

P ^A_E NSE R

L'OBJET
LE TEMPS

Catalogue d'exposition

Juin 2021



Collection ethnographique

Valentine Cotte
Arna Gná
Enzo Mianes

Catalogue d'exposition

P^A_ENSER L'OBJET
LE TEMPS

Présenté par les étudiants du master de Muséologie
de l'Université de Strasbourg

Sous la direction de Roger Somé et Gaëlle Weiss

COMMISSARIAT RÉDACTION DES TEXTES

Margaux Bihin
 Agathe Cahuzac
 Théa Dietrich
 Léa Godeux
 Salomé Jauffret
 Zoé Joliclercq
 Véronique Davin Just
 Annamariavittoria Oneda
 Elonm Plakoo Mlapa
 Marcela Rodrigues Furtuoso Cerqueira
 Paloma Samper Andreu
 Élise Vogel
 Yu Xia
 Eva Zito

SOUS LA DIRECTION SCIENTIFIQUE
 DE ROGER SOMÉ ET GAËLLE WEISS

GRAPHISME

Léa Godeux
 Zoé Joliclercq
 Élise Vogel

PHOTOGRAPHIES

Agathe Cahuzac
 Léa Godeux
 Zoé Joliclercq
 Isabelle Verdier

REMERCIEMENTS

La promotion 2020-2021 du master 2 Muséologie de Strasbourg tenait à remercier :

Roger Somé, Directeur des études du Master d'Ethnologie spécialité Muséologie : Patrimoines immatériels et collections, pour cette incroyable opportunité, son apport scientifique et son encadrement.

Gaëlle Weiss, Docteure en ethnologie, pour sa disponibilité sans faille, ses conseils et surtout son investissement personnel tout au long de cette belle aventure.

L'Association d'Ethnologie de Strasbourg pour son soutien, son appui et sa disponibilité.

Ainsi que tous les professeurs du master de muséologie et particulièrement Hélène Bootz, Scénographe et plasticienne et David Carita, Adjoint au conservateur du Musée Zoologique de Strasbourg, pour leurs conseils et leur disponibilité.

Myrtille Béal, Directrice artistique de la Galerie Art'Course, pour sa confiance.

Alain Renard, restaurateur, pour son temps et son travail remarquable sur les objets de la collection ethnographique.

Le Crous d'Alsace et la région Grand-Est.

Et enfin, toutes les personnes ayant participées de près ou de loin à la réussite de ce beau projet malgré cette année si particulière.



SOMMAIRE

REMERCIEMENTS..... PAGE 5

PRÉFACE PAGE 9

PANSER L'OBJET,
PENSER LE TEMPS PAGE 11

LA COLLECTION ETHNOGRAPHIQUE
DE L'INSTITUT D'ETHNOLOGIE PAGE 79

LES ARTISTES CONTEMPORAINS PAGE 101

PRÉFACE

Roger Somé et Gaëlle Weiss

La transmission du patrimoine implique qu'un objet reste en bon état, mais le temps qui passe provoque inévitablement sa détérioration et induit, de fait, un travail de conservation et, parfois, de restauration. L'exposition *Panser l'objet, penser le temps* interroge ces altérations liées au temps et invite à réfléchir sur la restauration et, plus largement sur la conservation, de l'objet.

Si l'objet peut être considéré comme le témoin d'une époque, d'une communauté, ou comme le porteur d'une mémoire collective, la question de la place et du rôle de la restauration dans cette lutte contre les dégradations du temps se pose. Et si la pratique existe dans de nombreuses sociétés et concerne tous types d'objets, parle-t-on pour autant de la même chose ? *Restaurer* un objet d'art, en vue de son exposition dans un musée occidental, est-ce la même chose que *réparer* un objet sacré, un masque, pour une cérémonie en Afrique ? En restaurant l'objet, on pense sa continuité à travers le temps. Or avec une telle intervention, l'objet devient le porteur d'une autre histoire qui vient se surajouter : il est le témoin de ses utilisations successives mais aussi des pratiques de restauration. Alors ne dénature-t-on pas l'authenticité d'un objet en le restaurant ? Et quand l'altération d'un objet est considérée comme partie intégrante de son histoire et de sa communauté d'origine, n'efface-t-on pas une partie de ces nombreux vécus avec une telle intervention ? Ne fige-t-on pas l'objet dans un temps donné, dans une origine illusoire ? Du reste, est-ce même si important de restaurer ?

Autant de réflexions que les étudiants du master muséologie de l'université de Strasbourg vous invitent à découvrir au travers des objets africains de la collection ethnographique, récemment restaurés, et autour du travail de trois artistes contemporains, Arna Gná Gunnarsdóttir, Enzo Mianes et Valentine Cotte.



LE CONCEPT DE SOIN DANS LA RESTAURATION : POUR UN TRAVAIL DE MÉMOIRE

Léa Godeux

« Si l'objet est utile ou si on y est sentimentalement attaché, on le garde. Si le citoyen le reconnaît comme important, il va en prendre soin. C'est l'autre façon de conserver les objets vivants, en dehors du musée. » (De Varine, 2018 : 50)

Le soin, comme l'entendent les sociétés occidentales, renvoie à l'attention que l'on porte à faire quelque chose avec propreté, à entretenir quelque chose. Aussi, lorsque l'on entend apporter ce soin à un objet, par définition, on re/décontextualise celui-ci. La *restauration* que l'on peut définir comme étant « l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'améliorer l'appréciation, la compréhension et l'usage » (ICOM-CC, 2008), s'applique à un bien qui « a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés » (*Ibid.*). La restauration fait partie, plus largement, du domaine de la conservation-restauration, c'est-à-dire de « [l']ensemble des mesures et actions ayant pour objectif la sauvegarde du patrimoine culturel matériel, tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures. La conservation-restauration comprend la conservation préventive, la conservation curative et la restauration. Toutes ces mesures et actions doivent respecter la signification et les propriétés physiques des biens culturels. » (ICOM CC, 2008). La restauration a pour objectif, à la fois, de limiter et stabiliser les dégradations et, à la fois, de compléter l'objet pour lui rendre son aspect initial et en cela, améliorer sa lisibilité (Desvallées et Mairesse, 2011). Ainsi, par exemple, au Musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris, un objet non restauré ne sera pas exposé : « la lisibilité des œuvres est restaurée en vue de leur présentation aux visiteurs des collections permanentes et des expositions temporaires »². Donc, à moins de

vouloir mettre l'accent précisément sur les restaurations dans le propos d'une exposition, comme c'est le cas avec *Panser l'objet, Penser le temps*, les objets détériorés ne sont, pour ainsi dire, jamais donnés à la vue des visiteurs. Pourtant les objets africains, du fait de leur histoire et de leur conception originelle, « sont d'abord conçus pour servir, être utiles et efficaces » (Weiss, Strasbourg, 2020). Cela implique donc qu'ils revêtent forcément des marques d'usage, par exemple, tel qu'en témoigne le reliquaire Byeri Fang du Gabon (2002.0.223)³ (Ill. 1), ainsi que les traces du temps qui passe : fentes, brisures, altération de la pigmentation, etc. Cependant l'exposition des objets extra-européens au musée les inscrit dans une nouvelle perspective, non plus utilitaire ou culturelle, mais esthétique, mémorielle ou éducative. Or cette mise en espace d'objets qui, dans leur contexte originel, ne sont pas donnés à la vue, questionne leur place au sein des sociétés contemporaines occidentales. *Panser* un objet, en prendre *soin*, par exemple, en le restaurant avec les outils et matériaux appropriés, révèle une considération particulière de celui-ci. De ce fait, il est possible de se demander comment le concept de soin prend place dans le domaine de la restauration ? Et par extension, en quoi prendre soin de l'objet participe à une considération de l'Histoire ? Pour répondre à ces questions, je m'intéresserai tout d'abord au concept même de soin, pour évoquer, ensuite, l'évolution du domaine de la restauration. Dans une deuxième partie, l'analyse de l'intervention réalisée sur le masque dogon Kanaga de la collection ethnographique de l'université de Strasbourg (2002.0.250) par Alain

Renard, restaurateur spécialisé en œuvres ethnographiques, permettra de souligner le lien entre soin et restauration, avant de conclure sur la considération historique qu'une prise de soin peut évoquer.



Ill.1. Reliquaire Byeri Fang (Gabon)
(2002.0.223), Collection Léon Morel (1908-1932)
© Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ;
Photographie : Léa Godeux.

Soin et restauration

Pour le sens commun, le soin évoque une attention particulière de l'esprit et du corps envers quelque chose. Fabienne Brugère, philosophe de l'art, spécialisée en esthétisme, définit la notion de *soin* par l'implication d'« une urgence vitale qui peut porter l'heureuse possibilité de la guérison contre toute crainte de ne pas pouvoir soigner une maladie » (Brugère, 2014). Dans le domaine de la conservation-restauration, *prendre soin* de l'œuvre est central : la conserver, voire la restaurer permet de la faire perdurer. À ce titre, Muriel Verbeeck, philosophe spécialiste des questions de conservation-restauration, a justement rappelé que l'apport de la conservation à l'objet tient, pour l'historien

d'art John Ruskin, précisément en ce qu'elle met en avant les caractéristiques de l'objet, à savoir sa fragilité, son éphémérité et sa valeur nostalgique (Verdebeeck, 2007, 5). Autant de propriétés qui démontrent, par extension, l'importance de la conservation sur les objets. Comme l'explique Gaetano Sperenza, les blessures sont le résultat d'accidents et de conditions de conservation qui ne sont pas toujours efficaces (Sperenza, 2008 : 43). L'idée de soin prend alors tout son sens : soigner l'objet permettrait de le conserver en pansant ses blessures afin qu'il perdure.

La restauration a pris de nombreuses formes au cours des époques. Muriel Verbeeck (2007) s'est intéressé à l'évolution de l'acte de restauration en identifiant différentes époques marquantes de celle-ci. À la Renaissance, la notion de Beau, notion héritée de l'Antiquité, est étroitement liée à la restauration et la marque du temps y est perçue, non pas comme une étape de la vie de l'objet, mais comme une dégradation de celui-ci. D'après l'auteur, le beau devient alors le stade final de la fonction de l'objet et le restaurer est une façon de rétablir l'état brut, la perfection originelle de celui-ci, en effaçant les traces et les stigmates du temps (2007 : 5). Avec l'époque romantique, le beau devient un témoignage « immanent d'un temps et d'une histoire » (*Ibid.*), autrement dit l'objet qualifié d'ancien devient le témoin d'un vécu. De plus, la restauration d'objets, dans les sociétés occidentales, se voulait totalement invisible ; au-delà de la conception du beau, cette invisibilité de l'acte est centrale. L'historienne Charlotte Guichard qui s'est intéressée aux prémices de la restauration à l'époque moderne, observe sa propension à être invisible en vue de restituer un objet unique et surtout identique à sa conception originelle (Guichard, 2020 : 200). Il s'agit alors d'intervenir sur l'objet afin qu'il soit au plus proche de sa forme originelle pour que celle-ci puisse perdurer dans le temps. À l'époque contemporaine, on ne justifie plus une intervention sur une œuvre par esthétisme (Verbeeck, 2007 : 5) car c'est dorénavant le contexte de création de l'objet qui est mis en avant lorsque sa restauration est pensée. D'après la restauratrice d'art contemporain, Anne van Grevenstein-Kruse, avec l'avènement de l'art contemporain, les intentions de l'artiste, ainsi que

son processus de création sont davantage pris en considération, avant de restaurer une production artistique (Grevenstein-Kruse, 2008 : 8). À l'inverse, pour les peuples non-occidentaux, la marque du temps a son importance dans la vie de l'objet, aussi ne doit-elle pas être effacée. Gaetano Sperenza, insiste sur l'importance de la visibilité d'une *réparation* sur l'objet : « la réparation en Afrique, différente de notre restauration, n'a pas pour objectif d'empêcher d'ultérieures dégradations, ni de rendre à l'objet sa lisibilité initiale, elle renouvelle la vie d'un objet et sa fonction, elle doit donc être visible » (Sperenza, 2008). Selon cette logique de la réparation extra-européenne, l'intervention sur l'objet devient alors une pratique particulière qui n'efface pas les traces mais qui permet de prendre soin de l'objet pour faire perdurer sa charge spirituelle, ou encore le symbole et l'histoire qu'il transmet. De plus, dans certains débats du début du XXI^e siècle, on considère que la restauration ne s'applique pas dans toutes les sociétés et à tous types d'objets. À cet égard Bernard Dulon, président du Collectif des antiquaires de Saint Germain-des-Prés, souligne - dans le cadre d'un entretien portant sur la restitution des biens culturels africains, suite à la publication du *Rapport Sarr-Savoy* (2018) - que les populations et institutions d'où sont originaires les objets collectés pendant la période coloniale, ne possèdent pas les mêmes considérations de conservation qu'en Occident (Dulon cité par, Baqué, 2020). En effet, la conservation d'une œuvre, selon la conception patrimoniale occidentale, a pour objectif sa préservation en vue de sa restitution aux générations futures, et non plus son utilisation (Somé, 2014). Par son entrée au musée, l'objet est en rupture avec son monde et perd ses capacités fonctionnelles d'origine, pour en acquérir d'autres : esthétiques, mémorielles, etc. Dans les sociétés africaines, les objets « sont dans la vie », leur préservation n'a de sens que s'ils servent et continuent de remplir leur fonction ; il n'est donc pas question de les prélever de leur environnement pour les protéger (Somé, 2014 ; Weiss, 2015). L'usage de l'objet doit être préservé : s'il se trouve altéré, l'objet doit être réparé, si l'altération est trop importante, l'objet est abandonné pour un autre nouvellement confectionné ; et dans le cas d'un objet culturel, il pourra terminer sa vie dans un sanctuaire, où il transmettra ses principes spiri-

tuels aux autres objets mais finira inévitablement par disparaître, matériellement, en se décomposant (Weiss, 2015). En ce sens, il est possible d'affirmer avec Gaspard Salatko (2014) que *réparer* un objet revient à lui permettre de perdurer dans le temps en prenant en compte sa dégradation, alors que *restaurer* un objet implique de s'intéresser davantage à sa forme originelle en lui redonnant ses caractéristiques pensées lors de sa conception (Salatko, 2014 : 157). Ainsi, cette différence dans l'appréhension de la restauration des biens culturels permet de questionner la notion de soin que l'on peut apporter à un objet et notamment la perception du concept de soin propre à chaque société.

Prendre soin de l'objet dans le domaine de la conservation-restauration est un engagement déontologique. Au-delà de l'exposition d'un objet dans un musée, il est nécessaire pour l'institution culturelle de prendre en considération le contexte culturel, l'origine et l'histoire: « son exposition doit être soumise à certaines règles déontologiques, tout comme sa conservation et sa restauration »⁴.

Prendre soin d'une mémoire

La restauration du masque Kanaga dogon (Mali) (Ill. 2), réalisée entre janvier 2020 et janvier 2021 à Strasbourg, s'est emparée de la notion du temps qu'il renferme car dissimuler les altérations du temps, aurait signifié aller à l'encontre de sa création. Autrement dit, la *restauration* réalisée par Alain Renard sur ce masque africain s'apparenterait, à bien des égards, à une *réparation*, selon la distinction opérée par Salatko (2014). Le masque Kanaga évoque, pour les Dogon, le dieu créateur Amma et rappelle chaque épisode de la création du monde. Sa danse tournoyante et énergique - au point parfois de briser une partie de sa hampe, comme c'est possiblement le cas ici avec le masque de Strasbourg -, suggère le dieu Amma lorsqu'il tourna sur lui-même pour créer le monde (Zahan, 1949 : 113) ; la notion de temps prend alors tout son sens. En effet, le restaurateur Alain Renard a pris soin de restaurer le masque brisé au niveau de sa hampe, et qu'une ancienne restauration inappropriée a fortement dégradé⁵. Mais le choix du matériau pour le restaurer a laissé place à des questionnements non pas d'ordre

pratique mais plutôt logique, voire moral : rendre invisible la restauration et, en cela, effacer la marque du temps, aurait modifié la symbolique du masque dogon. Après avoir nettoyé les traces de l'ancienne restauration ayant fragilisé le bois, Alain Renard a refixé la partie supérieure gauche de la hampe du masque avec de la résine époxydique. Afin de maintenir les ligatures, le restaurateur a utilisé, avec minutie, un fil de lin. Cet objet a demandé un soin particulier de par sa complexité : Alain Renard a dû procéder à un suivi attentif de cette restauration en raison des stigmates de l'intervention antérieure qui ont fragilisé la structure et ont donc impliqué la réalisation d'actes supplémentaires. Ainsi, à l'issue de l'intervention, la fracture consécutive à la vie passée de l'objet reste bien visible, néanmoins les matériaux utilisés sur le masque ne risquent pas d'endommager celui-ci avec le temps ; ce sont des matériaux réversibles et, à ce titre, peuvent être retirés à tout moment, sans laisser de trace.



Ill.2. Masque Kanaga dogon (Mali) (2002.0.250), Collection Lebaudy- Griaule (1938-1939) © Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ; Photographie: Léa Godeux.

La restauration d'objets ethnographiques n'est pas une réparation de l'histoire mais une considération des faits historiques et actuels, elle met en perspective des techniques de restauration ainsi qu'une déontologie repensée et assumée. Les objets ethnographiques sont à la fois des objets de société (Julien et Rosselin, 2005) mais aussi des biens traduisant une culture. La restauration, dans nos sociétés contemporaines occidentales, laisse place à un « contre-sens esthétique et historique » (Gossiaux, 2007), dans la mesure où le but de la restauration a été modifié, a évolué, etc. En anthropologie, on s'intéresse à cet apport culturel que les objets peuvent transmettre. Un objet est le témoin d'une culture. Tout comme l'écriture, il transmet un savoir, une vision sociale des faits culturels, historiques et actuels qu'il a y pu incarner au cours des âges. Les objets permettent de comprendre une culture, voire, pour un individu, de s'identifier à elle et, ce faisant, de saisir sa propre identité, ainsi que le monde qui l'entoure. Prendre soin de l'objet devient alors, en un sens, une façon de prendre soin de ce que transmet celui-ci, à savoir, une culture. Y apporter une implication « d'urgence vitale », pour reprendre les termes de Fabienne Brugère (2014), suggère une prise de conscience des blessures de celui-ci et donc des blessures de la culture que transmet cet objet. L'aboutissement de la prise de soin est de conserver la mémoire des peuples, transmise par l'objet, ainsi que de participer à la pérennité de cette mémoire. Ainsi, Alain Renard a fait le choix d'utiliser des matériaux réversibles ne risquant pas d'endommager le masque dogon Kanaga. Ses choix de techniques de restauration permettent, en un sens, de respecter la culture dogon, notamment par le fait de rendre visible la fracture de la hampe du masque. Les marques du temps restent présentes sur l'objet.

Les opinions et discours autour de la restauration d'objets extra-européens et de leur présence au sein des institutions culturelles occidentales sont divers et variés : pour les uns, ces objets extra-européens sont des témoignages de la diversité culturelle, pour d'autres, ce sont de réelles œuvres d'art. Mais pour d'autres encore, ces objets n'ont pas leur place en Occident, car ils symbolisent la colonisation européenne et le pillage des richesses non-occidentales, et particulièrement africaines. C'est

notamment au sein de ces discours que prend place la restitution des objets extra-européens. Prendre soin de l'objet, pour un individu issu de la société occidentale, met en perspective le devoir moral que peut ressentir celui-ci. Les débats autour de la restitution permettent de percevoir autrement la place de l'objet dans les musées européens. D'un point de vue éthique, la restitution englobe bien plus de facteurs que la moralité. La prise de soin de l'objet pourrait alors accompagner cette prise de conscience et favoriser l'envie de considérer les grandes blessures de l'Histoire.

