

SÉGOLÈNE BERGEON
Conservateur Général du Patrimoine, Paris

LA RESPONSABILITÉ DE L'HISTORIEN D'ART EN CONSERVATION-RESTAURATION DES BIENS CULTURELS

I Définitions

L'expression conservation-restauration¹ est utilisée pour pallier l'ambiguïté dérivant de l'usage alternatif des deux mots dans les mondes latin et anglosaxon:

– «Restauration» au sens français (du monde latin) comprend trois domaines: la conservation préventive ou passive, la conservation active² et les opérations esthétiques de nettoyage et de réintégration.

¹ La locution conservation-restauration est utilisée en langue française pour l'ensemble des mesures *techniques* de conservation-restauration stricte, visant à prolonger la matière du bien culturel, et des mesures *esthétiques* de nettoyage, de suppression ou adjonction d'éléments nécessaires à la mise en valeur de ce bien ; cette locution permet ainsi de nettement distinguer le champ ci-dessus traitant la manière physique des objets (*conservation* en anglais) du champ de la «conservation» au sens français du mot, (*curatorship* en anglais), c'est-à-dire la fonction des historiens d'art chargés du patrimoine, responsables des musées, des sites archéologiques et des monuments historiques, appelés tous «conservateurs» (*curators* ou *keepers* en anglais).

² L'utilisation précise des expressions «conservation passive» et «conservation active» se réfère aux définitions incluses dans le plan Delta de 1990 de la Hollande. Le plan Delta de sauvegarde du patrimoine culturel, promu en 1990 par le gouvernement hollandais afin de protéger les collections contre les usures du temps, a été nommé ainsi à l'instar du plan Delta hollandais de lutte contre la mer qui avait été conçu en 1953, afin de protéger le pays contre les caprices du vent et de ses effets. Ce plan, mis en oeuvre en 1990, fait suite à un constat de la Cour des Comptes en 1988 de l'état affligeant du patrimoine culturel (musées, archives, etc.). Pour les Pays-Bas, la conservation «passive» signifie le contrôle de l'environnement (comme nous), la conservation «active» toutes les mesures de sauvetage de l'objet (qu'elles soient de petite importance, d'ordre

– «Conservation» au sens anglais comprend la conservation préventive, la conservation active et la restauration (ce dernier mot a un sens qui évoque la reconstruction).

Au sens français, conservation signifie la responsabilité complète, administrative et scientifique des collections (statut des conservateurs défini dès 1945 et précisé en 1990), c'est-à-dire achat, présentation, recherche et publication, conservation matérielle³.

Le mot «bien culturel»⁴ (déjà utilisé dans la Convention de La Haye, 1954) a un sens plus large qu'œuvre d'art : à côté des arts dits «majeurs» ou de contemplation que sont la peinture, la sculpture et le dessin, assimilés parfois aux arts libéraux, l'expression bien culturel couvre l'ensemble des arts dits «mineurs», quelquefois rapprochés des «arts mécaniques» tels les pièces d'orfèvrerie, les céramiques et porcelaines et les objets ethnographiques sans omettre les instruments scientifiques et récemment la production industrielle (voitures, trains, avions, radars, etc.). L'extension récente de la notion de bien culturel, en France, aux livres et aux archives⁵ met l'accent sur une conception globale du livre ou du document

médical simple, comme nous, mais aussi très profondes, d'ordre chirurgical à la différence de nous qui avions tendance à appeler cela déjà de la restauration au moins dans l'acception d'il y a 20 ou 30 ans) et les mesures de remise dans un état plus ou moins proche de l'original (ce qui signifie pour nous exclusivement les mesures esthétiques qui n'est qu'une partie de la restauration au sens traditionnel du mot).

³ Décret 90-404 du 16 mai 1990 relatif au corps des conservateurs du patrimoine.

