de l'homme⁴⁵ » n'est pas l'image, mais le support qui permet à celle-ci de se former dans une conscience. L'œuvre existe en tant qu'image ; elle subsiste en tant que matière et objet. Brandi cite très significativement Dewey⁴⁶ pour conclure que, sans une conscience qui la vise, l'œuvre n'est qu'un morceau de matière et, comme tel, ne fait que « subsister » sans « exister ».

Or, on est frappé, chez Genette, par une terminologie très proche, indice probable d'un truchement intertextuel du pragmatiste américain, ou symptôme probant d'une filiation déguisée mais influente de la phénoménologie, sartrienne notamment. Alors que Genette décrit les transformations physiques des œuvres autographiques immanentes, on tombe en fait sur des lignes comme celles-ci : « pour une fresque, un tableau, une sculpture, un édifice, "subsister" c'est vieillir,

• 44 – Alors que l'image n'est que simple signe, selon la polarité focalisée dès *Segno e Immagine* (1960), livre assez remarquable pour le débat et la diffusion de la sémiotique en Italie ; pour une mise au point, on consultera les textes recueillis par L. RUSSO (éd.), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palerme, Aesthetica preprint, 2006, ainsi que P. D'ANGELO, *Cesare Brandi, Critica d'arte e filosofia, op. cit.*, p. 109-126.

• 45 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration, op. cit.*, p. 9, 17.

• 46 – J. DEWEY, *Art as Experience* (1934), New York/Londres, Berkeley Publishing Group/Penguin, 2005, p. 113 : « *A work of art no matter how old and classic is actually, not just potentially, a work of art only when it lives in some individualized experience. As a piece of parchment, of marble, of canvas, it remains (subject to the ravages of times) self-identical throughout the ages. But as a work of art, it is recreated every time it is aesthetically experienced* » (Une œuvre d'art, qu'elle soit plus ou moins vieille et classique peu importe, est, actuellement et non pas seulement potentiellement, une œuvre d'art quand elle vit à travers une expérience individuelle. En tant que morceau de parchemin, de marbre ou de toile, elle demeure [bien que sujette aux ravages du temps] identique à elle-même à travers les années. Mais en tant qu'œuvre d'art elle est recrée chaque fois qu'elle est expérimentée esthétiquement).

sous l'effet d'innombrables agents⁴⁷ » endogènes ou extérieurs, prévus, fortuits ou nécessaires. Pour Brandi⁴⁸, « toute œuvre d'art singulière est indivisible ». En conséquence, tout étant « physiquement endommagée », elle continue à « exister *potentiellement* comme un *tout* dans chacun de ses fragments » et dans toute « trace formelle qui survit [...] à la désagrégation de la matière ». Genette également, inspiré lui aussi par un platonisme morphologique, pense l'unité de l'œuvre comme « relation organique de cohésion⁴⁹ ». Pourtant, sa définition de la transcendance est sensiblement différente de celle de Brandi. Genette⁵⁰ écrit :

« Les objets physiques « uniques » en quoi consistent ces œuvres ne le sont [...] pas que du point de vue de l'identité numérique; qualitativement, ils ne le sont que dans l'immutabilité purement théorique de l'instant; dans la durée de leur persistance, ils sont temporellement pluriels, par l'effet d'incessantes mutations plus ou moins perceptibles. Cela s'appelle vieillir [ou] le fait universel qu'une identité (spécifique) ne cesse de se modifier, spontanément ou par intervention, et que la vie des œuvres n'est de tout repos. »

Non, « l'œuvre d'art n'est jamais liée au repos », comme disait ailleurs, désaffecté de toute ironie, Blanchot⁵¹, car elle survit dans tous les états et à plusieurs titres. On dirait, pour adopter un lexique convenant à Genette, que la matière travaillée de tout artefact est d'abord produite par une intentionnalité artistique qui la transcende; ensuite, qu'elle est transformée par plusieurs facteurs endogènes ou extérieurs du temps qui passe et produit des effets pas forcément prévus et gouvernés par l'artiste. Ces effets activent un usage et une transmission culturelle, ou son oblitération oubliée. Le régime d'existence de l'image et de l'œuvre est transcendant : par rapport à sa réalité matérielle, son existence est irréaliste ou idéale; par rapport à son support ou son aspect factuel, elle *ek-siste* au-delà de son *subjectum*.

Il faut convoquer ici le commentaire genettien⁵² de la longue citation tirée du texte capital de Panofsky publié la même année de *L'Imaginaire* de Sartre, *L'Histoire d'art est une discipline humaniste* (1940). Les réflexions panofskiennes à propos de « la charmante patine du temps » et sa possible « valeur esthétique »

• 47 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 261.