5. Sur la partie gauche de la hampe du masque, Alain Renard a nettoyé une ancienne restauration consistant en points de colle acide qui, ayant pénétré le bois, l'avaient bruni et fragilisé, au fil des années. Un bandage fixé à l'aide de punaises et qui consolidait ces traces de colle, a également été retiré par Alain Renard.

Bibliographie :

BAQUÉ, Philippe

2020 « Polémique sur la restitution des objets d'art africains », *Le Monde diplomatique*, août 2020, [en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2020/08/BAQUE/62067>].

BRUGÈRE, Fabienne

2014 « Qu'est-ce que prendre soin aujourd'hui ? », *Cahiers philosophiques*, 1(136), pp. 58-68.

DESVALLÉES, André et MAIRESSE François (dir.)

2011 « Préservation », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, pp. 453-471.

DE VARINE, Hugues

2018 « Emergence de la participation dans les musées », in Alexandre Delarge, *Le musée participatif. L'ambition des écomusées*, Paris, La Documentation Française, "Musées- Mondes", 200 p.

GOSSIAUX, Pol Pierre

2007 « Conserver, restaurer : écrire le temps en Afrique », *CeROArt*, 1, [en ligne : <https://journals.openedition.org/ceroart/253>].

GUICHARD, Charlotte

2020 *Des mémoires de la restauration à l'historicité des objets patrimoniaux*, Paris, C2RMF, pp. 199-205.

Notes :

1. Larousse, « Soins » : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/soin/73236> (consulté le 22/05/2021).

2. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, « Conservation - Restauration » : <https://www.quaibrantly.fr/fr/collections/vie-des-collections/autour-des-collections/conservation-et-restauration/conservation-restauration/> (consulté le 21/02/2021).

3. Dans le cadre du dépoussiérage du Byeri Fang, le restaurateur Alain Renard qui s'est occupé de la restauration de 38 objets de la collection ethnographique de l'Institut d'ethnologie, a conservé dans un contenant l'ensemble des résidus se trouvant à l'intérieur du reliquaire ; ceux-ci pouvant potentiellement faire partie de la patine sacrificielle du reliquaire et, en ce sens, livrer des informations sur les rites liés à l'objet. Il a donc été nécessaire de conserver ce qui provient de l'objet car tous les résidus, de même que les modifications engendrées par le temps qui passe, font partie de l'histoire du reliquaire Byeri Fang.

4. Muséum de Rouen, « Durable et responsable » : <https://museumderouen.fr/fr/actualites/durable-et-responsable> (consulté le 01/07/2021).

ICOM

2008 *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, Résolution adoptée par les membres de l'ICOM-CC à l'occasion de la XVe Conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008.

JULIEN, Marie-Pierre et ROSSELIN, Céline

2005 « II. Les objets au musée » pp. 31-44, in Marie-Pierre Julien (éd.) *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, "Repères", 128 p.

LEFÈVE, Céline, et al.

2010 *La philosophie du soin. Éthique, médecine et société*, Paris, Presses Universitaires De France -Puf, 316 p.

SALATKO, Gaspard

2014 « Restaurer ou réparer les objets culturels ? La biographie sensible du Christ d'Espalion », *Ethnologie française*, 1, (44), p. 157-164, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2014-1-page-157.html>].

SARR, Felwine et SAVOY, Bénédicte

2018 *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, [en ligne : <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/194000291.pdf>].

SOMÉ, Roger

2014 « Du patrimoine africain : Quelle légitimité ? », in SOMÉ M. et SIMPOSÉ L. (dir.), *Lieux de mémoire, patrimoine et histoire en Afrique de l'Ouest. Aux origines des Ruines de Loropéni*, Paris, Archives contemporaines, pp. 151-168.

SPERANZA, Gaetano

2008 « Sculpture africaine. Blessures et altérité », *CeROArt*, 2, [en ligne : <https://journals.openedition.org/ceroart/624>].

VAN GREVENSTEIN-KRUSE, Anne

2008 « Restauration contemporaine. Restauration de l'art contemporain », *Regards contemporains sur la restauration*, 2, [en ligne : <https://journals.openedition.org/ceroart/571>].

VERBEECK, Muriel

2007 « L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration d'objets d'art », *Images Re-vues*, 4, [en ligne : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/139>].

WEISS, Gaëlle

2020 *Débat et controverses*, cours de M2 Ethnologie parcours Muséologie : patrimoines immatériels et collections, Université de Strasbourg, année académique 2020-2021.

2015 *Création africaine et mondialisation. La collection Lebaudy-Griaule : quel rapport à la création ?*, thèse de doctorat en ethnologie, sous la direction de Roger SOMÉ, 2 vol., 746 p., multigr.

ZAHAN, Dominique

1949 « Aperçu sur la Pensée Théogonique des Dogon », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 6, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 113-133.

Sitographie :

Larousse, « Soins » : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/soin/73236>, consulté le 22/05/2021.

Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, « Conservation - Restauration » : <https://www.quaibrantly.fr/fr/collections/vie-des-collections/autour-des-collections/conservation-et-restauration/conservation-restauration/>, consulté le 16/05/2021.

Muséum de Rouen, « Durable et responsable » : <https://museumderouen.fr/fr/actualites/durable-et-responsable>, consulté le 16/05/2021.

ÊTRE VRAI, L'AUTHENTICITÉ EN QUESTION

Véronique Davin Just

L'exposition *Panser l'objet, penser le temps* présente des objets de la collection ethnographique de l'université de Strasbourg, ainsi que des œuvres d'artistes contemporains. Elle nous questionne sur la restauration et la conservation de l'objet. La transmission du patrimoine culturel nécessite que l'objet reste en bon état mais le temps qui passe engendre nécessairement une dégradation de ce dernier et implique donc un travail de conservation et, parfois, de restauration. Peut-on alors parler d'objet « authentique » si celui-ci est restauré ? L'intervention d'un restaurateur ne change-t-elle pas la valeur « d'authenticité » de l'objet de collection ? Il convient donc de s'interroger sur la signification du terme « authenticité ». A-t-elle évolué avec le temps ? Et qu'en est-il de l'objet ethnographique ? Est-il porteur d'un statut spécial ?

Quelques définitions de l'« authenticité »

Du point de vue du sens commun est « authentique » ce dont « l'exactitude, l'origine, l'attribution est incontestable » (Larousse, 2004 : 124). Mais qu'en est-il des auteurs scientifiques, des philosophes ou spécialistes de l'art ? Pour le philosophe et critique d'art Jean-Pierre Cometti, l'authenticité repose sur « l'insertion dans le temps, sur le principe d'une origine identifiable, supposée définir un état non falsifié et préservé sans altération ni modification » (Cometti, 2015 : 56). Ainsi être vrai implique que l'objet n'a subi aucun changement, ni aucune modification, mais aussi qu'il est porteur d'une identité, d'un message et d'une histoire.

Dans ses travaux sur l'œuvre d'art, Walter Benjamin s'accorde lui aussi sur l'origine et l'identité de l'œuvre en lien avec le lieu et le moment de sa création (2013 : 18). Il souligne également que l'œuvre

ne peut être reproduite et que son authenticité est attestée par les analyses chimiques. Plus tard, Nathalie Heinich et Alexis Fournol le rejoindront en évoquant les procédures d'authentification¹ pour la première (1999) et la mise en place du Décret Marcus² pour le second (2019). Benjamin insiste sur le pouvoir de transmission de l'authenticité, à travers son origine et son histoire (*Ibid.* : 21 ; Schmitter, 2014). Selon lui, elle possède une « aura » qu'il définit « comme l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il (Deuxième traduction, " Qu'est-ce véritablement que l'aura ? Un étrange tissu d'espace et de temps : l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il"). Parcourir du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui projette son ombre sur celui qui somnole, cela veut dire respirer l'aura de ces montagnes et de cette branche. » (*Ibid.* : 25).

Concernant les objets ethnographiques, la notion d'authenticité revêt un caractère particulier du fait que les objets sont à la fois représentatifs d'un groupe social et d'une pratique usuelle, rituelle et parfois somptuaire. Leur identité se fonde donc dans « ses valeurs, ses formes d'organisation, ses institutions, ses mœurs et son mode d'être » (Cometti, 2015 : 103).

La notion d'authenticité nous rappelle que l'objet est toujours porteur d'une histoire ; il témoigne d'une valeur symbolique faisant référence au sacré de son origine et de sa création. Si l'objet est reproduit à l'identique, il perd son aura, sa « valeur culturelle » au profit d'une « valeur d'exposition » lorsqu'il entre dans une collection. On peut donc se questionner sur les modes de reproduction à travers les époques. Ont-ils toujours été perçus comme des falsifications de l'objet ?

L'authenticité et la reproduction à travers les époques

La conception de l'authenticité et celle de la reproduction de l'objet ont évolué au cours des siècles. Selon Benjamin, en principe, « l'œuvre a toujours été reproductible » et ce, dès l'Antiquité (2013 : 14). En outre, il fait la distinction entre la reproduction « faite par les élèves pour s'entraîner » et entre les personnes qui « réalisent des copies » à des fins pécuniaires. Puis, il ajoute que « les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction technique des œuvres d'art : la fonte et l'empreinte ». Au Moyen-ge, il précise qu'on utilise la gravure sur bois, l'estampe et l'eau-forte et que ce n'est qu'au XIXe siècle qu'une nouvelle technique de reproduction est apparue, à savoir la lithographie (*Ibid.*). Cette dernière a permis « la reproduction en série de façon massive des objets et la construction d'un marché » (Boutonnet, 2012).

La reproduction a donc connu un considérable essor au XIXe siècle avec l'ère de l'industrialisation. Si Benjamin distingue la reproduction manuelle de la reproduction mécanisée, Boutonnet précise que cette dernière « a atteint un standard » (Boutonnet, 2012). En effet, les progrès de la technique ont été tels qu'ils ont bouleversé nos codes et nos vies. D'une part, parce que ces nouveaux procédés de fabrication ont permis de produire en grande quantité des objets et des pièces de rechange et, d'autre part, parce qu'on a pu se procurer facilement des objets de toute sorte. De ce fait, l'objet est rapidement devenu remplaçable s'il était cassé ou trop vétuste. En ce sens, et à suivre Benjamin, il a donc perdu son caractère unique et son caractère authentique.

Les conséquences de cette période nous ont amené à ne plus vouloir réparer les objets ou même remplacer les pièces défectueuses. Il était même devenu préférable de changer l'objet dans sa totalité car cela coûtait moins cher de produire un nouvel objet plutôt que de le réparer. Il est donc devenu superflu de conserver des objets rendus inutilisables par l'esprit d'obsolescence du produit préconisé par l'économie mondiale. L'ère de la consommation, voire de la surconsommation, nous a alors conduits à acheter en un ou plusieurs exemplaires, voire à

racheter toute sorte d'objets. Cette tendance nous a également encouragé à aimer le changement, à nous faire aimer la nouveauté et à la désirer. Mais cette ère est aussi à l'origine de graves problèmes de retraitement des déchets. Cette accumulation d'objets s'entassant dans les déchetteries, voire dans les décharges sauvages, a généré beaucoup de gâchis. Nous nous sommes alors aperçus que nous ne pouvions plus consommer autant, qu'il fallait réduire notre consommation et faire preuve d'esprit citoyen en préconisant à nouveau la réparation ou le recyclage des objets, et enclencher une nouvelle ère, précisément celle de la décroissance. Dans un tel contexte, la restauration est donc au cœur du débat contemporain de société, notamment dans les pays du Nord.

L'authenticité et la restauration

Selon Jean-Pierre Cometti, les techniques de conservation et de restauration ont pour « finalité la préservation de l'intégrité de l'objet » (2015 : 59). En effet, il considère qu'une « préservation en l'état », une « conservation par anticipation » et une « restauration » sont indispensables pour « garantir l'identité de l'objet, son intégrité et son authenticité ». Or, tout objet subit inévitablement les effets du temps. Son intégrité ainsi que son identité vont donc être modifiées. Il précise que l'identité de l'objet est liée à son *histoire*. Ainsi, l'objet dès son *origine* est porteur d'une identité, qui peut être altérée avec les effets du temps, et les techniques de conservation-restauration peuvent contribuer à un « enrichissement d'expérience » (*Ibid.* : 62-63). Ces questions d'origine sont d'autant plus prégnantes lorsque l'on parle d'objets ethnographiques. Du fait, d'une part, de leur spécificité culturelle et, d'autre part, parce qu'ils sont la mémoire du groupe social. Cometti insiste sur l'idée que sans restauration l'objet serait amené à disparaître tout comme les pratiques qui lui sont liées. Pour lui, leur « transmission vaut conservation » (*Ibid.* : 107).

Au tournant du XXIe siècle, un vrai travail d'interrogation s'est imposé dans la démarche de restauration des objets (Kert, 2006 : 9). Avant l'ordonnance de 1945³, mais surtout avant la loi de 2002 sur les Musées de France⁴, les techniques étaient parfois

très approximatives et pouvaient grandement nuire à la vie de l'objet. Une mauvaise restauration pouvait détruire l'objet, le modifier et lui faire perdre son aspect et, de ce fait, son sens et son histoire. Outre le fait d'avoir défini le rôle et le statut des musées, avec notamment la création du label « musée de France », la loi de 2002 donne plus de responsabilité aux collectivités et améliore la protection des collections. Elle permet et assure la sauvegarde des collections et chefs-d'œuvre en péril par l'intervention de professionnels de la conservation et de la restauration. Ces derniers bénéficient dorénavant d'outils de haute technologie, tels que la photographie rasante et sous ultraviolets, la photographie infrarouge, la réflectographie infrarouge, la radiographie ou l'image sous X, la stratigraphie, la chromatographie, la grammagraphie, le canon à particules Aglaé, le microscope électronique, la numérisation en 3D, l'utilisation de nouveaux vernis et la création de deux Ateliers Régionaux de Conservation, ARC NUCLEART et ARC'ANTIQUE (Kert : 2006). Ainsi, grâce aux progrès de la science, les techniques de restauration se sont grandement améliorées et sont devenues plus performantes mais principalement moins invasives.

Avant 2002, la mission des professionnels de la restauration était d'empêcher toute disparition de l'objet. La restauration visait à masquer les éventuelles altérations y compris celles liées au vieillissement de l'objet, afin de conserver l'intégrité de l'objet. Mais depuis 2002, l'objectif des restaurateurs a changé. Ces derniers désormais n'interviennent plus s'ils pressentent que les techniques actuelles ne permettront pas une restauration correcte de l'objet ou si elles présentent le risque de l'endommager ou de le dénaturer. Une véritable réflexion sur le respect de l'objet dans sa globalité est engagée par les professionnels de la restauration qui s'interrogent dorénavant sur la finalité de leur travail et de leurs actions. Servent-ils mieux l'objet en le restaurant ou en ne le restaurant pas ? Cette nouvelle approche des restaurateurs s'inscrit dans un vrai questionnement sur la conservation de l'objet, sur l'utilité de la restauration et le refus d'une restauration à tout prix. Dans ce travail de restauration, on prend en compte le fait que de nouvelles techniques de restauration pourraient voir le jour ultérieure-

ment et permettraient sûrement de mieux préserver l'objet. Les restaurateurs préfèrent, aujourd'hui, limiter leurs interventions afin de ne pas endommager l'objet et conserver son identité. Le seul fait de changer l'aspect de l'objet a une incidence sur son sens et son histoire. Cela reviendrait à lui octroyer une autre histoire, et non plus à maintenir son histoire originelle. Selon ce processus, l'objet accumule des sens multiples au fil du temps, ce qui ainsi accroît son histoire. Alors, il peut acquérir de nouvelles valeurs (Somé, Weiss, 2021).

L'authenticité et les nouvelles valeurs

C'est à la Renaissance que les principales collections se sont constituées ; elles étaient surtout le fait des rois. C'est aussi à cette époque que les cabinets de curiosité connurent un véritable essor conduisant, quelque temps plus tard, à la création des premiers musées. La valeur de collection de ces objets anciens ou issus d'autres cultures, était en lien avec le caractère authentique et la fascination qu'ils exerçaient auprès des collectionneurs. Cette idée est soutenue par Jean Baudrillard dans son ouvrage *Le système des objets* (1990). Il observe en effet que « nous ne pouvons rapprocher ici le goût de l'ancien de la passion collectrice [...] la nostalgie des origines et l'obsession d'authenticité [...] celle de l'origine de l'œuvre, de sa date, de son auteur, de sa signature [...]. Le simple fait que tel objet ait appartenu à quelqu'un de célèbre, de puissant, lui confère une valeur. La fascination de l'objet artisanal lui vient de ce qu'il est passé par la main de quelqu'un, dont le travail y est encore inscrit : c'est la fascination de ce qui a été créé (et qui pour cela est unique puisque le moment de la création est irréversible) » (1990 : 107-108).

Mais depuis l'ère industrielle et la production massive d'objets qui s'en est suivie, de nouvelles valeurs ont vu le jour. Ainsi, des objets, même produits de façon standardisée, peuvent actuellement devenir des objets de collection. Ce sont des objets qui ont perdu leur utilité mais qui restent représentatifs d'une époque ; cela leur confère une valeur symbolique, affective mais aussi marchande pour de nouveaux collectionneurs animés par un profond sentiment de nostalgie. En effet, on a pu observer que « si

on détournait l'objet de son usage premier et qu'on l'orientait vers le passé, on favorisait la mise en valeur d'objets ordinaires qui avaient pu être abandonnés pendant une longue période » (Barbe, 2021). Ces objets pouvaient même devenir des objets de luxe, s'ils étaient produits en série limitée ; on leur redonnait ainsi une aura, une exceptionnalité, une préciosité, en construisant un discours patrimonial autour d'eux (Boltanski et Esquerre, 2017).

Il en va de même avec l'objet ethnographique. Le monde occidental avec la conquête, l'exploration et la colonisation de nouveaux territoires, a cherché, dès les temps modernes mais surtout au XIX^e siècle, à développer ses connaissances du globe, et a rapporté de ces expéditions de nombreux objets ethnographiques (Cometti, 2015 : 105). L'exposition, dont il est ici question, présente des objets de la collection de l'Institut d'ethnologie de Strasbourg issus de plusieurs fonds et notamment de celui constitué à l'occasion de la mission ethnographique Lebaudy-Griaule (1938-1939). D'objets représentatifs d'une culture, porteurs d'une identité et d'une histoire, souvent considérés comme sacrés par leurs communautés et parfois comme simples objets d'usage, ils sont devenus des objets d'étude scientifique. Puis, avec le développement de l'art africain au XX^e siècle et l'engouement du public pour cette nouvelle forme d'art, appelée alors Art Nègre, ces objets ont intégré des musées et des collections privées (Somé et Weiss, 2021). Dépossédés de leur aura sacrée, de leur univers social, ils sont devenus des objets d'art à part entière et ont endossé un nouveau statut : celui d'objets à valeur d'exposition que nous pouvons admirer et apprécier (Benjamin, 2013 ; Cometti, 2015).