⁴ Le mot «bien culturel», qui apparaît pour la première fois clairement dans l'article 4 de la Convention de l'Unesco de 1970, succède à une expression voisine de l'article 1 de la Convention de l'Unesco de 1954, où l'on constate combien les «biens meubles et immeubles sont importants pour le patrimoine culturel des peuples» alors que dans l'article 27 de la 4ème Convention de la Haye de 1907, l'expression détaillée «édifices du culte, des arts et des sciences ainsi que les monuments historiques» s'appliquait à tout ce qui devait être épargné en cas de guerre, comme d'ailleurs l'avait annoncé, sous la même énumération, l'article 8 de la Conférence de Bruxelles de 1874. (Rapport de Patrick Boylan, «Réexamen de la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, Convention de la Haye de 1954», Unesco, 1993).

⁵ On appelle, en France, au Ministère de la Culture, directions patrimoniales, la direction des Musées, la direction de l'Architecture et du Patrimoine (Monuments Historiques et Archéologie), la direction des Archives, la direction du Livre et de la

d'archive, support d'un texte, ce dernier ayant été longtemps privilégié avec une vision réductrice des parchemins, des ais de bois, des reliures, etc. L'entrée ultérieure de la photographie et du cinéma dans le domaine des biens culturels précède de peu tous les supports des nouvelles techniques d'archivage de la connaissance qui font entrer les bibliothèques dans le monde saturé de technologie qu'est celui de «l'industrie de la communication».

Mais quel que soit le support de l'expression d'une culture, depuis les tatouages des sociétés primitives jusqu'aux logiciels des sociétés sophistiquées, le bien dit «culturel» est à la fois une matière et un message: il s'ensuit que le problème de la conservation-restauration n'est pas seulement technique mais surtout culturel, domaine où les notions de contexte et de fonction sont très importantes.

Les historiens d'art dont il est question exercent deux types de métier différents: l'historien d'art professeur d'université et l'historien d'art chargé d'une collection (Conservateur de musée, Inspecteur du patrimoine...) ont des responsabilités différentes: le conservateur du patrimoine a une mission de service public qui dépasse la connaissance et la diffusion de celle-ci mais qui comprend la double exigence de mise à disposition des biens culturels en faveur du public contemporain et leur transmission aux générations futures. Les objectifs de l'historien d'art à l'Université ne peuvent être les mêmes que ceux du conservateur à tout moment comptable de sa gestion du patrimoine devant la population.

Lecture (pour une part importante). La photographie (partiellement direction du Patrimoine, partiellement Délégation aux Arts Plastiques) et le cinéma (Centre National du Cinéma qui abrite les Archives du Film) relèvent de tutelles spécifiques à double vocation patrimoniale et autre. La création contemporaine (Délégation aux Arts Plastiques) sous l'effet de contrôles renforcés dus à la conjoncture économique, se préoccupe de plus en plus d'inventaire et de conservation, bases d'une politique patrimoniale.

II L'activité de la conservation-restauration

Nature de la conservation-restauration

Le traitement d'un bien culturel est un acte critique⁶, une hypothèse qui revêt deux formes: l'intervention sur la structure de l'œuvre (qui peut avoir des effets esthétiques) et le traitement esthétique (non sans incidences parfois sur la structure). La double nature de l'opération de restauration a toujours existé ; on réparait ou embellissait tant dans l'Antiquité que jusqu'au XVII^{ème} siècle, mais la conscience de la distance qui sépare le temps de la création de l'œuvre, de l'époque de son traitement, est relativement récente et remonte à la fin du XVIII^{ème} siècle, quand naissent à Rome, avec Winckelmann entre autres, l'Histoire de l'Art et l'Archéologie: c'est seulement à partir de cette époque que l'on peut parler véritablement de restauration, c'est-à-dire de traitement conscient du passé⁷.

