

## L'art désœuvré, modes d'emploi Entre esthétique et théorie de la restauration

Filippo Fimiani

«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

### 1. *Parallaxes et paradoxes, ou des méthodes et des pratiques*

Aux émissions à Radio Culture pendant l'été 2003, reprises dans le volume *Histoires de peintures*, Daniel Arasse ([2004]: 220 sq., 294-295) parle plusieurs fois de l'anachronisme: «il n'y a pas plus anachronique qu'une restauration», affirme-t-il péremptoirement. A 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-perfectible (Genette [1994]: 285).

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 esthétici-

que de la restauration<sup>1</sup> 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 historique» (cf. Brandi [1963]: 10 sq., 32, ainsi que Id. [1963a]: col. 322-332).

A partir de cette remarque préalable, une théorie esthétique de la restauration s'accorderait à la vocation généreusement systématique de l'ouvrage à double volets 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 techniques<sup>2</sup>, des sites et des milieux et ainsi de suite. *L'œuvre de l'art* prend en charge aussi les conventions culturelles et les assomptions coutumières du monde (de l'art), les usages qu'informent ce que Genette 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 (Genette [1994]: 198, [1997]: 152). 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 contemporaine (cf. Jouannais [1997]), 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 multiples ou plurielles, elles aussi bien incarnées dans des supports et des média 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 de 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* n'est évoquée que de passage (Genette [1994]: 262), sans aucune référence explicite et avec une ironie nuancée de critique, tout discours sérieux sur la restauration, le

<sup>1</sup> Nécessité affichée par exemple par Verbeek [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'érudit ou le restaurateur. L'objet d'art n'est pas une œuvre d'art, ou du moins ne se limite jamais à celle-ci».

<sup>2</sup> 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. Genette [1994]: 185-6, 194 sq.

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 en fait à Cesare Brandi<sup>3</sup> ([1963]: 12, 55-56), 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 souviendra que l'une des dernières interventions publiques de l'historien de l'art parisien et, selon lui-même, italomaniaque, était à l'auditorium du Louvre en décembre 2002 où il présidait une journée-débat sur le thème *Pourquoi restaurer les œuvres d'art?* (cf. Favre-Félix [2009]).

## 2. Anachronismes et historicités

A 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 restauration»<sup>4</sup>. 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.

<sup>3</sup> Parmi la nombreuse littérature critique sur la théorie de la restauration de Brandi, je ne signale que les travaux les plus avertis aux rapports avec l'esthétique: notamment Carboni ([2004]: 137-156), D'Angelo ([2006]: 127-142), ainsi que Andaloro, Cordaro, Gallavotti Cavallero, Rubiu [1988]; Philippot [1995-1996]; Russo, D'Angelo, Garroni [1997]; Cordaro [2000]; Urbani ([2000]: 65-68); pour un cadre plus général sur les problématiques de restauration: Andaloro [2006]; Conte [1981] et [2001]; Zanardi [2007]; Perier-d'Ieteren [2007]; Gesché-Koning, Périer-D'Ieteren [2008].

<sup>4</sup> «[L]e *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» (Brandi [1963]: 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'Ecole nationale du patrimoine à Paris, en 2001. Pour une bonne synthèse, Philippot [1995]. 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.

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 ([1963]: 28. Traduction légèrement modifiée), «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 extraire», 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 mort<sup>5</sup>, tantôt du côté du sujet (historien ou conservateur), tantôt de l'objet d'art: «pour une œuvre d'art, comme pour un être humain – affirme Goodman<sup>6</sup> –, [...] 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 ([2004]: 219 sq., 225 sq.), l'objet même du savoir historique est anachronique<sup>7</sup>, «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, dit Arasse 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

<sup>5</sup> «... 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 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» (Péguy [1905]: 1116). J'ai sondé quelques points sensibles d'une instance autobiographique chez Arasse dans Fimiani [2009]; cf. aussi Abouddrar [2010].

<sup>6</sup> On devrait questionner ailleurs cette analogie goodmanienne avec, d'un côté, les objets d'art comme «objets-personnes», selon Heinich ([1993]), et, de l'autre, «the subjectivity of objects [and] the personhood of things», selon Mitchell ([1996]: 29 sq.).