Avant la période de l'industrialisation, il était important de conserver les objets et les choses en l'état. On prenait grand soin de conserver et de réparer au mieux les objets qu'ils soient utiles ou seulement agréables à regarder afin d'empêcher leur disparition. Au XIX^e siècle, en revanche, on a produit massivement des objets. Cet essor de la reproduction à l'identique a fait perdre son caractère unique et authentique à l'objet. Car, il nous était devenu aisé de se procurer cet objet ou sa copie. Concernant l'objet ethnographique, il a également suivi le même mo-

dèle. Celui-ci a perdu ses valeurs initiales au profit de nouvelles valeurs. Ainsi, nous pouvons affirmer que notre époque actuelle a su réinventer des valeurs d'authenticité. Des techniques de créations telles que le cinéma et la photographie en sont un exemple (Benjamin, 2013; Schmider, 2014). Mais d'autres types de création telle que la musique, nous ont aussi montré que l'on pouvait fabriquer de toute pièce de l'authenticité (Peterson, 1992). Il en va de même pour l'objet. Le couteau dit *Laguiole*, en est un exemple édifiant. Il nous montre que l'on peut réécrire une histoire pour lui donner une valeur patrimoniale et inciter le public à le considérer comme un objet authentique habité d'une aura particulière et avoir envie de s'en procurer un exemplaire à titre de souvenir mais aussi d'objet *collector*. Dans les faits, le couteau dit *Laguiole* n'a jamais été fabriqué sur le site de Laguiole ; ses matériaux ne sont pas originaires non plus de ce site. À l'origine il a été rapporté d'Espagne par une personne originaire de Laguiole et parti y travailler. La création d'un musée du couteau à Laguiole et sa présentation scénographiée ont conduit le public à lui reconnaître un caractère authentique s'il se le procurait sur le site de Laguiole (Boltanski et Esquerre, 2017). Ainsi, nous constatons que notre époque actuelle accorde toujours une valeur à l'objet qu'il soit ancien, unique, de qualité, standardisé, esthétiquement beau ou non, issu de collection ethnographique ou non. Il est représentatif d'une époque, porteur d'un message et d'une aura reconstruite pour des besoins marchands mais aussi grâce aux nouvelles techniques de création (cinéma, photographie). Mais qu'en est-il des créations d'artistes africains contemporains, n'ont-ils pas de nouvelles valeurs d'authenticité (Prita Meier et Montin, 2013) à nous proposer ?

Notes :

1. Les experts déterminent les caractéristiques de l'objet ou de l'œuvre, son auteur, l'époque de création, les matériaux et techniques utilisés ainsi que l'état de conservation.
2. Le décret n°81-255 du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'œuvres d'art et d'objets de collection dit « Décret Marcus » oblige les professionnels à fournir une description précise de l'objet ou de l'œuvre proposés à la vente et impose une limitation aux acquéreurs quant à leurs attentes.
3. Ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts [en ligne <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000703873/>, consulté le 01/01/2021].
4. Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France [en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536>, consulté le 01/01/2021].

Bibliographie :

- BARBE, Noël
2021 *Patrimoine et néolibéralisme*, cours dispensé dans le cadre du Master Muséologie : Patrimoines immatériels et collections, année académique 2020-2021, Université de Strasbourg.
- BAUDRILLARD, Jean
1990 *Le système des objets*, Paris, édition Gallimard, 294 p.
- BENJAMIN Walter,
2013 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, édition Allia, (traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, titre original *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1ère parution sous forme de revue en 1936, 1ère édition parue en 1955 dans une version de 1939, 1ère édition chez Allia 2011), 94 p.

BOLTANSKI, Luc et ESQUERRE, Arnaud
2017 *L'enrichissement, Une critique de la marchandise*, Paris, édition Gallimard, collection NRF Essais, 663 pages.

BOULLIER, Claire, CALAME-GRIAULE, Geneviève, COQUET, Michèle et NEYT François
2021 « Afrique Noire (Arts). Aires et style », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-arts-aires-et-styles/>, consulté le 12/05/2021].

BOUTTONNET, Nadja-Hannah
2012 « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Commentaire sur le livre », *Initiation à l'Histoire de l'art*, [en ligne : <https://initiation.histoiredelart.info/initiation/oeuvre-dart-lepoque-de-sa-reproductibilite-technique>, consulté le 02/11/2020].

COMETTI, Jean-Pierre,
2015 *Conserver/Restaurer, L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, édition Gallimard, collection NRF Essais, 300 p.

FOURNOL, Alexis
2019 « L'authenticité des œuvres d'art : le décret Marcus, un texte fondamental du marché de l'art », *Interenchères Le magazine des enchères*, [en ligne : <https://magazine.interencheres.com/art-mobilier/lauthenticite-desoeuvres-dart-le-decret-marcus-un-texte-fondamental-du-marche-de-lart/>, consulté le 02/11/2020].

GUICHARD, Charlotte
2014 *De l'authenticité - Une histoire des valeurs de l'art (XVIe-XXe)*, Paris, édition De la Sorbonne, Collection Histoire d'art, volume 20, 174 p.

HEINICH, Nathalie
1999 « Authentique ? Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, 33, pp. 5-16, [en ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.2673>, consulté le 02/11/2021].

KERT, Christian
2006 « Rapport sur les techniques de restauration des œuvres d'art et la protection du patrimoine face aux attaques du vieillissement et des pollutions », *Office Parlementaire d'évaluation des choix scientifiques et technologiques*, enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale du 15/06/2006, 137 pages, [en ligne : <https://www.assemblee-nationale.fr/12/pdf/rap-off/i3167.pdf>, consulté le 13/05/2021].

LAROUSSE,
2004 « Authenticité », *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse : 124.

MINISTÈRE DE LA CULTURE
2002 « LOI n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France », *Journal officiel*, 5 janvier 2002, [en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536/>, consulté le 13/05/2021].

1945 « Ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées de beaux-arts », *Journal officiel*, [en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000703873/>, consulté le 13/05/2021].

PRITA MEIER, Sandy et MONTIN, Isabelle
2013 « Malaise dans l'authenticité. Ecrire les histoires "africaines" et "moyen-orientales" de l'art moderniste », *Multitudes*, 2013/2 (n°53), pp. 77-96, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-77.htm>, consulté le 02/11/2020].

PETERSON, Richard A.
1992 « La fabrication de l'authenticité, La Country music », *Actes de la Recherche en sciences Sociales*, L'invention du passé national/Le ghetto vu de l'intérieur, n°93, p. 3-20, [en ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_03355322_1992_num_93_1_3014, consulté le 02/11/2020].

SCHMIDER, Christine
2014 « La dialectique de l'authenticité chez Walter Benjamin. Enjeux politiques et esthétiques », *Noesis*, 22-23 : 29-42, [en ligne : <https://journals.openedition.org/noesis/1884>, consulté le 01/01/2021].

SOMÉ, Roger
2018 « L'art nègre versus art africain », *Présence Africaine*, 2018/2 (n°198) p. 135-153, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2018-2-page-135.html>, consulté le 13 mai 2021].

SOMÉ, Roger et WEISS, Gaëlle
2021 *Conception et réalisation d'exposition*, cours dispensé dans le cadre du Master II Muséologie : Patrimoines immatériels et collections, année académique 2020-2021, Université de Strasbourg.

WEISS, Gaëlle
2021 *Débats et controverses*, cours dispensé dans le cadre du Master II Muséologie : Patrimoines immatériels et collections, année académique 2020-2021, Université de Strasbourg.

DE LA RÉVERSIBILITÉ

Agathe Cahuzac

La pratique de la restauration est gouvernée par de grands principes conditionnant les interventions opérées sur l'objet restauré. Le restaurateur a une responsabilité vis-à-vis de l'objet sur lequel il travaille ; car, outre un possible dommage causé à l'encontre du propriétaire, l'objet est toujours unique et est donc irremplaçable. La moindre action doit donc être réfléchie pour sa conservation. Les grands principes guidant l'action du restaurateur sont : la *lisibilité*, l'objet doit être compréhensible par sa forme et sa fonction ; la *stabilité*, qui fait référence à la conservation de l'objet dans le temps ; et, enfin, la *réversibilité* (Bergeon Langle, 2015).

La réversibilité définit une intervention idéale qui pourrait être retirée à tout moment, sans dégradation de l'objet, et, ainsi, redonner à l'objet son état original sans que l'action soit pour lui un danger. Ce principe s'est construit en lien étroit avec l'institution de la discipline de la restauration. Ainsi, la réversibilité contraint l'acteur de la restauration à se questionner avant une intervention pour que celle-ci soit la moins invasive possible. Ce principe à pour vocation la conservation et la préservation des objets puisque toute action réalisée pourrait être jugée comme inadéquate plus tard, elle offre donc la possibilité d'un retour en arrière. Cela préserve l'objet, dans une certaine limite cependant. Mais ce principe a aussi pour vocation à inscrire les actions effectuées sur les objets restaurés dans une continuité temporelle, puisque la restauration effectuée n'est peut-être pas la bonne et ne le sera peut-être pas toujours. Ce procédé se fonde sur l'évolution des techniques et des matières, en lien avec le développement d'un intérêt historique et de conservation pour les objets.

À la Renaissance, les sculpteurs exercent la pratique de la restauration en comblant les lacunes laissées par le passage du temps, resculptant les morceaux manquants avec des matériaux qui

leur étaient contemporains. L'intention était alors de rendre à l'objet la forme que l'on pensait ou estimait être sa forme initiale et la plus esthétique. La main du sculpteur primait alors sur l'intention du restaurateur. Les statues brisées étaient considérées comme inachevées, bien que les manques aient pu être provoqués par des chutes ou des mutilations volontaires. Ces manques sont donc des marques importantes de l'histoire des objets et il convient aujourd'hui, au XXI^e siècle, de ne pas les combler nécessairement. Les statues « resculptées » ont parfois fait l'objet de restaurations visant à retirer méticuleusement les rajouts dans le but de retrouver l'état dans lequel elles ont été découvertes, et qui est l'état que l'on sait être le plus proche de la forme originale (Poirier, 2014).

Au XIX^e siècle se développe un grand intérêt pour le patrimoine monumental et sa conservation. L'architecte Viollet-le-Duc est l'un des grands acteurs de ce moment. Pour lui, la restauration prime sur la conservation, il privilégie de grands travaux de reconstruction à partir du patrimoine existant en misant sur la stabilité, plutôt que de conserver les vestiges. Son action a lieu à la fois dans le choix des formes, qui ne sont pas forcément conformes à la stricte vérité historique des monuments qu'il veut reconstruire, mais aussi dans le choix des matériaux, qui, en plus de ne pas correspondre historiquement aux monuments, ne sont pas réversibles dans le cas de possibles retours à l'état d'origine. Viollet-le-Duc veut rendre aux monuments leur splendeur, sa démarche ne s'inscrit pas dans une volonté de conservation (Poirier, 2014). L'exemple de Viollet-le-Duc dans le champ de la restauration interpelle, puisque sa pratique est plus proche de la reconstruction que de la restauration, ses ajouts et modifications donnant lieu à une nouvelle production remplaçant l'ancienne.

Le XX^e siècle connaît de grands avancements scientifiques, notamment en chimie. Cela

permet une plus grande connaissance des matériaux et la maîtrise de nouveaux produits avec les polymères synthétiques. Ces progrès ont conduit à un intérêt croissant pour le principe de réversibilité. Du point de vue chimique, on peut définir la réversibilité comme une réaction chimique incomplète pouvant se faire et se défaire; tout ajout de matière peut être enlevé par une réaction chimique telle que la dissolution¹ ou l'émulsion².

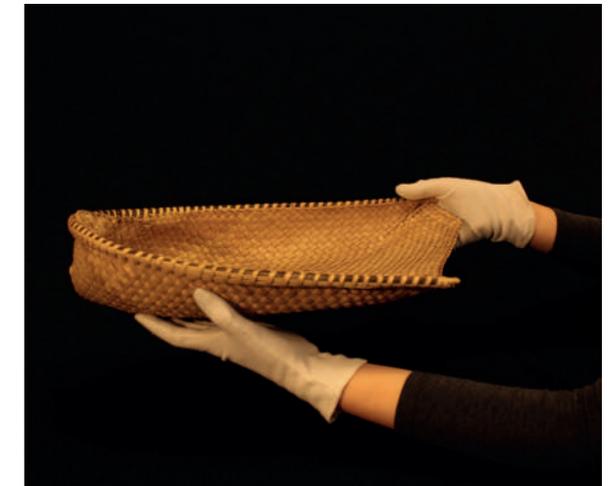
Ces nouvelles réflexions autour des matériaux et de leurs usages ont fait germer l'idée que rien n'est permanent et qu'il vaut mieux laisser la possibilité de défaire quelque chose plutôt que de penser que toute action est immuable. Le principe de réversibilité entre dans les enseignements à partir des années 1970. Il naît avec la création de la déontologie de la restauration, rédigé pour la première fois en 1980 à l'American Institute for Conservation of Historic and artistic works. De nombreux codes de déontologie seront rédigés, notamment en France en 1990 dans la revue de l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAUFU).

Toutefois, toute action réalisée entraîne une conséquence, il est par conséquent inconcevable de penser qu'une action réalisée dans une optique de réversibilité l'est pleinement et sans séquelles.

En effet, la réversibilité peut définir un ajout qu'il serait possible de retirer. Or, il peut être, à l'inverse, impossible de revenir en arrière lorsqu'on enlève quelque chose. Ainsi, le nettoyage est donc une action irréversible puisque cet acte retire de la matière. Au XVII^e siècle, le sculpteur Nicolas Cordier décide de laisser sur les sculptures qu'il découvre les concrétions d'enfouissement, alors que ses contemporains lavent les sculptures antiques découvertes à l'aide d'eau forte et d'abrasifs, retirant toutes les traces de polychromie (Poirier, 2014). Les dégâts occasionnés sont irréversibles et altèrent le sens de l'œuvre originale.

De même, certaines matières sont difficilement restaurables et une quelconque intervention serait trop invasive et contraire à une conservation durable. C'est le cas pour toutes les matières végétales : les fibres finissent inévitablement par se déliter ; car elles sont brisées et donc très cassantes. Il est impossible de remédier à cet affaiblissement, l'altération étant corrélée avec la nature même du

matériau. Les objets africains fabriqués en fibres végétales n'ont pas vocation à être conservés éternellement. Étant donné la rapidité de l'usure de la matière ils sont tressés à nouveau lorsque les fibres sont abimées. C'est la conception de la conservation et de la restauration occidentale³ qui conditionnent la lutte contre la destruction irrémédiable des fibres. Cependant, toute action du restaurateur concernant les fibres n'est pas vaine.



Ill.1. Vannerie (2002.0.21), collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg ;
© Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ;
Photographie : Léa Godeux.

Dans le cas de la vannerie (2002.0.21) de la collection de l'Institut d'ethnologie de l'université de Strasbourg (Ill. 1), le restaurateur a utilisé des languettes de polyester pour appuyer le tressage des languettes de fibres végétales (Ill. 2).



Ill.2. Détail du retressage avec les languettes en polyester, collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg. © Étudiants du Master 2 Muséologie de l'Université de Strasbourg

La faible épaisseur, la stabilité dans le temps et la transparence du polyester en font le matériau idéal pour cette intervention, invisible, solide et démontable aisément. Il en est de même pour le hochet Kotokoli (2002.0.88), dont la structure a été renforcée et les manques comblés par des languettes en papier de conservation peintes à la gouache pour être au plus proche de la couleur d'origine (Ill. 3).



Ill.3. Hochet Kotokoli (2002.0.88) retressé avec des bandes de papier neutre, collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg.
© Étudiants du Master 2 Muséologie de l'Université de Strasbourg

Le papier utilisé est spécialement conçu pour la conservation, il n'est donc pas nocif⁴ pour l'objet et se retire facilement. Dans les deux cas, l'action du restaurateur vise à tresser quelques mailles d'un tressage préexistant en ne faisant que renforcer les fibres ; il ne crée pas des tressages mais les comble et les renforce pour que l'objet conserve sa forme. Les matériaux utilisés sont conformes au principe de réversibilité : ils consolident l'objet et participent à sa lisibilité en permettant de retrouver une forme proche celle initialement conçue.

Le principe de réversibilité s'illustre aussi dans la distinction entre *réparation* et *restauration*. Le restaurateur ne « répare pas les œuvres, il agit pour leur conservation » explique Alain Renard, restaurateur spécialisé en objets ethnographiques (A. Renard, 2021, Strasbourg). Cette distinction coïncide avec la professionnalisation du rôle de restaurateur. Des formations spécialisées sont nées et une discipline scientifique s'est développée. Auparavant, les

connaisseurs s'autorisaient des interventions directement sur les objets cassés, en les *réparant*.



Ill.4. Masque Kanaga (2002.0.250), collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg.
© Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ; Photographie : Zoé Joliclercq

C'est le cas du masque Kanaga (2002.0.250) (Ill. 4), dont une partie de la hampe fracturée à une date indéterminée. Les deux parties de la hampe avaient en effet été recollées à l'aide d'une colle forte à base de solvant, puis consolidées au moyen d'une bande renforcée par des punaises métalliques (Ill. 5).



Ill.5. Alain Renard comblant la fente de la hampe après le décollage avec de la résine époxylique, collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg.
© Zoé Joliclercq

Cette réparation a en réalité endommagé l'objet : la colle trop invasive et instable dans le temps a dégradé le bois. Lorsque le restaurateur a tenté de

retirer les marques jaunies laissées par cette colle, la jonction s'est à nouveau rompue. La réparation n'a pas tenu, car elle a été réalisée avec des matériaux instables : cette colle qui a jauni et fragilisé le bois, a fini par céder. Le travail du restaurateur a alors consisté à retirer les résidus de colle, puis à ressouder les deux parties du masque entre elles. Pour cela, il a choisi d'utiliser de la colle de poisson⁵ et de la résine époxylique⁶, deux matériaux stables. Ainsi, si l'objet restauré se brise à nouveau au point initialement abimé, il sera facile de reconnaître la matière ajoutée par le restaurateur grâce à sa couleur brune différente du bois, et elle pourra donc être retirée. De même, concernant les ligatures en fibres du même masque, le restaurateur n'a ni réparé l'état de la ligature, ni remplacé celle-ci affaiblie. Il a utilisé un fil de lin, le plus neutre possible, et l'a fait passer dans la trouée où passe la ligature, en faisant un nœud de chaque côté du fil de façon à le laisser le moins visible possible, mais assez épais pour aider la ligature à tenir, en la fortifiant (Ill. 6).



Ill.6. Alain Renard solidifiant une ligature à l'aide d'un fil de lin sur le masque Kanaga, collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg.
© Agathe Cahuzac

Le fil de lin pouvant être retiré très facilement, cette intervention vise à prévenir la rupture de la ligature. Cette prévention est un des objectifs de la restauration, ce qui la distingue également d'une simple réparation. La structure de l'objet reste inchangée dans son apparence et dans son fonctionnement. Le restaurateur aurait pu ajouter un point de colle pour sceller les deux parties de l'objet reliées par la ligature, mais cela aurait entraîné une fusion des deux parties qui sont pourtant distinctes. Un collage aurait été une action beaucoup plus invasive, modi-

fiant l'intégrité de l'objet qui est conçu sans aucun collage.