Diverses personnalités jalonnent l'émergence de la restauration pour essayer de lui donner ses lettres de noblesse philosophiques et son autonomie. Giuseppe Valadier, au Forum de Rome, complète l'arc de Titus dont les parties originales sont en marbre, les colonnes cannelées et les frises

⁶ Par définition «critiquer» signifie examiner pour faire ressortir autant les mérites que les défauts; la «critique historique» est l'examen de la valeur des documents historiques. Un acte critique, c'est un acte précédé par une analyse, selon plusieurs axes, afin d'élaborer une démonstration de la pertinence du choix de la solution. Cette dimension critique de la restauration fait toute la différence avec la réfection artisanale dont la dimension, seulement technique, ne répond à aucune problématique. Le professeur Paul Philippot ne cesse d'affirmer l'importance de l'approche critique dans tous ses écrits, en particulier dans *La restauration des enduits colorés en architecture: l'exemple de Rome et la question de méthode*, in P. PHILIPPOT, *Pénétrer l'art. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, ed. par C. Périet d'Ieteren avec B. Hainaut-Zveny, Section Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, Groeninghe, 1990 (pp. 445-459).

⁷ Cours de Paul Philippot, à l'ICCROM, Rome, 1971-1972.

historiées; il choisit un matériau de comblement différent, le travertin, mais issu du contexte romain et complète les formes avec des colonnes lisses, des chapiteaux simplifiés et des fascas sans formes en relief: cet architecte, entre 1809 et 1821, pose les bases de la doctrine de lisibilité de la restauration⁸.

A la fin du XIX^{ème} siècle, Alois Riegl, à Vienne, par sa théorie des valeurs esthétique, historique, d'ancienneté et d'usage de l'oeuvre d'art donne l'armature intellectuelle à une politique de conservation-restauration permettant de proposer des solutions apparemment diversifiées pour divers types de biens culturels, soit art majeur, soit art mineur, mais en réalité correspondant à une vision globale prenant en compte, selon des proportions différentes, ces quatre valeurs signifiantes du patrimoine⁹.

Vers 1938-1946, Cesare Brandi met au point le concept d'unité potentielle de l'oeuvre d'art et privilégie les deux valeurs esthétiques et historiques¹⁰. C'est Brandi qui rend clair le respect de la bipolarité esthétique et historique même si respecter ces deux exigences contradictoires relève souvent de la gageure: l'exigence esthétique implique de cacher les outrages du temps (rajeunir, rénover); l'exigence historique implique de laisser visibles les traces du passage du temps (patine, authenticité). Sous le fallacieux prétexte de retrouver l'état original, en toute rigueur inconnu, présomptueusement croire respecter ainsi l'intention originale de l'artiste est tout autant une erreur que succomber au charme de la ruine au point de laisser celle-ci à l'état de fragments inintelligibles.

Assez récemment vers 1980, Bernard Deloche, à travers sa connaissance intime du mobilier et la priorité de la valeur d'usage qui lui est attribuée, a donné leurs lettres de noblesse

⁸ C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 39-48 et fig. 46.

⁹ A. RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus. Seine Wesen und Seine Entstehung*, Vienne, Braumuller, 1903 ts. fr. par Daniel Wiczorek, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984.

¹⁰ C. BRANDI, *Teoria del Restauro*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1963.

aux arts mineurs dont l'importance de la fonction les rapproche de l'architecture¹¹.

Il revient à Paul Philippot de 1960 à nos jours, de faire la synthèse entre les apports intellectuels de ses divers prédécesseurs et la pratique de la restauration, grâce à sa connaissance intime de la matière, comme en témoigne la précision de son acception de la «patine» qui satisfait tant l'amateur que le technicien. C'est aussi lui qui a rassemblé dans la formule synthétique de la triple règle de stabilité, lisibilité et réversibilité¹², les critères essentiels que doit respecter une intervention. Cette triple règle est devenu le credo moderne. Il est utile de ne pas sous-estimer les exigences de la réversibilité qu'il faut entendre au sens élargi c'est-à-dire «possibilité d'enlever la présente intervention sans dommage pour l'original»: restaurer avec des matériaux plus fragiles que l'original témoigne de la modestie, quelquefois jusqu'à l'ascèse, dont le restaurateur doit faire preuve.