<sup>7</sup> Sur l'anachronisme, Payot [1990], Loraux [1993], Rancière [1996], Didi-Huberman [2000], Nagel, Wood [2005] et [2010].

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 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'art (cf. Goodman [1992]: 8, et Genette [1997]: 173, note 46). 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 Genette ([1994]: 250), 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* (Genette [1994]: 231) 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 Genette ([1997]: 170), «bénéficie [...] à la fois de la distance historique réelle et d'une illusoire proximité, ou familiarité, naturelle».

### 3. Regards à l'œuvre

Le dernier de trois temps de l'objet d'art selon Arasse ([2004]: 220 sq.) est donc celui entre le temps présent de la contemplation de l'œuvre et le temps passé de sa création. C'est le «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 Genette ([1994]: 232), 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 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* (Proust [1927]: 463) admirée par Benjamin aussi (cf. Teschke [2000]: 29 sq.), 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 vivantes» (Brandi

[1963]: 14), se mêlent indissolublement à tout un réseau de relations passées, actuelles et possibles.

#### 4. *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 déclaré aussi ignoble, superficielle et fausse<sup>8</sup> 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 Genette ([1994]: 234 sq., 259 sq.)<sup>9</sup> 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.

<sup>8</sup> 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. » Fry [1920]: 38-39, cf. Conte [2001]: 24-29, Brandi [1963]: 49-50, et Philippot [1966].

<sup>9</sup> On lira aussi l'entrée «Œuvre» de *Codicille* ([2009]: 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. Brandi [1963]: pp. 19-26; sur la spatialité autonome de l'œuvre d'art et la spatialité physique, ou l'«espace même où nous vivons», [*ibid.*]: 52-53.

Positive ou négative, la patine a une fonction persuasive qui concerne soit le percevoir (cf. Nicosia [2010]), 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-Pailos ([2009]: 17)<sup>10</sup>:

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.

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 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 de-

<sup>10</sup> 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 Abouddar, Pierre Civil, Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall. Cf. aussi Stoppani [2009] et Lending [2010].



vrait 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 Fontanille ([2004]: 249; cf. Id. [2001]), 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 est un «Index of Agency» (Gell [1998]: 17), c'est-à-dire qu'elle 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'histoire<sup>11</sup>. La patine est finalement le lieu de «manifestation d'une mémoire collective des objets inscrite dans leur matière même» (Fontanille [2004]: 245 sq.).

##### 5. Contemporanéité, ou de la perceptibilité

Revenons-nous au premier des trois temps de l'objet d'art selon Arasse ([2004]: 200 sq.), assez proche, je l'ai dit, de Brandi ([1963]: 10 sq.).

<sup>11</sup> 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), et *Patina*, deux traces sonores assez minimales réalisées par Tim Catlin et Machinefabriek (2011).

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 informationnelle (Genette [1997]: 176-183) –, 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 *Le 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.

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. A 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 Brandi ([1963]: 32) et sur laquelle on devra revenir.

#### 6. *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'œuvre. Arasse ([2004]: 220 sq.) 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 alertée à la construction des objets d'art comme résultat complexe d'une activité technique, d'un imaginaire social et

d'une intentionnalité artistique. 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 surdéterminés<sup>12</sup>, on pourrait opter sans trop de peine pour *instauration*, qui, avec Etienne 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, *palimpsestueuse* (Genette [1982]: 452).

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 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 Genette ([1994]: 51), 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* (Genette [1994]: 217; cf. Id. [1997]: 171-185) et, de cette génération il y a plusieurs témoignages matériels.

Il me semble productif évoquer à ce propos ce que Luigi Pareyson (1954) 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 généra-

<sup>12</sup> Relisons-nous avec profit l'entrée *Création*, rédigée par Roger Pouivet, dans Morizot, Pouivet [2007]: 122-124.

lement, 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 Sartre, décisifs pour la rédaction de *Théorie et pratique de la restauration* (cf. Brandi [1947]; sur ce point, Philippot [1953], Morpurgo-Tagliabue ([1960]: 437 sq.), D'Angelo ([2006]: 41-48), Carboni ([2004]: 15 sq.)). 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 dépuración, l'objet réel est constituée comme irréel par la conscience de l'artiste. 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* (Brandi [1963]: 21) 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 irréelle, 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 polarité 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 irréelle –. 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 remarqué (D'Angelo [2006]: 136; Id. [2011]: 160-161): 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 Brandi appelle *l'illusion d'immanence* (Brandi [1963]: 17).