L'ethnologie porte un regard particulier sur la restauration, aux antipodes de celle opérée sur les objets d'art occidentaux. Là où les restaurateurs - travaillant sur des objets, par exemple, issus du Château de Versailles - vont s'attacher à lisser les cuirs et faire briller les éléments métalliques d'une malle, les restaurateurs spécialisés en ethnologie et plus globalement en Arts et traditions populaires (ATP) vont s'attacher à conserver les traces du temps (A. Renard, 2021, Strasbourg). Dans ce dernier cas, la notion de réversibilité est d'autant plus importante, étant donné que le temps qui passe n'est pas réversible. Les marques d'usures et les défauts font partie intégrante de l'objet, le restaurateur ne cherche pas à les effacer. La restauration dans le cadre d'objets ethnologiques a une volonté de conservation forte, plus que de vouloir rendre à l'objet une « apparence de neuf » (A. Renard, 2021, Strasbourg). En ethnologie, l'application des principes de la restauration est donc différente, puisque la vision et la conceptualisation des objets est différente.

Toutefois, le principe de réversibilité pose question ; il n'est pas donné de savoir jusqu'où aller dans l'intervention. Aucun acte n'est entièrement effaçable et toute action laisse forcément des traces. De fait, la réversibilité est un principe hypothétique mais il existe une frontière entre la théorie de la restauration et sa pratique. Le respect exact de la réversibilité est impossible, car il mène à une détérioration irrémédiable de l'objet. Certains auteurs, tel Chris Caple (2000), ont mis en avant l'impossibilité de la réversibilité puisque le changement de milieu d'un objet a des conséquences sur lui. Une excavation par exemple a des conséquences, tout comme un changement de climat. Dans tout les cas, des changements chimiques sont à l'œuvre et sont irréversibles.

Si la réversibilité reste l'un des grands principes guidant la réflexion autour de la pratique de la restauration, des débats portent sur sa dénomination. D'autres mots ont vu le jour pour désigner ce principe plus justement, comme « *retreatability* » en anglais, désignant la possibilité de retraite. Néanmoins, il semblerait qu'en français cela soit le

principe d'« innocuité » qui soit retenu. Ségolène Bergeon Langle (2015) souligne que ce principe d'innocuité s'applique tant à l'objet qu'au restaurateur, alors que seul ce dernier est mentionné dans la plupart des codes d'éthique. Ce terme comprend l'idée d'une intervention sans risques sur l'objet, mais également pour le restaurateur. C'est un sens plus large que celui de la réversibilité, qui concerne toutes les opérations effectuées autour d'un objet lors d'une restauration.

Notes :

1. La dissolution est le processus par lequel une substance solide, liquide ou gazeuse mise au contact d'un liquide ou d'une source de chaleur passe à l'état de solution (CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/dissolution> [consulté le 17 mai 2021]).

2. L'émulsion correspond à la dispersion plus ou moins stable, sous forme de gouttelettes microscopiques, d'un liquide dans un second, non miscible avec le premier (CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/dissolution> [consulté le 17 mai 2021]).

3. La vision occidentale veut conserver l'objet dans une collection, elle patrimonialise l'objet et le fige dans le temps, alors qu'en Afrique l'objet est dans la vie et n'a de sens que s'il sert, s'il est utile (Somé, 1998).

4. Conçu à partir de fibre de bois, le papier standard a tendance à être acide et il a donc une courte durée de conservation. Sa durée de vie limitée et son acidité peuvent créer des réactions au contact d'autres matériaux et les détériorer. (Institut canadien de conservation, www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/bulletins-techniques/produits-utilises-conservation-preventive.html#a3g1, [consulté le 16 mai 2021]).

5. La colle de poisson est fabriquée à base de peau de poisson, riche en collagène. Elle propose un collage assez souple et donc résistant. Elle est soluble à l'eau, ce qui explique son utilisation en restauration car facilement réversible.

6. La résine époxylique est une résine polymère obtenue en mélangeant à parts égales une charge et un catalyseur. Elle sèche en quelques heures et se taille facilement. Une fois durcie, elle est très stable et n'engendre donc pas de réaction avec les matériaux en contact.

Bibliographie :

BERGEON LANGLE, Ségolène
2015 « L'Éloge du doute en Restauration des œuvres d'art », *CeROArt*, HS, Juin [en ligne : <http://journals.openedition.org/ceroart/4627>].

CAPLE, Chris
2000 *Conservation skills - Judgement, method and decision making*, Londres, Routledge.

De BARY, Marie-Odile
et TOBELEM, Jean-Michel (dir.),
2003 *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Paris, OCIM, [en ligne : <https://ocim.fr/ouvrage/la-conservation-preventive-descollections>].

MARTEYN, Anne
1998 « Les films polyesters transparents : nature, sélection et usages en conservation », *Actualités de la conservation*, n° 7, avril-septembre, [en ligne : https://multimedia-ext.bnf.fr/lettres/conservation/html/cn_act_num07_art2.htm].

POIRIER, Morgane
2014 « La notion de réversibilité en conservation-restauration », *Varia - Tables de travail*, février, [en ligne : <https://tablesdetravail.hypotheses.org/721>].

Entretien :

RENARD Alain, mars 2021, Strasbourg. Entretien avec le restaurateur spécialisé en objets ethnographiques.

Sitographie :

Site internet de l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (Araafu) : <http://araafu.com/lassociation/>

DESTRUCTION, SAUVEGARDE ? LA CONSERVATION-RESTAURATION DES ŒUVRES ÉPHÉMÈRES DANS L'ART CONTEMPORAIN.

Alexia Jouvenot

La conservation et la restauration des objets africains représentent des enjeux parfois délicats : ainsi, les matériaux qui les constituent, généralement organiques, tendent à se dégrader rapidement. En outre, ils n'ont pas été conçus dans le but de se conserver aussi longtemps que leurs acquéreurs modernes le souhaitent – *ad vitam aeternam*. C'est là l'une des principales différences avec notre conception occidentale et patrimonialisée de l'art : depuis le XIXe siècle, les artistes envisagent leurs œuvres dans le contexte d'une exposition en galerie ou en musée, à destination d'un public observateur et non acteur, et les réalisent en conséquence.

Seulement, si l'art moderne et contemporain est conscient de son propre contexte d'exposition, et de ses conditions d'existence, cela n'empêche pas certains artistes, dans leurs entreprises contestataires propres à l'art moderne, de produire des œuvres hautement instables et inadaptées au contexte muséal. Nous les appelons « œuvres éphémères », et les enjeux qu'elles représentent ne sont pas sans rappeler ceux de la restauration et de la conservation des objets africains.

Il faut immédiatement clarifier notre propos : les œuvres éphémères désignent, ici, toutes les œuvres dont le processus de dégradation (dû aux matériaux), de destruction (volontaire) et d'effacement (total, partiel ou involontaire lorsque le public y est involontairement associé) fait partie de leurs qualités artistiques et réflexives, de leur portée en tant que productions artistiques. Il ne s'agit donc pas de s'intéresser à la détérioration naturelle et inévitable de tout objet ni à l'obsolescence technologique de certaines œuvres dont la délectation dépend de supports matériels – analogiques ou numériques – en permettant la lecture. Il s'agit d'interroger les enjeux de la conservation et de la restauration d'œuvres dont l'étiologie constitue une part – voire la totalité – de leur propos, pour les artistes, les lieux d'exposition et de conservation et le public.

Pourquoi faire de cette question très contemporaine le prolongement de notre réflexion sur les enjeux de la conservation et la restauration d'objets classiques, dont le contexte de production est très différent de celui des œuvres étudiées ? Simplement parce que notre tendance, très occidentale, à vouloir tout conserver et exposer entre en collision avec l'usage voulu pour ces objets. Les œuvres traitées dans *Panser l'objet, penser le temps* remplissaient une fonction sociale ou religieuse, et devaient, éventuellement, un jour, se dégrader naturellement, leur destruction et recréation faisant partie d'un cycle naturel accepté par leurs créateurs (ceux-ci les refabriquaient s'ils en voyaient la nécessité, et le remplacement d'un objet ancien par un autre plus récent était normal). Faire jouer ces deux questions nous amène alors à questionner les enjeux, voire la nécessité de la restauration et de la conservation lorsque celles-ci, pour des raisons différentes, sont en contradiction avec la raison d'être de l'expôt.

Bien sûr, les œuvres contemporaines ne revêtent pas pour nous, Occidentaux du XXIe siècle, l'importance sociale ou spirituelle qu'avaient les objets restaurés par Alain Renard pour les sociétés qui les avaient produits et utilisés : il n'est pas, ici, question de les comparer, mais de questionner notre rapport, occidental, à l'impermanence et au délitement volontaire. Il existe, en outre, une grande diversité de situations et de sensibilités qui influence cette perception de la dégradation et de la sauvegarde des œuvres. Il s'agit donc d'interroger les enjeux de la conservation et de la restauration dans ce rapport étroit entre artistes, spectateurs et institutions culturelles. La conservation constitue-t-elle une menace pour l'authenticité esthétique, matérielle et conceptuelle de l'œuvre ? Comment équilibrer délectation, conservation et respect de l'intention de l'artiste ?

Il convient d'abord de définir et de fournir des exemples analysés d'œuvres éphémères afin d'expliquer les problématiques propres à cette composante. Après avoir vu la définition et les enjeux soulevés par ces œuvres, l'article s'attache à la question de l'authenticité et de l'intention de l'artiste. La dernière partie, enfin, est dédiée à l'exploration des diverses solutions possibles pour transmettre ces œuvres à la postérité, et à en présenter les limites.

Cette première partie s'attache à présenter les caractéristiques et enjeux propres aux œuvres éphémères. Il s'agit d'étudier les matériaux – souvent non durables – la question de l'interactivité avec le public et enfin la responsabilité des institutions culturelles vis-à-vis de la préservation du sens de l'œuvre, ainsi que de sa conservation – qu'il s'agisse du risque pour les autres œuvres exposées, l'inadéquation des techniques traditionnelles de conservation ou encore le coût de la recherche et de la mise en place de techniques plus adaptées.

Les œuvres éphémères sont généralement caractérisées par l'utilisation de matériaux non durables par l'artiste dans le but de voir ces œuvres se dégrader naturellement. L'œuvre, intitulée *Mur de poils de carotte* (2000, FRAC Midi-Pyrénées) et réalisée par le plasticien Michel Blazy, spécialisé dans les installations en produits alimentaires périssables, en constitue un exemple édifiant. Le problème est double : il s'agit à la fois de protéger les autres œuvres conservées par l'institution et de pouvoir conserver ou reproduire l'œuvre destinée à être détruite, l'une des missions des institutions culturelles, en France, étant d'assurer la sauvegarde des œuvres acquises.



Photogr. André Morin © Adagp, Paris

Le public peut aussi être acteur de ce processus de dégradation. Il est attendu de celui-ci que sa présence, voire son action, volontaire ou involontaire, soit le moteur de la destruction de l'œuvre. L'œuvre *Remember what is missing*, de Marco Godinho (2016, FRAC Bourgogne-Franche-Comté), faite de sable étendu sur le sol et peu visible lors de l'entrée en salle, est peu à peu piétinée par les visiteurs inattentifs, contribuant à son processus de destruction. Cet exemple présente peu de problèmes en dehors du risque de glissade ou de la nécessité de reproduire l'œuvre régulièrement. Mais la diversité des matériaux et des pratiques dans l'art contemporain suppose des dangers auxquels les institutions doivent se préparer, en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres instables comme celles que nous avons à l'étude.



Photogr. Marco Godinho ©

En effet, l'œuvre éphémère remet en question la conception culturelle de l'œuvre, mais également les pratiques de conservation des institutions. Gilles Barbarant (2013) met ainsi en évidence la contradiction entre deux conceptions de l'œuvre, à savoir l'une que l'on pourrait dire classique et l'autre éphémère. Dans le cas très classique d'une huile sur toile d'Eugène Delacroix, « conserver va être respecter cette authenticité matérielle et historique » de l'œuvre, autographe, création originale de l'artiste, faite de matériaux connus et maîtrisés par les professionnels, et dont la restauration va assurer la pérennité sans chercher à effacer tous les effets du temps. En revanche, face à l'individualisation des pratiques

de création et à l'inflation des typologies et des matériaux en art contemporain, le conservateur et le restaurateur sont confrontés à la méconnaissance des matériaux (parfois issus du milieu industriel, ou produits en quantités non renouvelables¹), au coût de la recherche de solutions adaptées, aux risques d'infestation et les questions de propriété intellectuelle ; en somme, à la responsabilité scientifique, sanitaire et juridique des institutions culturelles.

Cette responsabilité juridique, concernant le droit d'auteur, nous amène au problème de l'authenticité et de l'intention de l'artiste. Il est évident que le processus de dégradation est inséparable de la valeur conceptuelle, matérielle et esthétique de l'œuvre, et peut même constituer une plus-value : l'autodestruction de *Girl with Balloon* de Banksy lors de sa vente aux enchères en 2018 vient immédiatement à l'esprit. Il s'agit d'une plus-value aussi bien sur le plan financier, faisant monter la valeur de l'œuvre, que sur le plan conceptuel et celui de l'audience – on peut ainsi attendre plus de spectateurs à l'exposition d'une œuvre présentée comme éphémère ou lors d'un *happening* consacré à la destruction d'un expôt, comme ce fut le cas par exemple au Confort Moderne de Poitiers en 2016². Il existe dès lors une tension entre respect de l'intention de l'artiste et mise en œuvre des techniques nécessaires de conservation – fonction essentielle de l'institution muséale qui doit prolonger la durée de vie de ses acquisitions. Il ne faut alors pas négliger, lorsque l'artiste est encore vivant, la collaboration entre l'artiste et l'institution culturelle qui achète son œuvre : on peut ainsi citer Joseph Beuys qui a collaboré avec le Musée municipal pour l'Art Actuel de Gand (le S.M.A.K.) en Belgique afin de préserver son installation *Wirtschaftswerte* (Heremans, 2019). Les institutions muséales restent toutefois confrontées à des difficultés pour concilier respect de l'intention de l'artiste et conservation, notamment face aux exigences de ces artistes. Tino Sehgal, par exemple, refuse que soit réalisée toute trace de ses *Statues vivantes*, même achetées par des institutions culturelles : les enregistrements sont interdits, et les conditions d'achat et de reproduction sont convenues à l'oral et validées par une poignée de main en présence d'un notaire (Riendeau, 2011).

Il est alors parfois difficile de concilier in-

attention de l'artiste et pratiques muséologiques. Les lieux de conservation doivent envisager les méthodes de conservation ou de reproduction avant l'acquisition d'une œuvre éphémère, et s'entendre avec l'auteur afin de respecter sa propriété intellectuelle : les conservateurs ont-ils le droit de prolonger la vie d'une œuvre en dépit des intentions des artistes ? Celles-ci peuvent être déroutantes ; par exemple, lorsque le Musée d'art moderne de Saint-Etienne avait envisagé en 2010 de reproduire *Catacombs*, une œuvre en chocolat de Jana Sterbak à l'aide des moulages fournis, l'artiste s'y est opposée (Barbarant, 2013)³.

Cette reconfiguration du rapport à l'œuvre et son auteur est problématique car face à l'auteur ou à ses ayant-droits, l'institution peut être dépossédée de sa mission de conservation. Si l'institution négligeait l'intention de l'auteur au profit de la conservation, elle contribuerait aussi à dégrader l'œuvre, cette fois dans sa valeur artistique voire juridique. Existence-t-elle des solutions pour respecter et concilier intentions artistiques et missions de conservation ?

Il est ainsi nécessaire pour les artistes et les institutions culturelles de trouver ensemble des techniques de conservation ou de restauration des œuvres éphémères, pour leur bénéfice mutuel – un artiste ayant peu de chance de trouver acquéreur si son œuvre est vouée à une disparition complète, car cela serait en totale contradiction avec les missions des musées et autres institutions culturelles. Plusieurs solutions ont été avancées pour résoudre ce dilemme.

Dans certains cas, l'artiste ne vend pas uniquement une œuvre éphémère mais aussi son protocole de réalisation afin que les agents puissent la reproduire sous certaines conditions. L'œuvre toujours considérée comme autographe et originale en dépit de sa reproduction par des personnes autres que l'artiste ou son atelier. Cette solution est employée par Michel Blazy qui fournit aux acheteurs des « modes d'emploi » accompagnés de dessins et photographies pour reproduire ses œuvres périssables, ou par Marco Godinho pour *Remember what is missing*.

La *Tate* (Royaume-Uni), elle, avait opté pour une autre solution. L'œuvre *Wirtschaftswerte* de Joseph Beuys, qui consistait en des rayonnages

de produits alimentaires (farine, beurre, conserves, etc.) achetés en République Démocratique Allemande, était exposée à des risques de pourrissement et d'infection. Ses agents ont convenu avec Beuys de remplacer certains des contenus par des matériaux stables, à condition que l'aspect original de l'œuvre soit respecté. Les enregistrements et témoignages photographiques ou vidéos peuvent aussi constituer une issue si l'artiste ne s'y oppose pas.

Enfin, la recherche au cas par cas des conditions de conservation adaptées à l'œuvre, généralement inspirées de l'industrie agro-alimentaire, peut être employée : il s'agit de la méthode MAP, *Modified Atmosphere Packaging*, étudiée par Gilman, Van Damme, Demeulenaer et Devlieghere en 2011. Elle est néanmoins extrêmement coûteuse et laborieuse, aussi bien pour la recherche que la mise en œuvre, et n'est pas une solution accessible à toutes les institutions culturelles.

Les œuvres éphémères sont doublement problématiques, et donc intéressantes : elles nous interrogent sur le plan conceptuel – l'œuvre n'est plus un artefact mais un processus, un phénomène de disparition –, elles contrarient nos pratiques muséologiques et nos connaissances, et enfin elles questionnent nos statuts juridiques au regard du droit d'auteur. Elles réactualisent en outre le rôle de l'artiste qui continue d'être présent même après l'acquisition par une institution culturelle, et peut participer activement à sa conservation, ou au contraire s'opposer à toute tentative de restauration ou remplacement qui serait contraire à sa vision artistique, ce qui génère des problèmes.

Il doit pourtant trouver un compromis, ayant peu de chances de trouver preneur auprès d'une institution culturelle qui ne souhaiterait pas investir dans une œuvre à la fois non pérenne et dangereuse pour les autres expôts. Monika Jadzinska (2009) parle d'un écosystème de l'œuvre, c'est-à-dire un équilibre entre unité conceptuelle, unité matérielle et expérience du spectateur, conformément au souhait de l'artiste. Cette conception de l'œuvre peut s'étendre à la conservation à proprement parler dans le cas des œuvres éphémères. Les œuvres éphémères mettent ainsi en lumière de

manière beaucoup plus évidente le rapport entre œuvre, artiste, spectateur et lieu de conservation et d'exposition. Enfin, les questions qu'elles soulèvent peuvent s'étendre à tout le champ de l'art contemporain : les problématiques en jeu sont similaires, face à l'inflation typologique et des pratiques artistiques. L'étude des œuvres éphémères pourrait nous fournir, dans les années à venir, les clés pour aborder la conservation des œuvres contemporaines sur le long terme.

Notes :

1. Par exemple, l'installation en moquette de Patrick Saytour pour Port Lympia (1983), référence commerciale qui n'était plus disponible lorsque la restauration a été envisagée.
2. Voir à ce sujet l'article intitulé « Saccage d'œuvres d'art : un happening réussi au Confort Moderne », sur *Franceinfo*, 15 février 2016 [en ligne : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/saccage-d-oeuvres-d-art-un-happening-reussi-au-confort-moderne_3321771.html], consulté en avril 2021.
3. « *I would like to point out that the fact you were given the molds was not my idea. Please consider that you have some very old chocolate works from other artists in your collection, no attempt was made to re-do their work* », propos rapportés par Gilles Barbarant (2013).