Le projet de conservation-restauration

Le traitement d'un objet suppose des préalables:

- la bonne connaissance de sa matière, de son époque, de son contexte;
- le bon repérage de ses altérations, de leur nature et de leur époque;
- un diagnostic sur les causes des altérations.

Le traitement consiste à faire une proposition de travail: à définir sa nature, à fixer son phasage afin de rétablir l'œuvre avec des liens pertinents vis-à-vis du temps et de l'espace. Rétablir des liens pertinents entre l'œuvre d'art et le présent signifie laisser percevoir son ancienneté, les traces de ses usages successifs et ainsi éviter le faux historique; rétablir des

¹¹ B. DELOCHE, *L'art du meuble*, Lyon, L'Hermès, 1980.

¹² P. PHILIPPOT, *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, in «Bulletin de l'IRPA», IX, 1966.

liens pertinents entre l'oeuvre d'art et le passé signifie lui rendre sa lisibilité tant de son dessin et de ses formes que de ses couleurs, lui apporter un minimum indispensable à sa lecture.

Les valeurs des biens culturels comme grille d'analyse

Les valeurs principales sont: artistique, historique, d'ancienneté et d'usage. Cette grille permet d'analyser les différents types de patrimoine grâce à une vision unitaire où ceux-ci se différencient seulement par les pourcentages respectifs des quatre valeurs ci-dessus et dont découlent des opérations diversifiées.

Si à la Renaissance les valeurs esthétiques et d'ancienneté de la peinture, de la sculpture et du dessin sont très grandes et impliquent que l'on se refuse à une intervention qui serait «rénovatrice» et ne respecterait pas l'ancienneté de telles oeuvres d'art, en revanche, une pièce de mobilier, en fonction dans un château ou un monument affecté à un usage précis, exige prioritairement une intervention qui rétablisse sa fonction et évite la muséification¹³. C'est pourquoi l'usage des mots n'est pas anodin: restitution ou projet dessiné ou virtuel, reconstitution ou reconstruction, désignent des opérations dans lesquelles la matière originale a disparu; tandis que réparation concerne le rétablissement de la seule fonction et rénovation est une sorte d'imposture par absence de respect de l'histoire mais dans les deux cas l'original existe; enfin le mot restauration serait réservé au cas où il s'agit bien d'un acte critique¹⁴.

¹³ On distingue le constat d'état qui est le repérage de l'état matériel des oeuvres, du diagnostic qui est le résultat de la recherche des causes des altérations. Cf. A. LAUTRAITE, *Le constat d'état: l'exemple des peintures*, in «Musées et Collections publiques de France», 204, 1994, 3, pp. 16-17).

¹⁴ S. BERGEON, *Ethique et conservation: la valeur d'usage des biens culturels*, in *La Conservation: une science en évolution*, Troisièmes Journées internationales de l'ARSAG, Paris, BNF, avril 1997, pp. 16-22).

La mise en œuvre de la conservation-restauration

Autour des biens culturels sont réunis les spécialistes de trois disciplines:

- l’histoire de l’art et l’archéologie (Conservateurs, Archéologues);
- les sciences physiques (Physiciens, Chimistes, Biologistes, Géologues, Palynologues, etc.);
- la restauration (Restaurateurs, Architectes).

Une collaboration se met en place entre les éléments de cette triade, en général coordonnée par les responsables des collections (conservateur de musée, inspecteur du patrimoine, tous deux de formation historique): l’«interdisciplinarité» exigée consiste à échanger en permanence les hypothèses et les raisonnements, de sorte que le résultat est une intégration de savoirs partagés; elle se distingue de la «pluridisciplinarité» où chacun travaille dans le strict couloir de sa discipline, à partir d’une question posée par l’un de ses deux partenaires, sans échanges permanents, de sorte que le résultat est une confrontation de savoirs juxtaposés.