• 48 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 22. Traduction légèrement modifiée.

• 49 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 243.

• 50 – *Ibid.*, p. 261.

• 51 – Voici la citation de « L'œuvre et la communication », article publié en 1953 : « L'œuvre d'art n'est jamais liée au repos, elle n'a rien à voir avec la tranquille certitude qui rend coutumiers les chefs-d'œuvre, elle ne s'abrite pas dans les musées » (M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 1988, p. 271).

• 52 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, op. cit., p. 158-159, 162-167.

permettent d'abord à Genette d'introduire la catégorie de « productions mixtes où collaborent, en proportions diverses, la nature et l'industrie humaine », et, ensuite, de discuter la différence entre fonction esthétique et fonction artistique par rapport à l'intentionnalité et l'attention aspectuelle. Une transformation physique telle que la patine ou d'autres similaires, excède l'identité spécifique de l'œuvre et, à partir des catégories historiques stabilisées, l'inscrit dans une identité opérable plurielle et temporelle qui transcende sa matière et qui, d'après Brandi, pourra ou devra être visée par la conscience du spectateur au-delà de la restauration de son aspect.

Une première définition de la transcendance relève donc de l'intentionnalité et suppose que la matière est tout de même le véhicule et le support de la formulation de l'image : c'est le « point de vue phénoménologique » de Brandi⁵³, qui affirme que « la matière se présente comme “tout ce qui sert à l'épiphanie de l'image” ». Méthodologiquement, cette position oblige la restauration à se soucier d'une histoire génétique de la matière de l'artefact ; cette matière qui est de part en part historicisée et temporalisée, qui est « le temps et le lieu de l'intervention » et qui pose à la restauration ses conditions de validité et ses limites indépassables. Or, si toute réception humaine n'arrive pas, par sa nature phénoménologique, à être suffisamment prolongée et attentive pour épuiser les propriétés sensibles de l'œuvre, toute manifestation lacunaire de sa part, transcende, nous dit Genette⁵⁴, soit les compétences individuelles du spectateur, soit l'identité numérique et physique de l'œuvre. Cette transcendance n'est pas totalement réductible à l'intentionnalité de la création artistique ou de la réception spectatorielle : elle est opérable et fonctionnelle, et elle concerne les modes d'existence de l'œuvre, c'est-à-dire son ontologie.

Cette autre notion de transcendance⁵⁵ est quantitative et aspectuelle car l'incomplétude de manifestation de la *Vénus de Milo* ou de la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello suppose, a supposé ou aurait dû supposer « d'autres aspects que ceux qui s'offrent *hic et nunc* à la perception ». Elle est aussi qualitative et générique car cette incomplétude de l'œuvre singulière affecte « le caractère inépuisable de son appartenance artistique [à] la totalité virtuelle du monde de l'art ». Ici, nous sommes très loin de la totalité originaire et de l'unité potentielle de l'œuvre, ainsi que de son « temps extratemporel, ou interne », finalement eidétique, envisageable par intuition du spectateur selon Brandi⁵⁶.

• 53 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 15.

• 54 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 240.

• 55 – *Ibid.*, p. 246-247.

• 56 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 29.

Images factices, ou de l'imagination destructrice

Chez Brandi, c'est encore une fois la phénoménologie qui informe la critique virulente de toute restauration d'imagination. Cette restauration d'imagination que l'on doit à Viollet-le-Duc, à Baltard, à Labadie et que Genette⁵⁷ qualifie d'« indiscreète », suppose des données philologiques qui seraient censées exclure l'arbitraire et l'hypothétique. Ici, « d'imagination » veut dire fausse et fabriquée, inventive et dénaturée : l'intervention restauratrice est une retro-fiction fautive et factice qui confond image et aspect, œuvre et matière, qui traite la formulation de la forme en guise de formativité. Acte pseudo-créatif qui ne se dit pas comme tel, l'action de restauration prétend abolir le temps intercalaire matériel entre l'achèvement de la production de l'œuvre et le présent de sa réception. Elle repose sur le fantasme de la suppression de l'anachronisme concret entre l'instauration de l'image et sa manifestation tangible. Brandi⁵⁸ écrit :

« Il est évident que l'on ne pourra parler de restauration pendant la période qui va de la constitution de l'objet à l'achèvement de la formulation [de l'image]. S'il paraît y avoir restauration, parce que l'opération se fait sur une image à son tour achevée, il s'agit en fait d'une refonte de l'image dans une autre image, d'un acte synthétique et créateur qui discrédite la première et l'enferme dans une nouvelle image. »