Bibliographie :

BARABANT, Gilles et LE BACON, Céline
2013 « Œuvre éphémère, œuvre précaire, œuvre périssable ou l'Écclésiaste au musée », in *La restauration : connaissance et reconnaissance de l'œuvre d'art, 5ème journée : L'art contemporain, modification des pratiques et recherches de légitimité*, vidéo, Paris, INHA. [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x43wokw>, consulté le 01/04/2021].

BARKER, Rachel et BRACKER, Alison
2012 « *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys* », in *Tate Papers*, [en ligne : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys>, consulté le 01/04/2021].

BROERS, Nico et VERBEECK, Muriel
2013 « Restauration de l'art contemporain : une conceptualisation au service de la pratique », in *La restauration : connaissance et reconnaissance de l'œuvre d'art, 5ème journée : L'art contemporain, modification des pratiques et recherches de légitimité*, actes de colloque, Paris, INHA : pp. 62-75.

GILMAN, Julie et al.
2011 « Envers une stratégie de conservation pour les œuvres éphémères : entre le matériel et le conceptuel », in *Theory and history of Conservation*, [en ligne : <https://core.ac.uk/download/pdf/55781992.pdf>, consulté le 01/04/2021].

KREPLAK, Yaël
2017 « La conservation comme performance ? Une approche par les pratiques », in *Culture et Musées*, n°29.

MAIRE, Marc
2016 « Dilemmes et enjeux contemporains de la conservation-restauration », publication de l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, [en ligne : <http://esaavignon.eu/2016/06/12/253/>, consulté le 01/04/2021].

MORAIN, Odile
2016 « Saccage d'œuvres d'art : un happening réussi au Confort Moderne », in *France Info*, 15 février 2016 [en ligne : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/saccage-d-oeuvres-d-art-un-happening-reussi-au-confort-moderne_3321771.html, consulté le 01/04/2021].

SCOTT, David A.
2016 *Art: Authenticity, Restoration, Forgery*, Los Angeles, éd. Cotsen Institute of Archeology Press.

SORANO-STEDMAN, Véronique et al.
2013 « La restauration et la documentation des œuvres contemporaines : les rapports entre l'artiste et son restaurateur », in *La restauration : connaissance et reconnaissance de l'œuvre d'art, 5ème journée : L'art contemporain, modification des pratiques et recherches de légitimité*, actes du colloque, Paris, INHA.

VAN SAAZE, Vivian
2013 *Installation Art and the Museum. Preservation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, éd. Amsterdam University Press.

Anonyme,
2018 « Autodestruction d'une œuvre de Banksy : quel impact sur le marché de l'art ? », in *Sud Ouest*, 11 octobre 2018 [en ligne : <https://www.sudouest.fr/2018/10/11/autodestruction-d-une-oeuvre-de-banksy-quel-impact-sur-le-marche-de-l-art-5470508-4608.php>, consulté le 01/04/2021].

RÉPARATION PERCEPTIBLE ET PHILOSOPHIE DE LA RÉSILIENCE, LA RESTAURATION DES *KINTSUGI* JAPONAIS

Élise Vogel

Dans tout travail de restauration et de réparation, un niveau de perceptibilité peut être choisi. Celui-ci dépend de nombreux facteurs pouvant s'étendre de la déontologie imposée par le métier à la sensibilité du restaurateur. Le degré d'intervention semble, toutefois, primordial puisqu'il a une influence très importante sur la réception de l'objet par le spectateur, ainsi que sur ce que l'objet véhicule. Dans le cadre de la réparation, la perceptibilité et son influence sont particulièrement visibles dans l'artisanat japonais et l'art du *kintsugi*, une technique ancestrale de réparation des céramiques japonaises. Cette technique, intrinsèquement liée au phénomène de la résilience, a notamment inspiré de nombreux artistes contemporains dans leurs réalisations et leurs réflexions sur les vies des objets et des corps, et sur le temps qui passe.

Il s'agira dans ce texte d'amorcer une réflexion sur la perceptibilité de la restauration en s'appuyant sur l'exemple de la réparation des céramiques japonaises à la poudre d'or, le *kintsugi*, ainsi que sur les œuvres d'artistes contemporains. Quelle place occupe, d'un point de vue déontologique, la perceptibilité dans la restauration des céramiques anciennes ? Au-delà de l'aspect déontologique, de quelle manière celle-ci peut-elle s'inscrire dans une démarche de résilience ?

Déontologie de la restauration des céramiques anciennes

La *restauration perceptible* est à différencier d'une *restauration reconnaissable* ou *visible*. La *restauration reconnaissable* renvoie à la notion de *réversibilité*, un aspect essentiel du travail de restauration visant à laisser une possibilité de retour en arrière, de modification ou d'annulation du travail entrepris sur l'objet (Poirier, 2014). Dans le cas de la restauration des céramiques anciennes, les techniques et produits utilisés ne demandent au-

cune cuisson ce qui permet de ne pas fixer la matière sur l'objet. La restauration est alors reconnaissable à l'aide d'examen scientifiques¹. La reconnaissance est à distinguer de la notion de *visible* impliquant la mise en lumière du changement d'état de l'objet ; un passage notable entre l'état passé et l'état actuel. La restauration perceptible peut, à l'inverse, être décelée sans examen scientifique complémentaire (Bouyer, 2010 : 2).

Dans tout travail de restauration, le restaurateur se doit d'œuvrer avec humilité et de respecter l'histoire de l'objet, de sa création à son état de restauration. Ce respect de l'objet nous amène à interroger la question de l'intervention qui semble dépendre de nombreux facteurs techniques et subjectifs, ainsi que des conditions d'exposition et de conservation de l'objet. Le degré d'intervention est un choix qui revient au restaurateur qui s'appuiera alors sur ses propres préférences, sur la demande du commanditaire, ainsi que sur l'état de conservation de la pièce. Dans le cadre de céramiques anciennes, la pièce doit, après restauration, retrouver son unité esthétique permettant la lisibilité et la compréhension de son décor.

Trois niveaux de restauration peuvent alors être choisis : Une *restauration conservation* ou archéologique permettant d'améliorer la conservation de l'objet et d'anticiper les futures dégradations ; le restaurateur ne cherche pas à retrouver l'aspect initial de l'objet ; une *restauration muséale* tentant de redonner à l'objet son intégrité physique et esthétique ; la restauration doit alors se faire discrète tout en mettant en lumière le changement d'état et en améliorant la compréhension de l'objet ; la *restauration illusionniste* vise à rendre l'intervention invisible tout en respectant l'authenticité de l'objet ; les altérations sont gommées améliorant ainsi l'apparence de la pièce (De La Soudière, s.d). Le degré d'intervention et la perceptibilité du travail semblent inhérents au parcours et à la sensibilité du restaurateur

; les repères théoriques à ce sujet restant peu nombreux, notamment dans le domaine des céramiques. Ce degré d'intervention joue pourtant un rôle majeur dans l'appréhension des objets. Une intervention trop importante peut détourner l'attention du spectateur des parties originales de l'objet. Certains restaurateurs optent pour une intervention *a minima* en laissant des parties du sujet dans leur état lacunaire ou altéré afin de ne pas provoquer de rupture avec la pièce ; une restauration trop avancée viendrait alors la dénaturer. La restauration perceptible au degré d'intervention réduit est particulièrement représentée dans le domaine de la céramique archéologique. S'agissant fréquemment de matériel d'étude, la perceptibilité de la restauration est intéressante d'un point de vue didactique, notamment à destination d'un public scolaire. Plusieurs procédés permettent de rendre une restauration perceptible. *La stylisation, le retrait ou le cerne*² permettent d'intervenir sur le rendu des formes, tandis que le rendu des aspects peut être modulé grâce à des interventions sur la rugosité, la brillance et l'opacité. Le restaurateur peut également agir sur la couleur en proposant un contraste entre les fragments originaux et les éléments de restauration.



Ill. 1. Poterie africaine du Gabon
Collection ethnographique de l'université de Strasbourg (2002.0.172)
Certains éléments ont été recollés par le restaurateur à la colle de poisson, facilement réversible à l'aide d'eau.
Les éléments recollés restent perceptibles.
© Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ;
Photographie : Isabelle Verdier.

Le restaurateur, au cours de son travail, est amené à prendre en compte l'histoire de l'objet. Les traces, quelles qu'elles soient, font partie de cette histoire et ne peuvent être ignorées, cela reviendrait à ignorer la vie de l'objet et ses éventuels accidents de parcours (Ill.1). Ce respect des altérations nous amène à interroger la place des anciennes restaurations. En effet, la présence d'une restauration antérieure est un témoin du regard qui a été posé sur l'objet à une époque donnée, il s'agit d'un témoignage de la vision du restaurateur. Ainsi, dans le cas d'une ancienne restauration à l'intervention importante mais réversible, la question de son effacement semble incontournable. Cette restauration participe-t-elle à la compréhension de l'objet ? Véhicule-t-elle une certaine vision portée sur cette typologie d'objet à une époque donnée ? On ne peut envisager un rapport de valeurs dans lequel la pièce présenterait une esthétique plus satisfaisante avec une restauration *a minima*, et le degré de restauration ne peut dépendre uniquement des altérations présentes. En conséquence, le choix du niveau de restauration s'appuie sur une importante subjectivité qu'il conviendrait, peut-être, de réduire grâce à une collaboration avec des spécialistes de la perception visuelle, des enquêtes sociologiques pointues, et des simulations en réalité virtuelle.

Le *kintsugi* et la philosophie de la résilience

Au Japon, la réparation des céramiques et porcelaines à la poudre d'or, une technique ancestrale, offre une réparation parfaitement perceptible. La technique du *kintsugi*, signifiant littéralement « jointure à l'or », est découverte à la fin du XV^e siècle au Japon lorsque le Shogun³ Ashikaga Yoshimasa a renvoyé un bol endommagé pour le faire réparer. Le bol fut réparé avec des agrafes métalliques très disgracieuses et les artisans japonais ont alors cherché à développer une technique de réparation plus élégante. Le *kintsugi* consiste en la réparation des objets brisés par la valorisation des fêlures avec de l'or. Cette technique relève d'une philosophie prenant en compte le passé de l'objet, son histoire et ses traumatismes ; la réparation est perçue comme un renouveau de l'objet. Le *kintsugi* est un art rattaché au phénomène psychologique de la résilience qui consiste à prendre acte d'un événement traumatique

afin de se reconstruire socialement. Ce concept, issu du domaine de la physique, permet de dépasser son état actuel. Il est médiatisé, en France à la fin des années 1990, par le psychanalyste Boris Cyrulnik. Le concept de résilience pourrait se résumer avec ces termes empruntés à Primo Levi : « *La faculté qu'a l'homme de se creuser un trou, de sécréter une coquille, de dresser autour de soi une fragile barrière de défense, même dans des circonstances apparemment désespérées, est un phénomène stupéfiant qui demanderait à être étudié de près. Il s'agit là d'un précieux travail d'adaptation, en partie passif et inconscient, en partie actif.* » (Levi, 1947 : 60)



Ill.2. Kintsugi japonais sur un bol
Source : Wikimedia Commons contributors,
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Kintsugi>

Le *kintsugi* s'inscrit dans le concept japonais du *Wabi Sabi* - littéralement « *simplicité* » et « *altération par le temps* » - qui nous pousse à apprécier la beauté des choses imparfaites et du temps qui passe et laisse ses marques. Le bouddhisme au Japon a conduit au développement d'une esthétique du manque. Lorsqu'un objet se brise, il gagne une beauté dynamique et le *kintsugi* est l'incarnation de cette esthétique nouvelle. L'art du *kintsugi* suit un processus lent et extrêmement minutieux suivant différentes phases traditionnelles, certaines réalisations peuvent prendre des années. Après le choc et la brisure, le maître *kintsugi* reconstitue la forme et rassemble les fragments, il comble les manques à l'aide d'un liant constitué

de laque et de poudre de roche. Après des semaines de patience, les fragments sont rassemblés afin de recréer la forme. Après application de la laque, l'objet sèche pendant plusieurs semaines. La pièce peut ensuite être polie et nettoyée à l'essence de térébenthine. Une laque noire suivie d'une laque rouge sont appliquées sur les fissures. En dernier lieu, la poudre d'or est appliquée à l'aide d'un pinceau sur la laque encore collante. L'art du *kintsugi* peut se pratiquer avec n'importe quel métal, mais l'or reste chargé d'une symbolique forte. Vénéré comme étant le métal le plus précieux, il présente également des vertus physiques qui en font le métal le plus adapté à cette technique ancestrale. Le processus est très ritualisé, le maître utilise la matière première de la céramique broyée pour la transformer selon un procédé alchimique afin de ne pas dénaturer l'objet. Le *kintsugi*, c'est l'art de travailler sur les manques à combler sans les nier pour apporter une réparation « *harmonieuse, humble et fidèle* » (Santini, 2018). Le maître *kintsugi* peut également décider de combiner plusieurs pièces fragmentaires, il s'agit de la technique *Yobi-tsugi* qui offre une belle métaphore sur la richesse des métissages et l'enrichissement d'un sujet au contact d'un autre.

L'art du *kintsugi* rappelle l'histoire que porte l'objet en ses cicatrices, il s'agit d'un témoignage du passé et de l'événement traumatique par la mise en lumière des fêlures. C'est alors l'imperfection qui apporte sa valeur à la céramique, elle est le témoin de son histoire. Si la valeur patrimoniale ou muséale d'un objet dépend de son histoire, les blessures en sont la preuve tangible, inscrite dans sa matérialité. Les objets patrimoniaux auraient-ils la même valeur à nos yeux s'ils étaient présentés dans un état visuellement parfait ? Quel regard poserions-nous sur les expôts d'un musée archéologique s'ils nous semblaient neufs ? La Vénus de Milo bénéficierait-elle de la même notoriété si ses bras étaient en parfait état ? L'intérêt d'une céramique archéologique, à l'inverse d'un fac-similé à l'usage plus didactique, réside dans la perceptibilité du passage du temps, et il semble ainsi important d'améliorer la compréhension de son histoire par une restauration légère. Choisir de reconnaître ce qui est brisé et de le mettre en avant c'est également reconnaître sa véritable valeur.

Interprétations contemporaines

On retrouve l'art du *kintsugi* dans certaines interprétations contemporaines, et notamment dans les réalisations des artistes contemporains Enzo Mianes et Christian Gonzenbach.



Ill.3: Alchimie Humaine, 2018, Enzo Mianes
Source : <https://www.mor-charpentier.com/fr/artist/enzo-mianes/> Crédit photographique : Enzo Mianes.

Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2015, Enzo Mianes utilise des objets extraits de leur usage quotidien, notamment de la vaisselle, pour y instiller une perspective poétique. Il s'intéresse à l'éphémère et à la disparition des êtres et de la matière. Son œuvre *Alchimie humaine* (2018) reprend la technique ancestrale du *kintsugi* en proposant une réparation perceptible de la céramique grâce à des cendres humaines remplaçant la poudre d'or (Ill.3). Ainsi, il offre une nouvelle vie aux céramiques en laissant des traces visibles de violents dommages traduisant intimité et histoire personnelle. L'artiste, tout comme dans un travail de restauration perceptible, laisse apparaître l'histoire. Bien qu'il ne s'agisse pas de l'histoire de l'objet brisé, il s'agit d'une histoire intime et personnelle, celle d'un être défunt. Le phénomène de résilience ne concerne pas l'objet, mais bien le corps qui se voit proposer une deuxième vie.

Christian Gonzenbach est un artiste suisse qui vit et travaille à Genève. Son travail se caractérise par sa capacité à faire surgir des formes inédites en détour-

nant l'objet de son état initial. Christian Gonzenbach propose un feu d'artifice avec sa série *Hanabi* (Ill.4) : il utilise des vases en porcelaine qu'il plonge dans un bac rempli de sable, il verse ensuite de la fonte d'aluminium dans le vase qui se brise tout en étant retenu par la densité du sable. L'aluminium se fige créant des formes organiques et florales. *Hanabi* est un mot japonais signifiant « feu d'artifice », le mot est formé des caractères « fleur » et « feu » et le feu d'artifice au Japon est ainsi rattaché à l'image d'une fleur de feu.



Ill.4: Hanabi, 2017, Christian Gonzenbach
Crédit photographique : Galerie C, Neuchâtel
Source : <https://galeriasator.com/christian-gonzenbach>

Si le travail de Christian Gonzenbach semble pouvoir être rapproché de l'art du *kintsugi* d'un point de vue formel, il s'en détache par bien des aspects. Christian Gonzenbach cherche, dans son travail créatif, à se rapprocher d'un univers qu'il qualifie, lui-même, de japonisant. Cependant, il travaille à partir de vases achetés dans le commerce qui ne présentent aucun défaut ou fêlure, ainsi l'artiste provoque la destruction du vase et ne s'inscrit pas dans la philosophie du *kintsugi* ; il s'approprie uniquement le résultat d'un point de vue formel. Ici, le vase perd sa fonction première, il devient inutilisable et ne sert plus qu'à la contemplation, tandis que la technique du *kintsugi* vise un renouveau esthétique et utilitaire. Le travail de Gonzenbach semble se rapprocher d'un exotisme puisqu'il est directement lié à la volonté de créer des images. Si le titre de la série et le rapport à la technique du *kintsugi* rapprochent les œuvres de l'artiste du Japon, le rapport évident

à la porcelaine chinoise provoque une perte de repères géographiques, une délocalisation qui accentue le caractère exotique de l'objet. Il s'agit d'un objet inventé à la manière de la porcelaine chinoise et à la manière de l'artisanat japonais. Les formes, les fissures et les motifs présents sur l'œuvre font naître une esthétique chargée et accumulatrice qui se rapproche d'une esthétique orientale et s'éloigne de l'esthétique occidentale. Cette horreur du vide, qui est manifeste par ce vase que l'on prive de sa fonction pour le remplir de fonte, nous amène du côté du baroque. On y retrouve un développement conscient d'une esthétique de l'irréalité. L'artiste cherche à garder l'évidence de l'ailleurs, mais à l'altérer, la transformer dans un contexte occidental. Toutefois, l'artiste conserve les qualités premières de l'objet en lui insufflant une dimension nouvelle. Ainsi, bien que le procédé puisse être considéré comme contraire à celui du *kintsugi*, nous pouvons rapprocher cette série d'œuvres du phénomène de résilience.

Qu'il s'agisse d'un travail de restauration, renvoyant aux interventions de conservation préventive, ou de réparation, dans une idée de fonctionnalité et de restitution de sa forme première à l'objet, la perceptibilité occupe une place importante. Au-delà de l'aspect déontologique, le choix du degré d'intervention par le restaurateur est lourd de conséquences et peut influencer la compréhension historique, sensible ou pédagogique de l'objet. Une intervention *a minima* semble véhiculer et respecter au mieux l'histoire de la pièce. La perceptibilité de l'altération est le témoin des différentes étapes de la vie de l'objet. La mise en valeur des fêlures, que ce soit par une restauration légère ou une réparation à la poudre d'or par un maître *kintsugi*, s'inscrit dans une véritable démarche de résilience. La force intrinsèque des expôts d'un musée n'est en rien diminuée par la présence de lacunes ou autres altérations. Les nombreuses interprétations contemporaines de l'art du *kintsugi* japonais et de la mise en lumière des brisures semblent en être la preuve tangible.