Dans la pluridisciplinarité il n’y a pas de progrès grâce à l’autre, tandis que dans l’interdisciplinarité le résultat dû au travail en commun appartient à tous et chacun s’est enrichi du savoir de son voisin. Mais l’échange permanent des connaissances entraîne une réorganisation des savoirs et, pour un spécialiste, la perte du confort de la maîtrise de sa seule discipline¹⁵.

L’interdisciplinarité suppose la parité tant en formation et en niveau culturel qu’en matière de statuts, sous peine de créer des noeuds d’emprise: il ne peut y avoir de hiérarchie entre les

¹⁵ Sur l’interdisciplinarité consulter M. GRAWITZ, *Méthodes des sciences sociales*, précis Dalloz, Paris, 9ème ed. 1993, p. 870 et son application à la restauration: S. BERGEON, *La interdisciplinariedad en la conservacion-restauracion de los bienes culturales*, in *Restauracion Hoy*, Bogota, 8 novembre 1995, pp. 14-26 ; *Vers un vocabulaire commun de la conservation-restauration des biens culturels: valeur d’usage et interdisciplinarité*, in «Musées et Collections publiques de France», 4, 1997, pp. 61-77.

disciplines car une discipline principale aurait une vision réductrice des disciplines périphériques ce qui excluerait l'attitude critique¹⁶.

III Le rôle de l'historien d'art

En «amont» de l'intervention, l'historien d'art¹⁷ et le responsable des collections apportent les informations suivantes:

- le programme (choix des œuvres);
- l'époque et le style des œuvres;
- l'histoire matérielle (archives et lecture critique des textes anciens);
- le contexte ancien: à la fois les œuvres de référence du point de vue de l'époque et du style mais aussi en raison de l'appartenance à des collections bien suivies;
- la finalité ou le contexte futur: le choix de la signification spécifique de l'œuvre dans le projet, le lieu de présentation et les œuvres avoisinantes.

Le programme et la finalité de l'opération sont du ressort spécifique de l'historien d'art, ou archéologue, responsables de collection.

«Pendant» le travail, le responsable de collection organise le dialogue et veille à ce que le travail soit interdisciplinaire; il est l'interlocuteur permanent des deux autres éléments de la triade. Il a en général la décision finale.

En «aval», l'historien d'art, responsable des collections, est doublement avocat de la conservation-restauration, tant vis-à-vis du public, auquel il présente les œuvres dans des états variés et auquel il doit une communication, que vis-à-vis des autorités administratives et politiques qui ont la responsabilité

¹⁶ Madeleine Grawitz, 1993, pp. 292-293).

¹⁷ Paul Philippot, *Les responsabilités de l'historien dans la Conservation et la Restauration des Monuments et des Oeuvres d'art*, in «Bulletin du Congrès international d'Histoire de l'Art», Venise, 1967, pp. 8-9.

financière des opérations. Ces diverses responsabilités de l'historien d'art à des moments variés de la chaîne des interventions comportent des droits (programme, décision finale, coordination du dialogue) et par conséquent des devoirs.

IV Le devoirs de l'historien d'art

L'historien d'art impliqué dans un processus de conservation-restauration doit :

- veiller à ce qu'aucune discipline ne soit érigée en discipline principale entourée de deux domaines secondaires, ce qui nierait l'interdisciplinarité;

- veiller à ce que le dialogue soit ouvert tant au sein de la triade que vis-à-vis des autorités (dont l'implication est aussi indispensable); un langage commun et une compréhension culturelle mutuelle sont indispensables;

- veiller à ce que jamais la théorie et la pratique ne soient disjointes, ce qui est l'essence même de la restauration: la pratique permet d'élaborer une théorie, de la vérifier et de la nourrir.