Si l'on sous-estime la densité philosophique des formules de la *Théorie de la restauration* et de son vocabulaire (à la fois très spécialisé et sophistiqué, phénoménologique et sémiologique), on risque d'entendre très mal et, finalement, de réduire ses énoncés à des définitions législatives et normatives concernant, dans le pire des cas, les biens culturels muséifiés. Certes, l'axiome capitale de la *Théorie de la restauration* – « on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art⁵⁹ » – est présupposé dans la définition adoptée le 11 juin 1993 par l'assemblée générale de la Confédération européenne des organisations de conservation-restauration (ECCO) : la restauration, lit-on, « consiste à intervenir directement sur des biens culturels endommagés ou détériorés dans le but d'en faciliter la lecture tout en respectant autant que possible leur intégrité esthétique, historique et physique ». Sans entrer ici dans le débat sur la notion assez flottante et arbitraire, finalement insoutenable à la lumière du travail de Genette, de lisibilité⁶⁰ et de lecture unifiée, je dirais que la restauration d'une œuvre à immanence physique – dès

• 57 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 261.

• 58 – C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 31. Traduction modifiée.

• 59 – *Ibid.*, p. 13.

• 60 – Je suis obligé à négliger ici cette notion capitale, technique – et pourtant, avec la formule heureuse de Favre-Félix, dangereusement « illimitée ». Cf. P. LEVEAU, « Problèmes ontologiques

que cette œuvre d'art a revêtu son statut d'œuvre d'art par sa production unique, par sa réception esthétiques et discursives, par ses usages sensibles et signifiants – prend en compte plusieurs spécificités. À la fois « sémiophore⁶¹ » et image intelligible, l'œuvre d'art doit être restaurée dans sa matérialité perceptible et dans son « apparence externe ». L'œuvre d'art doit idéalement retrouver après restauration son statut dans la relation esthétique des contemporains – relation plurielle par nature et par fonction, comme le montre justement Genette. La restauration d'œuvre d'art ne doit donc viser ni la sauvegarde du monument, ni la leçon de style ou d'histoire, mais la continuité historique de sa fonction et sa valeur sensible, émotionnellement et cognitivement partagées par une communauté.

Je parlerais plutôt d'*implémentation* ou d'*activation*, notions introduites notamment par Goodman et reprises à sa manière par Genette⁶² qui dit qu'elles définissent « tout ce qui contribue à faire que l'œuvre fonctionne ». Dans cette classe assez large de notions, on range la conservation et la restauration avec d'autres moyens indirects et para-textuels, tels que les reproductions, les commentaires critiques, les panneaux pour les expositions, les fiches pratiques du patrimoine, etc. En réalité chez Goodman, entre l'activation directe et la conservation, il y a un rapport conflictuel et dialectique. C'est justement pour cela que l'on peut faire l'hypothèse selon laquelle la restauration – alors qu'elle ne vise ni la conservation matérielle de l'objet ni le remplacement factice et fautif de la partie ou aspect ruinés – peut fonctionner en tant qu'activation directe supplémentaire ou indirecte. La restauration de la patine, pour revenir à l'exemple déjà convoqué, peut devenir un instrument intégratif d'activation de l'œuvre et rendre possible une nouvelle relation esthétique. Par ailleurs, toute manifestation lacunaire ou indirecte s'oppose, par fonction et par nature, à la restauration dite par Brandi de pure imagination, restauration qu'on dirait, après Goodman, *destructrice*. Cette fausse restauration se place entre l'achèvement de l'œuvre et le présent du spectateur. Elle rend ainsi impossible toute *réversibilité* et toute *lisibilité* de la lacune ainsi que celle de son intégration dans l'œuvre. Elle rend finalement impossible toute *(ré)activation* d'une véritable expérience esthétique.

de la conservation-restauration des biens culturels », *Conservation-restauration des biens culturels*, 27 (2009), p. 3-20.

• 61 – Cf. K. POMIAN, « Musée et patrimoine », in H.-P. JEUDY (éd.), *Patrimoines en folie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 177-198.

• 62 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, *op. cit.*, p. 287. « Conservation et restauration demandent à être prises en compte dans toute étude de l'art en action » ; cf. N. GOODMAN, « L'Art en action », *op. cit.*, p. 8 *sq.* ; sur cela, le commentaire très pointu de J.-P. COMETTI, « Activating Art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3 (2000), p. 237-243.

L'œuvre du temps, ou de l'œuvre désœuvrée

Nous voici donc revenu au troisième temps dont nous parle Arasse. C'est le temps intercalaire entre l'instauration de l'objet d'art et la présence aspectuelle, ou – pour employer le lexique de Margolis et Danto, par ailleurs contesté par Genette – « incarnée⁶³ », de sa manifestation directe au spectateur (historien de l'art, restaurateur, connaisseur, critique, ou touriste du dimanche) au moment de sa réception.