Notes :

1. Les examens scientifiques réalisés dépendent du matériau et de ce que l'on cherche à identifier. Il peut s'agir de radiations ultra-violettes ou infra-rouges, de radiographies, de 3D de surface ou d'imagerie spectrale (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, <https://c2rmf.fr/>, consulté le 17/05/2021).
2. La stylisation est un procédé visant la suppression de certains détails afin de simplifier la pièce. Quant au retrait il est une différence de niveau créée entre les parties originales et le comblement. Le cerne, enfin, désigne également une différence de niveau se limitant aux contours du comblement.
3. « *Shogun* » signifie « général » en japonais ; il s'agit de l'abréviation du nom d'un ancien poste impérial. (Encyclopédie Universalis, article « Shogun » <https://www.universalis.fr/encyclopedie/shogun/>, consulté le 17/05/2021).

Bibliographie :

- BOUYER, Ève
2010 « Quelques pistes de réflexion sur la restauration perceptible des vases céramiques antiques », in *CeROArt* (éd.), EGG 1 2010. Liège, Belgique, [en ligne : <http://journals.openedition.org/ceroart/1618>, consulté le 19/05/2021].
- TISSERON, Serge et CYRULNIK, Boris
2007 « Controverse : la résilience en question », in : Joyce Aïn (éd.), *Résilience : Réparation, élaboration ou création ?*, Toulouse, Érès, pp. 15-53, [en ligne : <https://www.cairn.info/resilience--page-15.htm>, consulté le 17/05/2021].
- MANCIAUX, Michel
2001 « La résilience : Un regard qui fait vivre », *Études*, 2001/10, (Tome 395), pp. 321-330, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-10-page-321.htm>, consulté le 17/05/2021].
- POIRIER, Morgane
2014 « La notion de réversibilité en conservation-restauration », Séminaire de Gaëlle Pichon-Meunier, « Recherche appliquée à la documentation en conservation-restauration des œuvres sculptées ». Tours, École Supérieure des Beaux-Arts, [en ligne : <https://tablesdetravail.hypotheses.org/721>, consulté le 16/05/2021].
- LEVI, Primo
1991 *Si c'est un homme*, trad. M. Schruoffeneger, Paris, Pocket.
- SANTINI, Céline
2018 *Kintsugi : l'art de la résilience*, Paris, First Éditions.
- VERGELY, Bertrand
2005 « Approche philosophique de la résilience », in Fondation pour l'enfance (éd.), *La résilience : le réalisme de l'espérance*, pp. 67-86, Toulouse, Érès, [en ligne : <https://www.cairn.info/la-resilience.htm>, consulté le 17/05/2021].

Sitographie

- SOUDIÈRE, Agnès (de la)
2018 *Keramos restauration, Déontologie et niveau de restauration* : <https://restauration-ceramique-92.fr/deontologie/>, consulté le 19/05/2022.
- GALERIE SATOR
(s. d.) *Remplir le vide - Christian Gonzenbach* : <https://galeriesator.com/remplir-le-vide-gonzenbach>, consulté le 15/05/2022.
- GONZENBACH, Christian
(s. d.) *Christian Gonzenbach - bio* : <https://www.gonzenbach.net/fr/news/>, consulté le 15/05/2022.
- C2RMF - Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France
(s. d.) *Unlaboratoire de haute technologie* : <https://c2rmf.fr/analyser/unlaboratoire-de-haute-technologie>, consulté le 15/05/2022.
- ESPRIT KINTSUGI
(s. d.) *Kintsugi, l'art de réparer ses blessures avec de l'or* : <https://esprit-kintsugi.com/>, consulté le 15/05/2022.
- MOR CHARPENTIER
2020 *Enzo Mianes* : <https://www.mor-charpentier.com/fr/artist/enzo-mianes/>, consulté le 15/05/2022.

PENSER L'OBJET POUR PANSER LE TEMPS : LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME OUTIL DE RÉPARATION ET DE SOIN

Annamariavittoria Oneda

La réparation comme la restauration d'objets, sont des pratiques courantes dans les sociétés contemporaines. Ces actions permettent de faire perdurer dans le temps un récit ou une mémoire qui sont intrinsèques à la matérialité des objets. Dans ce contexte l'objet est perçu comme un témoin, comme un porteur de connaissances et des traces du passé ; le soin qui lui est apporté permet de le désinscrire de sa temporalité pour lui assurer un avenir quasi éternel.

Ces notions, souvent associées aux objets, peuvent également être transposées aux êtres humains pour lesquels la thématique du soin ou de la réparation du corps et de l'esprit semble être aux fondements de leur existence. Nous nous apercevons alors du fort lien existant entre la notion d'objet et celle du corps humain, parallélisme que nous observons également à travers l'exposition *Panser l'objet, Panser le temps*. En parcourant la première salle d'exposition, où sont présentées différentes techniques de restauration, nous nous apercevons que certaines actions faites sur les objets lors de leur restauration ou réparation reflètent les techniques et mesures utilisées dans les disciplines médicales ou plus largement celles du soin à la personne. Poser des pansements ou des compresses, nettoyer, réparer des fissures ou des cassures : ce sont certaines des actions faites par les restaurateurs sur les objets, lesquels sont, ici, perçus comme des corps qui nécessitent une réparation, un soin afin de préserver leur intégrité et assurer leur viabilité.

Le parallélisme et la jonction entre les notions de corps et d'objet sont explorés plus en profondeur dans la deuxième salle d'exposition. Par l'utilisation de certains matériaux ou par la transposition des blessures du corps et de l'esprit sur les créations artistiques, les artistes font de l'objet artistique non seulement une métaphore du corps mais également un symbole renvoyant à la guérison et au soin dont les humains ont besoin pour survivre.

Ce constat nous amène à nous questionner sur le titre de l'exposition et sur l'inversion des termes qu'il évoque : *Panser l'objet, Panser le temps* peut en effet devenir *Panser l'objet, Panser le temps*. Cette inversion apporte une autre tonalité à la présentation car il s'agit aussi de s'interroger sur le rôle de l'objet face au temps et à ses blessures.

Afin de saisir pleinement l'ensemble des significations de ce jeu en miroir contenu dans le titre, il est tout d'abord nécessaire de revenir sur chacun des termes qui le compose et de les définir.

L'expression *Panser l'objet* renvoie à la conception, à la mise en œuvre d'une conscience de la part d'un créateur. Panser un objet signifie le concevoir par l'esprit et lui donner un sens, une forme et parfois une utilité tangible ou non.

En parallèle, *Panser le temps* renvoie, en premier lieu, à la notion de soin, de soulagement d'une douleur physique ou morale inscrite dans le temps. Cette expression sous-entend la volonté de parcourir l'histoire, collective ou individuelle, pour y poser des pansements et y apporter une consolation. Panser ne signifie pas pour autant nier ou effacer ; l'histoire comme le temps ne peut pas être effacée et cela simplement en raison des traces que ces derniers laissent sur un individu ou une collectivité. *Panser le temps* signifie alors faire face au temps en ayant une attitude de regrets à son égard et pour cela chercher à soulager ses blessures et à réparer ses injustices.

L'objet est donc représenté comme le produit d'une volonté et d'une expression individuelle. On lui donnera dans ce texte la valeur de production artistique, de manifeste de l'intériorité et de l'identité d'un individu. Le temps, de son côté, vient à figurer le parcours de vie d'une personne ou d'un groupe, son histoire, ses expériences et son vécu.

Panser l'objet, Panser le temps signifie donc concevoir pour réparer, produire avec l'esprit pour soulager et soigner, le tout à partir du lien entre l'objet et le temps.

Face à ce constat, nous pouvons nous questionner sur l'articulation de cette expression : est-il possible de poser un pansement, d'offrir une consolation au temps par le biais de la conception et de la production artistique ? L'art peut-il, sous ses différentes formes, contribuer à soulager les blessures du temps, les traumatismes du passé jusqu'à mettre en place un processus de réparation ?

Il n'est pas question, dans cet écrit, de développer les notions d'art engagé, d'art militant ou encore d'art de dénonciation. Ce que nous voulons souligner n'est pas le rôle de l'art sur le plan social et culturel mais plutôt sa valeur thérapeutique et les bénéfices que la pratique artistique peut apporter aux individus et à leur bien-être. Il s'agira alors de mettre l'accent sur le potentiel expressif de l'art et sur l'utilisation que les artistes en font pour soulager leurs blessures, tout en montrant comment l'art peut se définir comme un outil de réparation.

La relation entre pratique artistique et guérison est un sujet de plus en plus étudié en Europe comme dans le monde entier. Plusieurs recherches, réalisées par des professionnels du domaine médical, ont montré les effets bénéfiques et libérateurs que la pratique artistique peut apporter à des individus atteints de troubles psychiques ou encore touchés par des maladies physiques. C'est par exemple le cas de l'étude publiée en 2019 par l'OMS (Organisation Mondiale de la Santé), qui montre pour la première fois une reconnaissance des effets thérapeutiques de l'art en mettant en avant son rôle et ses différents champs d'intervention (FANCOURT, FINN, 2019).

Parmi les facteurs qui font de l'art un formidable outil de guérison et de réparation, nous retrouvons son potentiel expressif. En tant que moyen d'expression non conventionnel, la pratique artistique permet à tout praticien d'extérioriser ses pensées, ses préoccupations mais aussi ses émotions et son vécu et de les incarner d'une façon symbolique. Cette démarche, favorisée par la création, aide les individus à se plonger dans leur intériorité pour effectuer un travail introspectif et pour améliorer leur perception de soi, mais également pour apprendre à faire face à leur condition et à leur chagrin. C'est grâce à cette expérience créative et artistique que

le praticien se crée un espace personnel et intime qui lui permet de s'éloigner et de se détacher des troubles intérieurs pour bénéficier d'un soulagement et d'un état de bien-être.

Comme affirmé par les chercheurs H. L. Stuckey et J. Nobel dans leur étude *The connection between art, healing, and public health : a review of current literature* parue en 2010 : « L'art peut être un refuge contre les émotions intenses associées à la maladie, il n'y a pas de limites à l'imagination pour trouver des moyens créatifs d'exprimer son chagrin. » (traduction par l'auteure).

La pratique artistique est donc perçue comme un refuge, comme un moment cathartique qui permet de s'épurer et de se libérer des angoisses et pressions qui habitent l'esprit. C'est l'expression artistique des affections psycho-physiques qui aide à leur exorcisation et qui influence positivement le praticien-artiste stimulant son bien-être et sa guérison.

Le potentiel expressif de l'art ne se limite pas seulement à la phase de création. Nous observons, en effet, que les individus peuvent tirer des bénéfices de la contemplation des œuvres d'art. Cela s'explique par le fait que chaque artiste projette dans son travail son intériorité et son expérience ce qui permet la transmission d'un message ou d'émotions qui peuvent être réinterprétés par l'observateur en fonction de sa situation et de son vécu. Ce dernier, face aux œuvres, cherche à les comprendre, à les analyser afin de trouver des réponses à ses questionnements ou à ses troubles. C'est donc également par le biais du regard que la thérapie se produit : l'observateur peut voir dans le travail de l'artiste le reflet de son intériorité, il a l'impression que sa condition est partagée ce qui l'aide à lutter contre le sentiment d'exclusion et l'accompagne dans la quête du bien-être.

Pour illustrer ce que nous venons d'évoquer nous nous appuyons sur l'expérience d'Arna Gna Gunnarsdóttir, artiste islandaise qui perçoit ses créations comme un moyen pour se libérer de ses contraintes, de ses pensées négatives ou encore de sensations qui nécessitent d'être extériorisées pour procurer un équilibre émotif et un soulagement intérieur (Arna Gna Gunnarsdóttir, 12/03/2021, Strasbourg).

Cette artiste qui vit à Strasbourg, travaille autour du corps et de la réparation, notions qu'elle transpose dans ses œuvres à travers l'utilisation de différentes textures et techniques artistiques. Pour elle, la « réparation » et le « prendre soin » sont des actions récurrentes dans la quotidienneté des êtres humains car chaque individu, d'une façon ou d'une autre, semble chercher à réparer des aspects matériels ou immatériels, du corps ou de l'esprit.

La notion de réparation et de guérison se matérialise dans ses œuvres à travers le recours au *mending*, technique de raccommodage qui prévoit la remise en état d'un objet tout en laissant des traces très visibles. Cette technique ne représente pas seulement une décoration pour l'objet mais elle comble un vide en y posant des pansements. Selon l'artiste, le travail du raccommodage renvoie aux actions faites sur les êtres humains dans le domaine médical : il s'agit, en effet, de couper, ouvrir et poser des pansements pour soigner les blessures et les cicatrices de l'objet et pour lui donner une nouvelle forme et une stabilité. Laisser lisibles les traces du raccommodage signifie pour l'artiste enrichir l'objet en mettant en lumière le vécu et l'histoire dont il en serait le témoin. Les traces sur l'objet représenteraient donc les cicatrices du corps, les blessures du temps et le fait de les laisser visibles serait pour l'artiste une façon de s'en détacher et de s'en libérer (Arna Gna Gunnarsdóttir, 12/03/2021, Strasbourg).



Ill. 1: "Gut feeling", Arna Gna, 2020.
© Photographie: Arna Gna

Arna Gna reconnaît véritablement le potentiel thérapeutique de l'art car elle y trouve un moyen d'expression et d'extériorisation. À travers la création artistique, elle se sent libre de traiter de sujets inconfortables qui trouvent difficilement leur place dans les interactions du quotidien. L'art serait, pour elle, un refuge où chaque individu peut trouver un espace pour s'exprimer et pour faire ressortir son intériorité. L'expression est donc un aspect fondamental, le facteur qui produirait les bénéfices thérapeutiques de la discipline artistique. Elle nous confie : « quand j'ai des troubles ou des pensées qui me tourmentent, je ne peux pas simplement les garder dans mon intériorité et dans mon esprit car je risquerais de me nuire. » (Arna Gna Gunnarsdóttir, 12/03/2021, Strasbourg). Pour cette raison, elle affirme qu'il est nécessaire, pour elle, d'utiliser cette énergie intérieure, qu'elle soit positive ou négative, et de la faire ressortir pour la transformer en création artistique. C'est dans cet espace de création qu'elle partage des réflexions ou des sensations qui habitent son esprit et qu'elle a besoin d'extérioriser et de partager sans forcément avoir recours aux méthodes conventionnelles du discours. Dans son travail il y a donc l'idée de mouvement, d'une force énergétique qui surgit de son intériorité pour être extériorisée et transformée en langage visuel. La création est pour l'artiste une ressource, un canal qui permet d'ordonner et contrôler ses préoccupations et de les transformer en bonnes sensations.



Ill. 2: "I'm listening", Arna Gna, 2021.
© Photographie: Arna Gna

Ce processus n'est pas toujours facile et immédiat, l'artiste a souvent besoin de temps pour pouvoir ressortir son intériorité et mettre à nu son intimité. En créant et surtout en exposant, elle ne cherche pas à être comprise par son public mais elle est simplement poussée par cette volonté de s'exprimer et de se sentir mieux. Le fait d'utiliser cette énergie intérieure pour créer, lui permet d'acquiescer un état de bien-être, sentiment qui, de son point de vue, serait également partagé par ceux qui contemplent ses œuvres. La lecture de ces dernières, en n'étant pas toujours immédiate et transparente permettrait, en effet, à l'observateur, d'interpréter l'œuvre sous un angle personnel et de retrouver les sentiments ou les préoccupations qui l'accompagnent dans la quotidienneté. L'artiste parle du « *healing power* » de ses travaux, c'est-à-dire du potentiel de guérison dont ses pièces sont chargées car elles aident les individus à se sentir soulagés (Arna Gna Gunnarsdóttir, 12/03/2021, Strasbourg).

L'expérience de l'artiste vient confirmer le potentiel thérapeutique de l'art. Par le biais de la création artistique ou de sa contemplation les individus peuvent s'exprimer et extérioriser leurs préoccupations, leurs chagrins ou leurs troubles ce qui leur permet de se sentir soulagés. C'est grâce à ce processus que nous pouvons définir l'art comme réparateur et outil de guérison. La conception et la réalisation d'œuvres artistiques permettent aux praticiens de réparer les blessures qui les affligent et de se procurer un état de bien-être.

En conclusion de cet article nous pouvons alors affirmer que l'inversion conceptuelle contenue dans le titre de l'exposition, soit *Penser l'objet, Panser le temps*, montre comment, à partir de la conception et de la création artistique, un individu peut parcourir son histoire et lui donner une forme de manière à se détacher et à se libérer des blessures du temps pour se soigner et se réparer. La réparation du corps et de l'esprit devient alors, dans ce contexte, le résultat d'une expérience artistique qui, par le biais d'un processus expressif, accompagne les individus dans la quête du bien-être et dans l'amélioration de leur condition de vie.

Note :

1. « *Art can be a refuge from the intense emotions associated with illness, there are no limits to the imagination in finding creative ways of expressing grief.* »

Bibliographie :

- STUCKEY, Heather L. et NOBEL, Jeremy, 2010 « The connection between art, healing, and public health : a review of current literature », *American Journal of Public Health* 100, pp. 254-263.
- FANCOURT, Daisy et FINN, Saoirse, 2019 « What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being ? A scoping review » Copenhagen : *WHO Regional Office for Europe* ; (Health Evidence Network (HEN) synthesis report 67).

Entretien :

- GUNNARSDÓTTIR, Arna Gna, entretien téléphonique réalisé par Annamariavittoria Oneda le 12/03/2021 à Strasbourg.

ENTRE RÉPARATION AUTOCHTONE ET RESTAURATION MUSÉALE : LES CAGOULES YAGULE ET YONA DOGON (MALI) DE LA COLLECTION ETHNOGRAPHIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Salomé Jauffret

Les notions de réparation et de restauration sont au cœur de l'exposition *Panser l'objet, penser le temps*. Bien qu'elles semblent avoir de nombreuses similitudes, elles présentent des différences significatives, tant dans leurs réalisations que dans leurs objectifs.

La réparation est une « opération, un travail qui consiste à réparer quelque chose »¹. Il s'agit alors de redonner à l'objet ses capacités fonctionnelles. Dans le cas d'une réparation autochtone d'un objet africain, cet acte est effectué sur le lieu-même où est utilisé l'objet, qui correspond généralement à son lieu de fabrication. La restauration, quant-à-elle, s'effectue sur des objets ayant intégrés les collections muséales. Elle est effectuée par un restaurateur, également appelé conservateur-restaurateur, et consiste selon le *Code de déontologie* de la Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs (E.C.C.O) 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 » (E.C.C.O, 2003). Il y a donc une dialectique entre ces deux notions : la réparation tend à être un concept propre au contexte de consommation commerciale et de l'utilité. La restauration, quant-à-elle, est un terme spécifique lié au comportement patrimonial où la consommation relève de la jouissance esthétique des objets et des œuvres.

Deux cagoules sont présentées dans le cadre de l'exposition : la cagoule *Yagule*, « jeune fille » (2002.0.108) et celle *Yona*, « voleur rituel » (2002.0.93). Issues toutes les deux du peuple dogon au Mali, elles ont été collectées en 1938-1939 dans le cadre de la mission ethnographique Lebaud-

dy-Griaule². Cette dernière était, en partie, financée par l'industriel français Jean Lebaudy et placée sous la responsabilité scientifique de l'ethnologue Marcel Griaule. L'objectif de cette expédition était d'enrichir, d'une part, les collections du Musée de l'Homme (Paris) et, d'autre part, la collection privée de l'industriel Lebaudy, exposée dans le Musée de Cabrerets (Lot)³. Les deux cagoules font aujourd'hui partie de la collection Lebaudy-Griaule de l'Institut d'ethnologie de Strasbourg, acquise par l'Université de Strasbourg en 1964 grâce à l'occupation du premier poste de professeur d'ethnologie de cette université par le professeur Dominique Zahan, précédemment élève de Griaule.