Ces devoirs supposent que l'historien soit formé spécifiquement pour assumer ses responsabilités et qu'il ait reçu :

- une formation suffisamment fine et détaillée sur la «technique de création» des œuvres afin de parfaitement maîtriser les «rapports entre structure et forme» et de percevoir les causes d'altération; une sensibilité artistique lui est indispensable dans le dialogue avec le restaurateur lui aussi doté de cette qualité;

- une formation philosophique adéquate afin de percevoir les «divers temps de la création» et de bien pénétrer les différentes «réceptions» de l'œuvre d'art¹⁸. Il est certain que

¹⁸ P. PHILIPPOT, *L'oeuvre d'art, le temps et la restauratio*, in «Histoire de l'Art», 32, décembre 1995, pp. 3-9, et P. VAISSE, *Du rôle de la réception dans l'Histoire de l'Art*, in «Histoire de l'Art», 35/36, octobre 1996, pp. 3-8.

deux spectateurs ne «reçoivent» pas une oeuvre de la même manière en fonction de leur formation intellectuelle, de leur pays, de leur époque, etc. Ce phénomène, lié à la psychologie du comportement et souvent appelé «gestaltpsychologie» explique les raisons profondes du risque d'incompréhension: tout partenaire dans un dialogue interdisciplinaire doit en avoir une conscience permanente.

Conclusion

L'historien d'art doit créer les conditions d'un dialogue constructif et il doit trouver le moyen de l'adéquation entre la réceptivité du public (celui-ci doit être en phase avec la politique menée) et la sophistication plus ou moins grande des interventions. Quelle que soit la difficulté d'un travail de restauration, il existe des moyens de faire participer le public à une certaine suivi du sujet : la production de photos, de publications ou de films afférente à une restauration est un devoir de notre temps vis à vis du public et du futur. La participation doit aussi se faire à travers des commissions dont les membres doivent être une émanation de la société et constituer à la fois un premier cercle de diffusion, des informations et un ensemble d'avis plus ou moins spécialisés toujours utiles à transmettre au cercle étroit de ceux qui ont la charge du travail. Le but de ces échanges est d'être en phase avec le public et d'obtenir un consensus. Une intervention réussie suppose l'accord du public tout autant que l'extrême soin apporté par les élites spécialisées. Il est ainsi possible d'éviter d'éviter les polémiques, toujours dévastatrices¹⁹.

Un supplément de formation technique doit être donné aux historiens d'art et aux archéologues afin que ceux-ci puissent assumer, avec la compétence voulue, leur rôle

¹⁹ S. BERGEON, *Histoire des polémiques*, in «Revue de la Ligue Urbaine et Rurale» (numéro spécial, à paraître en 1999).

d'organisateur du travail interdisciplinaire: il serait en effet regrettable que l'historien d'art, rebuté par une technicité dont on ne lui aurait pas présenté l'économie générale, s'en remette, avec une foi aveugle, aux restaurateurs et aux scientifiques ou se méfient d'eux et fuie ses responsabilités, conduites toutes deux également coupables, selon Paul Philippot. Comme pour l'architecte et le chimiste pour lesquels la restauration est une spécialisation, il semble évident que pour l'historien d'art, la restauration qui suppose la possibilité de poser les problèmes en termes concrets, est aussi une spécialisation. Le progrès des travaux passe par cet investissement que devront faire les historiens d'art face aux restaurateurs dont les progrès de la formation sont spectaculaires depuis trente ans et face aux scientifiques qui commencent à mieux jouer leur rôle clef «d'homme-matériau» et à abandonner le rôle traditionnel «d'homme-méthode d'analyse»²⁰. Quand un vrai travail interdisciplinaire est mené, leurs auteurs expriment leur joie car le partage des savoirs permet l'élévation continue des connaissances de chacun et la valorisation des personnalités dans un profond respect mutuel.

²⁰ Un cours international co-organisé par l'ICCROM et l'Ecole nationale du Patrimoine, consacré à la spécialisation des scientifiques en charge d'études patrimoniales, a été donné à Paris-IFROA/ENP (Saint-Denis) en Juin 1997 en français; il a été repris en anglais à Rome en 1998 et il sera repris à Saint-Denis en 1999.