Ce temps-là, à la fois intérieur et extérieur, fait et façonne à plusieurs titres et états. Si l'intervalle entre l'instauration et la recréation ou réactivation de l'œuvre par le récepteur peut apparaître comme vide et sans incidence, il a, au vrai, inévitablement un impact sur l'image à sa réception. Ce temps intervallaire, son travail indirect, n'est donc pas « le dehors inessentiel de l'œuvre⁶⁴ », mais il appartient à son être et il agit. Il est affaire d'ontologie et d'opéralité. Cet entre-temps événementiel, est, on l'a vu, doublement à l'œuvre. Matériellement d'abord, car l'œuvre d'art est marquée et imprégnée par l'œuvre du temps. Elle porte la trace et la signature du temps écoulé, empreintes physiques d'une modification durable et vecteurs d'une mémoire matérielle étalée entre sa production et sa réception actuelle, entre son instauration existentielle et sa réactualisation esthétique et esthéticienne, et qui (ré)active la continuité et la transmission d'une identité de la forme artistique reconnaissable. Dans cette perspective, ce temps intermédiaire entre le temps où l'œuvre fut créée et le présent historique où le spectateur la perçoit, avance continuellement et sera constituée par autant de présents historiques devenus passés. Cette « augmentation intercalaire » (Péguy) dépasse toute chronologie linéaire restreinte et spécifique; elle s'impose en tant qu'objet d'une iconologie du matériau en dialogue avec la théorie de la restauration, qui, finalement, peut nous aider, avec le soutien indispensable de Genette, à reformuler le statut d'opéralité temporalisante de l'œuvre et de l'objet d'art. Dans l'introduction à *Immanence et transcendance*, Genette⁶⁵ affirme :

« Un objet physique (un tableau, une cathédrale [...]) peut changer partiellement d'identité spécifique sans changer d'identité numérique : un livre ou un tableau peut brûler, une cathédrale peut s'écrouler, le tas de cendres ou de pierres qui en résultera sera ce qu'il est *devenu*, ou ce qui reste de *ce* volume et non d'un autre, de *cet* édifice et non d'un autre etc. [...] Les objets

• 63 – Au sens de *Embodiment*, pas de *Verkörperung* : aucune anthropologie de l'image à envisager chez Genette.

• 64 – M. BLANCHOT, « Le musée, l'art et le temps » (1951), *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 48. Le long article de BLANCHOT, consacré au premier volume de la trilogie *La Psychologie de l'Art* d'André Malraux, parue chez Skira à partir de 1947, était publié en deux parties dans *Critique*, 43 (1950) et 44 (1951).

• 65 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 28-29; cf. aussi p. 40, note. Cf. C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 9.

d'immanence autographiques sont susceptibles de *transformation*, et [...] les objets d'immanence allographiques ne peuvent se transformer sans *altération*, c'est-à-dire sans devenir (*d'*)*autres*. [...] Ainsi, les objets d'immanence matériels, voire uniques [c'est-à-dire sans réplique], soient-ils, sont toujours au moins pluriels en diachronie, puisqu'ils ne cessent de changer d'identité spécifique en vieillissant, sans changer d'identité spécifique. »

Ces lignes, qui, je l'ai dit, font peut-être écho à Dewey et, par là et à leur insu, à Brandi, nous font venir à l'esprit une interrogation, voire une inquiétude. Après ces mots, on pourrait s'interroger sur les limites déontologiques, méthodologiques et techniques de la restauration et de l'ontologie de l'art informant sa théorie et son esthétique implicites. À rebours de cette formulation, on pourrait donc énoncer une question comme celle-ci : une mémoire restreinte et neutre, voire indifférente, de la tradition et de la transmission du patrimoine de l'art et de ses individualités positives est-elle légitime ? Ou, bien au contraire, devra-t-elle répondre à la nécessité théorique et concrète, méthodologique, philosophique et éthique, de prendre position face aux barbaries de l'histoire et de la culture, à ce que Genette⁶⁶ par ailleurs appelle « les ruptures symboliques qui accompagnent les secousses de l'Histoire » ? Devra-t-elle, alors, devenir une remémoration profonde et finalement critique des temps à l'œuvre, de leur violence ravageuse et inhumaine « à tel moment du temps⁶⁷ » de l'histoire, jusqu'au désœuvrement de l'humanité dont les œuvres d'art portent malgré tout les traces ?

• 66 – G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, op. cit., p. 260.

• 67 – « La critique de la violence est la philosophie de son histoire [qui] permet une prise de position critique, distinctive et décisive, sur ses données à tel moment du temps » (W. BENJAMIN, « Critique de la violence » [1921], trad. fr. par M. de Gandillac revue par M. Rochlitz, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 241-242).