Cagoule Yagule, de « jeune fille » (2002.0.108) (à gauche) et *Cagoule de Yona*, de « voleur rituel » (2002.0.93) (à droite), collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg.
© Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ; Photographie: Isabelle Verdier.

Cet article introduira aux notions de réparation et de restauration par le biais de l'étude des cagoules *Yagule* et *Yona*. Nous verrons ainsi les enjeux de ces deux notions, d'abord dans le contexte autochtone puis dans le contexte muséal.

Dans son contexte de fabrication et d'utilisation d'origine, l'objet africain est « présent, mythologique et efficace » (Somé, 2014). Aussi, ce type d'objets pour être beaux doivent, avant tout, être fonctionnels. L'usage de ces objets doit être préservé et, s'il se trouve compromis, l'objet doit être réparé. Ainsi, il ne s'agit pas de rendre sa beauté plastique initiale à l'objet africain, mais bien de lui redonner ses capacités fonctionnelles. Sous le prisme de la fonctionnalité, la réparation accorde à l'objet hors d'usage une nouvelle vie, et doit dans ce contexte être visible de tous pour témoigner de la vie de l'objet. Un interstice formé dans le bois de l'objet, s'il n'est pas un obstacle à son bon fonctionnement, sera laissé comme tel en tant que témoin du travail naturel de la matière. De la même manière, une réparation laissée visible témoigne des multiples personnes qui, en utilisant l'objet, lui ont transmis leur force et ont contribué à intensifier sa charge spirituelle. Cette spiritualité intrinsèque à l'objet lui accorde une *aura* (Benjamin, 1983), qui s'intensifiera à mesure des cérémonies et des sacrifices effectués. Cette aura, que l'on peut définir avec Walter Benjamin comme étant « l'unique apparition d'un lointain si proche qu'il puisse paraître » (Benjamin, 1974 : 99), survient lorsque le spirituel se manifeste en investissant la forme matérielle qu'est l'objet rituel lors de ses utilisations répétées. C'est en partie en raison de cette *présentification*⁴ (Vernant, 1996) que l'objet doit être pensé, puisqu'un objet non fonctionnel ne peut plus être le réceptacle du divin.

Dans le cas des masques en bois, il s'agit de refaire les peintures à l'aide de pigments naturels⁵, de retisser les fibres végétales pour assurer l'opacité du masque, ou encore d'ajouter quelques agrafes pour assurer le maintien des structures (Adandé, 1955). Ces actes méticuleux sont réalisés grâce aux savoir-faire autochtones sollicités dans le processus de création des masques. Chaque porteur au sein de l'*Awa*, la société des masques des Dogon, a en charge la réparation de son masque avant toute sortie orchestrée (Griaule, 1938). Les masques pos-

èdent une importance cruciale dans le cadre d'événements cérémoniels et rituels africains, tels que la fin des récoltes agraires ou lors de funérailles (Adandé, 1955 : 31-32). Et dans le cadre de ces « sorties », le masque est envisagé comme un tout composé de plusieurs éléments : le costume, la sculpture faciale, le porteur, la danse et la musique (Somé, 1998). Il est conçu de telle manière qu'il cache intégralement le porteur car ce dernier est dénué de son identité le temps de la cérémonie : le porteur n'est alors plus un être humain, il devient le dieu se manifestant aux hommes (Ibid.).

Les cagoules, confectionnées en fibres végétales, sont portées par les jeunes hommes nouvellement initiés au sein de l'*Awa* (Griaule, 1938). La cagoule *Yona* figurant le « voleur rituel » (Griaule, 1938) possède quatre orifices, deux à l'avant pour les yeux et deux à l'arrière de la tête. La couleur noire est rehaussée de fibres claires constituant les contours des ouvertures et une frange. Au sommet, une crête de fibres raides complète la coiffure. Les voleurs rituels sont considérés comme les gardiens des récoltes : durant les cérémonies, ils volent des biens appartenant aux spectateurs qui les récupèrent ensuite en échange de cauris, coquillages ayant longtemps servi de monnaie en Afrique de l'Ouest⁶. La cagoule *Yagule*, « jeune fille », est surmontée d'une crête en fibres ornée de cauris, depuis laquelle tombent des « tresses » végétales. Les masques abordent généralement tout ce qui concerne la vie sociale des personnes. De ce point de vue, la cagoule *Yagule*, représentant une jeune fille, met en exergue la féminité à l'occasion de cérémonies (Somé, mai 2021, Strasbourg). Dans les sociétés africaines, la femme est perçue et présentée comme étant un complément de l'homme, et inversement. La femme est alors prise en compte dès le début de l'initiation des jeunes hommes portant cette cagoule (Ibid.). Faites de matériaux très fragiles tels que des fibres végétales diverses (coton - *gossypium* -, lin - *linea* -, etc.) et de coquillages (cauris - *monetaria monetaria* -), la destruction des cagoules est inévitable. De plus, les mouvements du porteur effectués lors des danses peuvent être très intenses, accélérant la détérioration⁷ des matériaux constituant les masques. La réparation fait donc partie de la vie de ces objets en intervenant entre chacune de leur sortie.

À la faveur de la mission Lebaudy-Griaule, les deux cagoules ont intégré la collection du Musée de Cabrerets : d'objets rituels collectés dans le cadre d'une expédition ethnographique, les cagoules sont devenues œuvres d'art par leur exposition au musée (Weiss, 2015). Institution dédiée à la transmission du patrimoine mondial, le musée se doit de préserver les objets contre les détériorations. Afin de pouvoir transmettre aux générations futures les collections desquelles découle un enseignement – sur les techniques et savoir-faire, les croyances, les diverses cultures, etc. –, il est impératif de maintenir les œuvres au plus près de l'aspect physique qu'elles avaient lors de leur entrée au musée. La conservation d'une œuvre d'art dans ce contexte a pour objectif premier l'exposition de celle-ci au public et non plus son utilisation. Par son entrée au musée, l'objet est en rupture avec son monde et perd ses capacités fonctionnelles initiales. Il est désormais un signifiant destiné à être investi d'un nouveau signifié, ce que Krzysztof Pomian nomme « sémiophore » (1987). Il sert dès lors la culture intellectuelle des publics, l'histoire des peuples, la jouissance intellectuelle, etc., qui deviennent ses nouvelles finalités. Cette préservation au musée correspond au processus de conservation, déclinable en trois points principaux régis par des règles professionnelles précises, détaillées et justifiées dans le *Code de déontologie de l'E.C.C.O* (2003).

D'abord, la conservation préventive regroupe les actions indirectes permettant de protéger les objets des détériorations futures. Cela fait notamment référence au contrôle de plusieurs facteurs de l'environnement des cagoules, tels que la température, l'hygrométrie et la lumière : par exemple, une forte luminosité pourrait altérer les couleurs des fibres, tandis qu'un environnement présentant un degré d'humidité trop élevé fragiliserait les matériaux. Ensuite, la conservation curative possède le même objectif de protection des objets mais elle intervient directement sur le bien culturel. Alain Renard, le restaurateur spécialisé en objets ethnographiques qui est intervenu sur les deux cagoules de la collection de l'Institut d'ethnologie de Strasbourg, a ainsi réalisé des socles en métal sur-mesure. Ces socles présentent l'avantage d'épouser la forme originelle des cagoules, ce qui diminue considérablement la tension des fibres et

éloigne donc le risque de déformation de celles-ci – les cagoules étant jusqu'alors conservées à plat. De telle sorte que lors du déplacement des objets, ce sont dorénavant les socles qui seront manipulés et non plus les cagoules, permettant ainsi de réduire les risques d'altérations induites par les gestes et activités de l'homme. Ces socles sont donc un moyen de conservation curative conduisant au ralentissement des détériorations des objets dans le temps.

La restauration d'un objet est le dernier stade du processus de conservation et doit intervenir seulement lorsque l'intégrité physique de l'objet a été atteinte par les détériorations. L'article 5 du *Code de déontologie de l'E.C.C.O* (2003) stipule que « Le Conservateur-Restaurateur doit respecter la signification esthétique et historique et l'intégrité physique des biens culturels qui lui sont confiés ».



Cagoule de Yona, de « voleur rituel » (2002.0.93), collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg.
© Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ; Photographie: Isabelle Verdier.

Dans le cas de la cagoule *Yagule*, un large orifice est visible dans la partie arrière gauche du tressage en fibres. Alain Renard, lors d'un entretien réalisé les 11 et 12 mars 2021, a évoqué la difficulté à restaurer ces détériorations. D'une part, tresser à nouveau ces fibres nécessite de connaître et de maîtriser le savoir-faire autochtone sollicité lors de la création de

l'objet afin de ne pas aller à l'encontre de ses significations historiques. D'autre part, cette action exige de posséder les matériaux adéquats afin de retranscrire l'intégrité physique originelle de la cagoule (Renard, mars 2021, Strasbourg). Ce faisant, Alain Renard a évoqué la possibilité de fixer les fibres dans leur état actuel grâce à de la colle de poisson, facilement réversible avec de l'eau, afin de figer les détériorations, conformément à l'article 9 du *Code de déontologie de l'E.C.C.O* (2003) :

« Le Conservateur-Restaurateur doit chercher à n'utiliser que des produits, matériaux et procédés qui, correspondant au niveau actuel des connaissances, ne nuiront pas aux biens culturels ni à l'environnement et aux personnes. L'intervention et les matériaux utilisés ne doivent pas compromettre, dans la mesure du possible, les examens, traitements et analyses futures. Ils doivent également être compatibles avec les matériaux constitutifs du bien culturel et être, si possible, facilement réversibles. »

Nous comprenons alors que lorsque les moyens disponibles pour la restauration ne sont pas jugés suffisants vis-à-vis du respect des règles professionnelles relatives à la conservation, il est préférable de figer l'objet dans son état actuel plutôt que de prendre le risque de porter atteinte à l'intégrité physique de ce dernier.

Pour conclure, nous pouvons dire que la conservation des objets est relative à l'environnement dans lequel ils évoluent. Dans le contexte de leur création, les cagoules doivent être préservées afin de perpétuer leurs utilisations rituelles et cérémonielles. Dès lors, la réparation autochtone intervient pour entretenir les capacités fonctionnelles de l'objet et son maintien dans un cycle temporel dynamique.

Intégrés à une collection muséale, ces objets utilitaires sont devenus des œuvres d'art. Dès lors, ces cagoules n'ont plus été sollicitées pour une utilisation rituelle, mais pour l'enseignement et la contemplation qui sont devenues leurs nouvelles fonctions. La restauration apparaît donc comme le moyen le plus adéquat pour conserver ces objets en cas d'altération importante et ce, en vue de leur nou-

velle finalité muséale qui comprend, entre autres, la transmission et l'enseignement.

Pourtant de nos jours, la dialectique entre ces deux notions de réparation et restauration tend à s'intensifier. La réparation est sollicitée dans le domaine muséal lorsque les capacités fonctionnelles des objets veulent être présentées, tandis que les préoccupations patrimoniales se développent au sein des pays extra-occidentaux (Somé, 2021).

Notes :

1. D'après l'article « Réparation » du dictionnaire Le Robert. Dico en ligne. : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reparation> (consulté le 15/05/2021).
2. Les missions ethnographiques du XX^e siècle avaient pour objectif premier de collecter des témoins matériels de cultures considérées comme étant en voie d'extinction face à l'occidentalisation.
3. Roger Somé et Gaëlle Weiss (2010). « Historique de la collection ethnographique », Collection ethnographique de l'Institut d'ethnologie de Strasbourg : <https://ethnologie.unistra.fr/collection/historique-de-la-collection/historique/> (consulté le 15/05/2021).
4. Selon Jean-Pierre Vernant (1996), la présentification est un processus par lequel quelque chose d'invisible – le divin – vient à apparaître, advient en tant que forme sensible, s'incarne dans un objet de culte.
5. La polychromie des masques en bois, réalisée au moyen de pigments naturels (tels que du kaolin, du charbon, etc.) appliqués avec un liant également naturel, n'est pas permanente en raison de leur sensibilité aux intempéries.
6. Gaëlle Weiss (2010). « Présentation de l'atelier-exposition, réalisé par les étudiants de la Maîtrise des sciences et techniques Métiers de l'exposition, Université Rennes 2, 31 mai au 1 juin 2002, Galerie Jean Boucher. Centre culturel de Cesson-Sévigné », Collection ethnographique de l'Institut d'ethnologie de Strasbourg : <https://ethnologie.unistra.fr/collection/expositions/expositions-dautres-institutions/dogon-mais-encore/> (consulté le 19/05/2021).

7. Selon la définition du Conseil International des Musées (ICOM) adoptée lors de la 22e Assemblée générale à Vienne (2007) : « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » [En ligne : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 15/05/2021].

Bibliographie :

ADANDÉ, Alexandre Sénou

1955 « Fonctions et signification sociales des masques en Afrique Noire », *Présence Africaine*, n°1-2, pp. 24-38. [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1955-1-page-24.htm>, consulté le 19 novembre 2020].

BENJAMIN, Walter

1983 « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Essai II*, Paris, Denoël-Gonthier.
1974 *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier.

E.C.C.O (Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restaurateurs)

2003 *Code de déontologie de la profession de conservateur-restaurateur*, adopté à l'Assemblée Générale tenue à Bruxelles, [en ligne : <https://ffcr.fr/files/pdf%20permanent/textes%20reference%20ecco.pdf>, consulté le 15 mai 2021].

GRIAULE, Marcel

1938 *Masques dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie.

POMIAN, Krzystof

1987 *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle, Paris, Gallimard.

SOMÉ, Roger

1998 *Art africain et esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.

2014 « Du patrimoine africain : Quelle légitimité ? », SOMÉ M. et SIMPOSÉ L. (dir.), *Lieux de mémoire, patrimoine et histoire en Afrique de l'Ouest, Aux origines des Ruines de Loropéni*, Paris, Archives contemporains, pp. 151-168.

VERNANT, Jean-Pierre

1996 « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, pp. 339-351. (en ligne : <https://www.cairn.info/mythe-et-pensee-chez-les-grecs-9782707146502-page-339.htm>, consulté le 22 novembre 2020].

WEISS, Gaëlle

2015 *Création africaine et mondialisation. La collection Lebaudy-Griaule : quel rapport à la création ?*, thèse de doctorat en ethnologie, sous la direction de Roger SOMÉ, 2 vol., 746 p., multigr.

Sitographie :

Conseil International des Musées (ICOM) : <https://icom.museum/fr/>, consulté le 15/05/2021.

Le Robert. Dico en ligne, « Réparation » : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reparation>, consulté le 15/05/2021.

Fédération française des professionnels de la conservation-restauration (FFC-R), *Textes de références* : <https://ffcr.fr/referentiels>, consulté le 15/05/2021.

SOMÉ Roger, WEISS Gaëlle (2010), « Historique de la collection ethnographique », *Collection ethnographique de l'Institut d'ethnologie de Strasbourg* : <https://ethnologie.unistra.fr/collection/historique-de-la-collection/historique/> [consulté le 15/05/2021].

WEISS Gaëlle (2010), « Présentation de l'atelier-exposition réalisé par les étudiants de la Maîtrise des sciences et techniques Métiers de l'exposition, Université Rennes 2, 31 mai au 1 juin 2002, Galerie Jean Boucher, Centre culturel de Cesson-Sévigné », *Collection ethnographique de l'Institut d'ethnologie de Strasbourg* : <https://ethnologie.unistra.fr/collection/expositions/expositions-dautresinstitutions/dogon-mais-encore/> [consulté le 19/05/2021].

Entretien :

RENARD Alain, mars 2021, Strasbourg. Entretien réalisé par les étudiants du master muséologie avec le restaurateur spécialisé en objets ethnographiques.

SOMÉ Roger, mai 2021, Strasbourg. Entretien réalisé par Salomé Jauffret, étudiante du master muséologie, avec le directeur de la collection ethnographique de l'Institut d'Ethnologie de Strasbourg.

LA HOUE AFRICAINE, CET OUTIL AGRICOLE ORDINAIRE RICHE D'UNE HISTOIRE MILLÉNAIRE ET POURTANT ...

Elonm Plakoo Mlapa



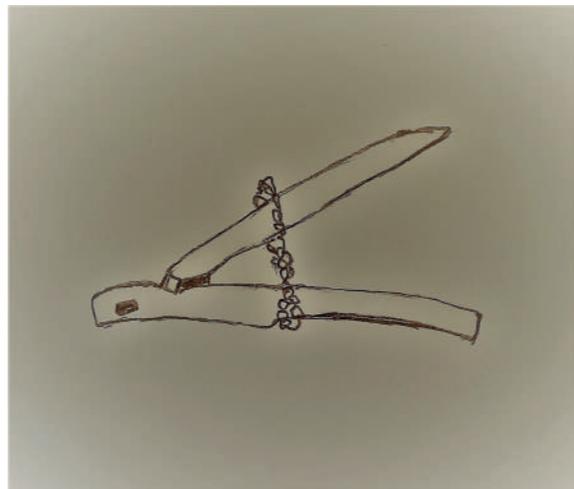
Ill.1. Houe (2002.0.113), Afrique, Mali (Bamako), Collection Pierre Malzy (1957), Université de Strasbourg
© Collection ethnographique de l'université de Strasbourg ; Photographie : Isabelle Verdier.

Dès l'aube, les campagnards, très souvent les femmes aujourd'hui encore, donnent ses lettres de noblesse à la houe. D'une présence commune et ordinaire dans les régions rurales, la houe appelé *Kodzoe* chez les Ewés¹ ne semble pas susciter grand intérêt. Issue du francique *hauwa*, la houe - également désignée « pioche » ou « binette » - est un outil de culture formé d'un fer large et tranchant fixé en équerre à un manche en bois ; la houe sert à travailler la terre en la tirant vers soi. Pour le profane, il ne s'agit que d'un outil obsolète à proscrire et peut-être même à faire disparaître de la surface de la Terre. S'il est vrai qu'elle doit faire place à des outils plus en phase avec notre époque, il faut rappeler, voir et penser l'instrument à la lumière de ce qu'il a été et de ce qu'il est toujours aujourd'hui.

Cet outil simple est de diverses formes selon l'usage et la région. Il est encore à ce jour, largement utilisé pour la majeure partie de la production agricole dans plusieurs pays du monde. Sa relation avec l'homme - et sa survie - est plus profonde que celle que peut renvoyer nos regards contemporains parce que cet outil porte, dans la modestie de son

apparence, une forte charge symbolique. On peut le constater par exemple par sa présence sur le drapeau du Mozambique, réel emblème de ce pays : la houe évoque les paysans et l'agriculture en raison de leur importance dans ce pays. Cette valeur est également lourde de sens, en raison du poids de milliers d'années d'histoire.

Aujourd'hui, longue d'un mètre (1m) à un mètre vingt (1m20), rarement plus, la houe fait partie des plus anciens outils agricoles connus. Dans l'Égypte antique déjà, la houe était utilisée pour briser de grosses mottes de terres soulevées par des charrues ou pour entretenir les champs. Cette houe-là était constituée d'un manche et d'une lame toutes deux en bois, reliées par une corde. Cet assemblage lui donnait une forme ressemblant à la lettre « A » (figure 2).