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

### 7. *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 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 informationnelle<sup>13</sup>: la matière façonnée par le travail et «historicisée par l'œuvre actuelle de l'homme» n'est pas l'image, mais le support qui permet à celle-ci de se former dans une conscience (Brandi [1963]: 9, 17). L'œuvre existe en tant qu'image; elle subsiste en tant que matière et objet. Brandi cite très significativement Dewey<sup>14</sup> 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».

<sup>13</sup> 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, Russo [2006] et D'Angelo ([2006]: 109-126).

<sup>14</sup> «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» (Dewey [1934]: 113).

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 (Genette [1994]: 261): «pour une fresque, un tableau, une sculpture, un édifice, “subsister” c'est vieillir, sous l'effet d'innombrables agents» endogènes ou extérieurs, prévus, fortuits ou nécessaires. Pour Brandi, «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» (Brandi [1963]: 22. Traduction légèrement modifiée). Genette également, inspiré lui aussi par un platonisme morphologique, pense l'unité de l'œuvre comme «relation organique de cohésion» (Genette [1994]: 243). Pourtant, sa définition de la transcendance est sensiblement différente de celle de Brandi. En fait, Genette ([1994]: 261) 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, Blanchot<sup>15</sup>, 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 oublieuse. Le régime d'existence de l'image et de l'œuvre est transcendant: par rapport à sa réalité matérielle, son existence est irréelle ou idéale; par rapport à son support ou son aspect factuel, elle *ek-siste* au-delà de son *subjectum*.

<sup>15</sup> 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» (Blanchot [1955]: 271).

Il faut convoquer ici le commentaire genettien (Genette [1997]: 158-159, 162-167) 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» 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 Brandi ([1963]: 15), 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 Genette ([1994]: 240), 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 transcendance 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» (Genette [1994]: 246-247). 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 Brandi ([1963]: 29).

#### 8. *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 Genette ([1994]: 261) qualifie d'«indiscrète», suppose des données philologiques qui seraient sensées 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. Brandi 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. (Brandi [1963]: 31. Traduction modifiée.)

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'art» (Brandi [1963]: 13) – est présumé dans la définition adoptée le 11 juin 1993 par l'assemblée générale de la Confédération Européenne des Organisations de Conservation-Restauration (E.C.C.O.): 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



lisibilité<sup>16</sup> et de lecture unique, je dirais que la restauration d'une œuvre à immanence physique – dès 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. A la fois «sémiophore» (Pomian [1990]) 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 sensiblement, 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 Genette qui dit qu'elles définissent «tout ce qui contribue à faire que l'œuvre fonctionne». «Conservation et restauration, affirme-t-il, demandent à être prises en compte dans toute étude de l'art en action» (Genette [1994]: 287; cf. Goodman [1992]: 8 sq., et Cometti [2000]). Dans cette classe assez large de notions, on range donc 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 ou secondaire d'activation ou, pour employer encore une fois la notion relationnelle de Gell ([1998]: 22), d'agentivité 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.

<sup>16</sup> Je suis obligé à négliger ici cette notion capitale, technique – et pourtant, avec la formule heureuse de Favre-Félix, dangereusement «illimitée».

9. *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 – «incarnée»<sup>17</sup>, de sa manifestation directe au spectateur (historien de l'art, restaurateur, connaisseur, critique, ou touriste de la 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'œuvre» (Blanchot [1971]: 48)<sup>18</sup>, 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 esthétisme, 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*, Genette ([1994]: 28-29) 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 d'immanence autographiques sont susceptibles de *transformation*, et [...] les ob-

<sup>17</sup> Au sens de *Embodiment*, pas de *Verkörperung*: aucune anthropologie de l'image à envisager chez Genette.

<sup>18</sup> Le long article de Blanchot, *Le musée, l'art et le temps* (1951), était consacré au premier volume de la trilogie *La Psychologie de l'Art* d'André Malraux, parue chez Skira à partir de 1947.

jets 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 (cf. [1963]: 9), 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. A 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 Genette ([1994]: 260) 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 temps»<sup>19</sup> de l'histoire, jusqu'au désœuvrement de l'humanité dont les œuvres d'art portent malgré tout les traces ?

#### Bibliographie

- Aa.Vv., 2001: *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Aboudrar, B-N., 2010: *L'événement de l'œuvre d'art*, dans Cousinié [2010]: 181-189.
- Andaloro, M. (a cura di), 2006: *La teoria del restauro nel Novecento: da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze.
- Andaloro, M., Cordaro, M., Gallavotti Cavallero, D., Rubiu, V. (a cura di), 1988: *Per Cesare Brandi*, De Luca, Roma.
- Arasse, D., 2004: *Histoires de peintures*, Gallimard (Folio), Paris.
- Benjamin, W., 1921: *Zur Kritik der Gewalt*, dans Id., *Gesammelte Schriften*, II/1, herausgegeben von R.Tiedemann, H.Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1999, Suhrkamp, pp. 179-204. Trad. trad. fr. par M. de Gandillac revue par M. Rochlitz, *Critique de la violence*, dans Id., *Œuvres I*, Gallimard, Paris 2000.

<sup>19</sup> «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». Benjamin ([1921]: 241-242).

- Blanchot, M., 1955: *L'espace littéraire*, Gallimard (Folio), Paris 1988.
- Blanchot, M., 1971: *L'Amitié*, Gallimard, Paris.
- Bollino, B. (a cura di), 2006: *L'arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, Clueb, Bologna.
- Brandi, C., 1963: *Teoria del Restauro*, Edizioni di storia e letteratura, Rome. Trad. fr. par M. Bacelli, *Théorie de la restauration*, Allia, Paris 2011.
- Brandi, C., 1963a: *Concetto del restauro*, et *Problemi generali*, entrée: *Restauro*, dans *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI.
- Brandi, C., 1947: *La filosofia di Sartre*, "L'Immagine, Rivista di Arte, di Critica e di Letteratura", 4, pp. 197-212, et 5, pp. 273-281.
- Campi, R., 1999: *L'opera dell'estetica tra soggetto e storia*, dans Bollino [2006]: 75-104.
- Carboni, M., 2004: *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte (1992)*, Jaca Book, Milano.
- Cometti, J-P., 2000: *Activating Art*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, pp. 237-243.
- Conte, A., 2001: *Manuale di restauro*, Einaudi, Torino (éd. posthume par M. Romiti Conti: 1994).
- Conte, A., 1981: *Vicende e cultura del restauro in Italia*, dans *Storia dell'Arte italiana*, vol. X, Einaudi, Torino, pp. 40-112.
- Cordaro, M., 2000: *Teoria e pratica del restauro in Brandi*», dans Id., *Restauro e tutela. Scritti scelti 1969-1999*, Annali Associazione Bianchi Bandinelli, Roma, pp. 55-77.
- Cousinié, F. (sous la direction de), 2010: *Daniel Arasse, historien de l'art*, INHA - Éditions des Cendres, Paris.
- D'Angelo, P., 2011: *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- D'Angelo, P., 2006: *Cesare Brandi, Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata.
- Dewey, J., 1934: *Art as Experience*, Berkeley Publishing Group - Penguin, New York - London 2005.
- Didi-Huberman, G., 2000: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris.
- Favre-Félix, M., 2009: *Ambiguïtés, erreurs et conséquences: "Rendre l'œuvre lisible", "CeroArt"*, 3. <http://ceroart.revues.org/1140>
- Fimiani, F., 2009: *Une esthétique imperceptible*, "Figures de l'Art", 16, pp. 217-237.
- Fontanille, J., 2004: *Soma et séma, Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, Paris.
- Fontanille, J., 2001: *La patine et la connivence*, "Protée", 9, 1, pp. 23-35.
- Fry, R., 1920: *Vision & Design*, London, Chatto & Windus, London.
- Gell, A., 1998: *Art and Agency. An anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.

- Genette, G., 2009: *Codicille*, Seuil, Paris.
- Genette, G., 1997: *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Paris.
- Genette, G., 1994: *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris.
- Genette, G., 1982: *Palimpsestes*, Seuil, Paris.
- Gesché-Koning, N., Périer-D'leteren, C. (sous la direction de), 2008: *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.
- Goodman, N., 1992: *L'Art en action*, trad. fr. par J-P. Cometti, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 41, pp. 7-14.
- Heinich, N., 1993: *Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art*, "Sociologie de l'art", 6, pp. 25-55.
- Jouannais, J-Y., 1997: *Artistes sans œuvres*, Hazan, Paris.
- Lending, M., 2010: *Écorché vif. Installation à la Biennale de Venise de Jorge Otero-Pailos*, "Faces. Journal d'architectures", 67, pp. 32-33.
- Loroux, N., 1993: *Éloge de l'anachronisme en histoire*, "Le Genre Humain", 27, pp. 23-39.
- Mitchell, W.J.T., 1996: *What Do Pictures "Really" Want?*, dans Id., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago University Press, Chicago 2005, pp. 28-56.
- Morizot, J., Pouivet, J. (sous la direction de), 2007: *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris.
- Morpurgo-Tagliabue, G., 1960: *Esthétique contemporaine*, Marzorati, Milano.
- Nagel, A., Wood, Ch., 2010: *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York.
- Nagel, A., Wood, Ch., 2005: *Towards a new model of Renaissance anachronism*, "Art Bulletin", 87, pp. 403-432.
- Nicosia, G., 2010: *Le vernis des apparences. Incidences visuelles et cognitives du nettoyage des tableaux*, "CeROArt", 5. <http://ceroart.revues.org/1483>
- Otero-Pailos, J.,-McCoy, R., 2009: *Interview*, publiée dans Ebersberger, E., Zyman, D. (eds.), *Jorge Otero-Pailos: the Ethics of Dust*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Köln.
- Payot, D., 1990: *Anachronies de l'œuvre de l'art*, Galilée, Paris.
- Pareyson, L., 1954: *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di «Filosofia», Torino. Trad. fr. par G.A. Tiberghien, R. De Lorenzo, *Esthétique. Théorie de la formativité*, Editions de l'Ecole Normale, Paris 2007.
- Péguy, Ch., 1905: *Textes formant dossier*, dans Id., *Œuvres en prose complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1987.
- Perier-d'leteren, C., 2007: *Autour de Brandi, des œuvres et des objets d'art*, "CeROArt", 1. <http://ceroart.revues.org/180>

- Philippot, Ph., 1953: *La phénoménologie de la création artistique selon Cesare Brandi*, "Revue internationale de philosophie", 26, pp. 392-399.
- Philippot, Ph., 1966: *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", vol. IX, pp. 138-143.
- Philippot, Ph., 1995: *L'œuvre d'art, le temps et la restauration*, "Histoire de l'art", 32, pp. 3-9.
- Philippot, Ph., 1995-1996: *La restauration, acte critique*, "Recherches Poïétiques", dossier *L'acte restaurateur*, 3, pp. 18-25.
- Pomian, K., 1990: *Musée et patrimoine*, dans Jeudy, H-P. (sous la direction de), *Patrimoines en folie*, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, pp. 177-198.
- Proust, M. 1927: *Le Temps retrouvé*, dans Id., *A la recherche du temps perdu*, , vol. IV, Gallimard, Paris 1989.
- Rancière, J., 1996: *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, "L'Inactuel", 6, pp. 53-68.
- Russo, L. (a cura di), 2006: *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica preprint, Palermo.
- Russo, L., D'Angelo, P., Garroni, E., 1997: *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint, Palermo.
- Stoppani, T., 2009: *Venetian Dusts*, "Log", 17, pp. 109-118.
- Teschke, H., 2000: *Proust und Benjamin: unwillkürliche Erinnerung und dialektisches Bild*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Urbani, G., 2000: *Il restauro tra scienza e estetica*, dans Id., *Intorno al restauro*, Skira, Milano.
- Verbeek, M., 2007: *L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration des objets d'art*, "Images re-vues", 4. [http://imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=27](http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=27)
- Zanardi, B., 2007: *Storia e Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.