Ill.2. Houe de l'Égypte ancienne
Source : Croquis d'Elonm Plakoo Mlapa, 2021.

Plusieurs historiens et anthropologues font remonter son apparition à la révolution néolithique (Cauvin, 2019 ; Senécal, 2010). Selon eux, la houe pourrait être le successeur immédiat du bâton à fouir, utilisé au néolithique et encore ponctuellement aujourd'hui par les Bochimans de l'Afrique australe. Rappelons-le, le bâton à fouir est un piquet plus ou moins long utilisé pour déterrer les tubercules.

Des Amérindiens aux Africains, au cours du temps, en n'oubliant pas divers autres peuples sur la surface du globe, la houe a pris plusieurs formes ; autant de formes que les usages, les régions, les états des sols ou les temps qui les ont portées. On l'appellera *daba* et on l'utilisera pour creuser des sillons en Afrique de l'Ouest, houe de Mar chez les Soudanais et les Abyssins, houe à surliure chez les Nyam-Nyam de Galim au Cameroun, etc. Elle sera droite, courbée, on lui associera une sorte de râteau pour jardiner, elle se rapprochera de la forme des charrues et, selon certains, elle lui donnera naissance.

Malgré cette forte présence à travers les époques, la houe ne semble pas susciter l'intérêt ni des autochtones, ni des savants. La raison est sans doute à rechercher du côté de ses effets sur la santé et de sa vétusté. Les gestes du laboureur utilisant la houe n'ont pas évolué parallèlement à l'objet. L'image du laboureur au dos courbé, prêtant le flanc aux rayons du soleil est encore vraie aujourd'hui. Effectivement, la forme de la plupart des houes encore utilisées oblige l'utilisateur - à courber le dos et à se rapprocher du sol, tant sa posture dépend de la longueur du manche de l'instrument (figure 3). L'usage à long terme de la houe dans cette posture cause à l'usager un dommage lombaire invalidant et permanent. Aussi, en 1975, la houe à manche courte a été reconnue comme un outil manuel dangereux et bannie de l'État de Californie par la Cour Suprême² (Senécal, 2010).

Pour pallier ce problème, il a fallu améliorer l'objet. La longueur de la houe a dû être adaptée à la taille de l'utilisateur, lui permettant de pouvoir travailler en restant droit et ainsi éviter les douleurs articulaires : la bonne longueur se situant entre le sol et le coude replié en étant debout. Des paysannes utilisant la houe à long manche, peuvent être aujourd'hui encore observées au Sénégal. Mais dans

d'autres parties de l'Afrique subsaharienne, la houe la plus courante reste celle à manche très court. L'idée serait dans plusieurs contrées africaines, qu'il est paresseux de travailler la terre en étant debout. Ce manche de la houe, très court, est encore fabriqué et utilisé en Afrique subsaharienne, dans les régions rurales. Une partie de la production fait également son chemin des villages vers les villes, où elle est diversement utilisée.



Ill.3. Jeune homme utilisant une houe pour désherber le sol (Lomé Hédzranawoe, Togo) Photographie : Elonm Plakoo Mlapa, 05/01/2021, Lomé (Togo).

L'utilisation de ces houes à manche en bois et lame de métal, ne dure généralement pas plus d'une demi-décennie sur la côte du golfe de Guinée. L'extrémité en bois qui porte la lame glissée dans un trou aménagé pour cela, peut se fendiller. Autre cas de figure, le trou peut, à force d'utilisations, devenir sensiblement plus large que la pointe de la lame qu'on y glisse et ainsi déranger la fermeté de l'assemblage. À ce stade, ce n'est pas encore la fin de la vie de cet outil d'agriculteur. Souvent, pour remédier à ce problème, un bout de brindille ou de bois suffit à corriger cette déformation de l'objet. L'agriculteur lui-même introduit la brindille dans le trou devenu trop large, puis replace la lame par sa pointe. Alors, quelques coups sur le sol ou sur toute autre surface solide suffisent à redonner sa solidité à l'assemblage (figure 4).

Dans les cas où le manche devient trop abîmé pour être encore utilisé, il reste néanmoins de la vie pour la lame de la houe qui, elle, peut servir, associée à un autre morceau de bois taillé à cet effet.



Ill.4. Agriculteur essayant de resserrer le trou dans la tête d'un manche de houe grâce à une brindille (Lomé Hédzranawoe, Togo)

Photographie : Elonm Plakoo Mlapa, 05/01/2021, Lomé (Togo).

Lorsque la lame en fer, - et non en acier inoxydable comme c'est le cas pour des houes industrielles - se rouille, il est courant d'enlever la corrosion en grattant la surface, ce qui a également pour résultat de rendre la lame plus effilée. Ainsi le métal, même à un état d'oxydation élevé, à nouveau, entrer dans le processus de production. En ce qui concerne la daba, une sorte de houe utilisée pour creuser des sillons et former des mottes de terres, sa durée de vie est plus longue.



Ill.5. Une « daba »

Photographie : Elonm Plakoo Mlapa, 05/01/2021, Lomé (Togo).

En Afrique, les houes sont fabriquées de façon artisanale. Ce sont les forgerons et parfois les artisans qui détiennent le secret de la fabrication de cet outil. Ce savoir-faire se transmet de père en fils et les processus d'apprentissage ne sont pas, comme on le remarquera dans le cas de certains métiers ouverts à tous. Au Togo, par exemple, c'est la population de Vogan qui est la plus réputée dans la fabrication de la houe³. Mais en Togo comme ailleurs en Afrique, le vent des orientations nouvelles a soufflé dans ces milieux d'artisans ; les exodes ruraux et les volontés de mécanisation ont fragilisé les traditions de ces sociétés à transmission.

Auteur du désamour ou, pire, de l'indifférence envers la houe, nous songeons aussi au rendement modeste qu'offre cet outil à une heure où, surtout en Afrique, s'impose l'impératif de nourrir toujours davantage d'individus. Le document *Mécanisation de l'agriculture durable : un cadre pour l'Afrique (SAMA)*, publié conjointement par l'organisation des Nations-Unies pour l'alimentation et l'Agriculture (FAO) et par la Commission de l'Union africaine (CUA), exprime la volonté de bannir la houe manuelle et ce d'ici 2025 (FAO et CUA 2019).

La mécanisation pour l'augmentation des capacités de productions agricoles semble être le prochain pas à franchir pour le développement du continent africain. Selon les spécialistes du domaine, mécaniser l'agriculture en Afrique peut rendre l'emploi rural plus attrayant, assurant ainsi sa croissance sur le continent et la réduction de la pauvreté. En conséquence, dans ce contexte, parler de la houe traditionnelle semble être une manière de choisir l'arriération, de refuser d'avancer, voire de faire preuve d'inimitié contre le progrès. On pourrait donc s'interroger sur l'avenir de la houe comme outil agricole le plus prisé dans bon nombre de pays du monde.

Très récemment, il a été question, dans les débats intellectuels et politiques, dans le monde artistique, muséal, scientifique comme dans l'opinion publique, dans la presse, les réseaux sociaux et sur internet d'œuvres d'art pillées en Afrique pour remplir les musées occidentaux. On ne compte plus, en effet, les prises de position allant dans le sens de la restitution des biens culturels africains spoliés à l'époque coloniale, depuis la publication du *Rapport Sarr-Savoy* (Sarr, Savoy, 2018) commandé par le

président français, Emmanuel Macron. Il a été établi par plusieurs figures d'autorités, religieuses notamment, qu'il ne s'agissait pas, pour la grande majorité, d'objets d'arts, du moins pas dans le sens occidental. Il s'agissait d'objets de plusieurs ordres, notamment sacrés et culturels. Ces objets-là, ont perdu leurs places dans l'imaginaire et dans le quotidien des Africains. Ils n'ont été pour la plupart racontés que par des esprits et des intellects qui n'y étaient pas liés. Pour ma part il a fallu que je voyage vers la France notamment à Strasbourg pour découvrir des objets de ma culture, tels les *jumeaux-ibéjis*, statuettes représentant des jumeaux, appelées *Venavi* par les Ewés, *Hoho* par les Fons et *Ibeji* par les Yorubas, au Château Musée Vaudou qui possède une collection de plus de 1200 objets africains.

Les houes prennent du soleil en Afrique, on les oublie peu à peu. Ceux qui sont dans les grandes villes n'y pensent pas, les ruraux qui les utilisent ne les racontent pas. Si rien n'est fait pour « soigner » la mémoire de cet outil agricole, la « mort » de la houe n'est qu'une question de temps. Alors les Africains devront-ils encore se tourner vers les collections occidentales pour connaître leur histoire ? Et, ce faisant, continueront-ils à crier spoliation de leur patrimoine ?

Notes :

1. Les Éwés sont une population d'Afrique de l'Ouest, vivant principalement au sud-est du Ghana et au sud du Togo - où ils sont majoritaires -, mais également au sud-ouest du Bénin. Au Togo, la ville de Notsé est considérée comme la « capitale » ou berceau du peuple éwé.

2. Cette décision a été prise à la suite des revendications du syndicaliste et militant des droits civiques américains, César Chàvez.

3. Vogan, une ville se situant au sud du Togo, est le chef-lieu de la préfecture de Vo dans la région Maritime.

Bibliographie :

CAUVIN, Jacques
2019 *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*, Paris, Editions du CNRS.

CHEVALIER, Auguste
1940 « Un des plus anciens outils agricoles connus : "la houe Mar" des Soudanais et des Abyssins », *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, 20^e année, bulletin n°227, juillet 1940, pp. 476-482.

FAO, (Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture)
2019 *Œuvrer ensemble pour la mécanisation durable de l'agriculture en Afrique*, février 2019, Rome, [en ligne : <http://www.fao.org/africa/news/detail-news/fr/c/1179872/>].

SARR, Felwine et SAVOY, Bénédicte
2018 *Restituer le patrimoine africain*, Paris, éd. Philippe Rey/Seuil.

SENÉCAL, Pierre
2010 *Histoire de l'interprétation de la transition néolithique : évolution des théories, modèles et hypothèses, mémoire de maîtrise en anthropologie*, Faculté des arts et des sciences, Département d'anthropologie, Université de Montréal, [en ligne : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4443/Senecal_Pierre_2010_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y].

Entretien :

RAYMOND M., janvier 2021, Lomé (Togo). Entretien réalisé par Elonm Plakoo Mlapa, avec un fabricant et vendeur de houe.

VIE-MORT-VIE DES OBJETS : LE CAS DES MUSÉES AUTOCHTONES DU BRÉSIL

Marcela Rodrigues Frutuoso de Cerqueira

« J'emporte mon propre musée, dans mon sac ils sont mieux protégés, ici ils sont *conservés* comme vous dites » (Ancien¹ de l'ethnie Pankará, 2012).

C'est par ces mots qu'un Ancien du territoire Pankará au Brésil m'initia à la compréhension du rôle et de la place qu'occupent les objets chez les peuples autochtones. Cet Ancien, qui connaissait certains concepts de la muséologie, m'avait invitée lors d'un atelier² à voir son « musée ambulant privé » dans un sac de paille. Ce dernier contenait des artefacts archéologiques et traditionnels des ancêtres, des pierres, des matériaux naturels et la sculpture en bois d'un être invisible³, objets chargés de symbolismes cosmologiques « à travers lesquels une chose est représentée [...] toujours un signe mais jamais la chose même » (Somé, 1998 : 57) et qui appartiennent aux mondes du visible et de celui de l'invisible. Certains de ces objets symbolisent davantage le monde invisible que d'autres et en cela ces objets sont « vivants ».

Cet article vise à présenter une autre perception des objets non-européens à partir des expériences et des points de vue de quelques groupes autochtones brésiliens engagés dans des initiatives muséales entreprises dans les régions Nord-Est et Nord. Il s'agit de réfléchir aux notions de « vie » et de « mort » des objets en considérant leurs pratiques de conservation, de restauration et de savoir-faire. Pour eux, ces objets sont quotidiennement présents dans leur vie sociale et sont vus comme des objets vivants et/ou non vivants. Ainsi, dans un musée autochtone, les objets sont perçus d'une façon différente que dans un musée occidental, ce qui permet de découvrir une autre façon de concevoir les actions muséales.

C'est en prenant le point de vue des autochtones que cet article cherche à éclairer un cycle de « vie-mort-vie » des objets qui sont exposés, conservés, restaurés et utilisés dans divers exemples tirés des institutions et initiatives muséales des autochtones brésiliens.

Le musée autochtone (*museu indígena*)

Le musée dit « autochtone » est en cours d'élaboration conceptuelle. Cependant, sa fonction semble claire pour les groupes qui l'ont créé. C'est un musée qui diffère de celui d'ethnographie exposant des collections. Selon l'anthropologue Benoît de l'Estoile (2007), il existe, en effet, deux catégories de musées en rapport avec l'identité : le *musée des Autres* qui expose les choses des autres avec un discours répondant à la question « qui est l'Autre » et le *musée de Soi* qui répond à la question « qui sommes-Nous » et expose « les trésors d'un groupe local, d'une communauté », avec « l'affirmation d'une identité collective enracinée dans un passé commun » (2007 : 11).

Sous cet aspect, le musée autochtone peut être qualifié de « musée de Soi ». Il s'agit d'un musée communautaire où le discours muséal s'organise autour d'un « nous » affirmant un groupe qui prend la parole. Ce discours collectif a provoqué des changements politiques dans les musées occidentaux mais aussi ailleurs dans le monde. Ces institutions communautaires permettent aux objets de connaître une « nouvelle vie », comme catalyseurs d'identité

(De l'Estoile, 2007 : 357) et de réappropriation du discours. En outre, ces musées présentent des expositions qui évoluent en fonction des échanges avec d'autres ethnies ou des professionnels de la muséologie. Pour ces groupes, le discours muséal doit exprimer leur cosmologie et leur culture, et par conséquent l'exposition doit servir la fonction de certains objets « vivants ».

Selon Suzenilson, un représentant de l'ethnie Kanindé s'exprimant au cours d'un événement public, la Troisième Rencontre Nationale des Musées Autochtones⁴ en 2017, « il faut comprendre que chaque communauté donne naissance à un musée autochtone différent (...) qui a un sens différent pour chacun de nous » (Gomes, 2018 : 279). En accord avec la cosmologie de chaque groupe, son expérience politique de résistance et son territoire, le musée autochtone est pour cette raison considéré comme un musée-vivant.

En outre, la plupart de ces initiatives muséales sont envisagées comme un instrument de lutte et de mobilisation politique pour la défense d'un territoire, dans un objectif d'auto-affirmation et de reconnaissance au regard d'autres groupes et particulièrement des non-autochtones. C'est à partir de ces formes de résistances et de réappropriations que j'interrogerai le rapport aux objets, en considérant les cas du premier musée autochtone, le *Museu Maguta* créé en 1991, le *Museu Kanindé* de Aratuba créé en 1995 et la restitution des ornements de danse (*basá basá*) du *Museu do Índio* par les groupes du Rio Negro en 2006.

Le cycle « vie-mort-vie » des objets

« Mais là [au musée], on a cette histoire et les choses pour qui veut voir ou vivre. Elles ne sont pas vivantes, elles sont mortes, mais ce sont des morts vivants » (Cacique Sotero, cité par Gomes, 2018 : 270)

Les trois études de cas éclairent ces nouveaux rapports aux objets, envisagés comme un cycle de « vie-mort-vie » dans les contextes des groupes autochtones, permettant de mieux comprendre les pratiques de conservation, de restauration et de savoir-faire.

Le cas du *Museu Maguta*⁵, inauguré après

dix ans de conflits terriens avec les *seringueiros* (« collecteurs de caoutchouc ») qui ont tenté, à plusieurs reprises, de mettre le feu au bâtiment, illustre les enjeux politiques de l'institution muséale. Les Tikuna ont créé le musée comme une « arme » d'affirmation culturelle et de diffusion de l'identité Tikuna pour les générations futures. Mais ce qu'il est surtout intéressant de retenir dans cet exemple, c'est la manière dont les objets y sont considérés et traités, précisément fidèle à la culture Tikuna : « Pour eux, les objets ont une fonction de médiateurs entre plusieurs mondes, ils sont vivants comme le sont les 'êtres invisibles' dans les rêves et qui habitent dans la forêt, dans les mondes supérieurs, les mondes célestes, les mondes proches de la terre et les mondes subaquatiques » (Abreu, 2012 : 294). En tant qu'intermédiaires des êtres invisibles des mondes matériels et immatériels, ces objets sont donc dotés de vie et de pouvoirs sacrés.

Et en ce qui concerne la préservation et la conservation des objets au musée, le directeur Nino Fernandes (décédé depuis 2018) affirme que « c'est très difficile ce travail, parce qu'il faut tout le temps 'réveiller les masques' [...] pour qu'ils continuent avec leurs pouvoirs [spirituels] et c'est important de connaître le sacré pour traiter certains objets, car les maintenir dans le musée peut être risqué et dangereux » (2012 : 295). Alors que la conservation, dans les musées occidentaux, renvoie à des actions qui permettent une vie matérielle prolongée des objets, ici la conservation consiste paradoxalement à maintenir les masques « réveillés », c'est-à-dire à utiliser les savoir-faire du domaine du sacré au service d'une surveillance constante pour maintenir la force spirituelle de l'objet.

La notion de vie-mort-vie renvoie à deux types de conservation *a priori* contradictoire : d'une part, la conservation muséale en permettant la « vie matérielle » de l'objet en joignant sa « mort spirituelle ». D'autre part, la conservation autochtone permet la « vie spirituelle » de l'objet et en joindre, probablement, sa « mort matérielle » dans les années à venir causée, éventuellement, par les dégradations physiques.

Le cas du *Museu Kanindé*⁶ présente une genèse fort différente de celle de *Maguta* : ce sont les pratiques individuelles de collectionneur d'un personnage dénommé Sotero, aujourd'hui devenu

cacique qui lui donnèrent naissance. Encore enfant, avant même le processus de réaffirmation culturelle des indiens du Nord-Est, Sotero commence à trouver des objets sur le territoire kanindé : des pierres, des ossements, des objets archéologiques, entre autres. La collection a été d'abord organisée dans une petite maison d'une seule pièce, où Sotero classait ses objets en trois catégories : les choses de la forêt, de la mer et des Indiens ; puis un inventaire participatif muséologique en 2011 a conduit à la construction d'un autre espace, plus grand, ordonné selon des catégories scientifiques. Cependant, la nouvelle nomenclature ne convient pas à Sotero.

D'une part, les objets de la forêt et de la mer qui sont classés comme témoignage narratif du passé (comment les anciens chassaient, par exemple) sont en même temps conservés et restaurés par Sotero selon les techniques qu'il a apprises des anciens. Selon Antonia da Silva Santos, « la collection de chasse est la plus fragile à conserver. Par exemple, pour les cuirs, Sotero utilise la technique du sel et du séchage, comme les anciens » (2021).

D'autre part, les objets des Indiens, répartis entre objets archéologiques, objets de personnes décédées et objets de rituels, se traduisent, pour les Kanindé, en deux catégories : celle des objets touchables et des objets intouchables. Ainsi, certains objets comme des *maracás* (« hochets ») et des céramiques peuvent sortir du musée et être utilisés, dans des cadres rituels, des manifestations publiques et pour les publics scolaires des écoles communautaires autochtones. Car, ainsi que le souligne Antonia :

« Pour nous, la conservation n'est pas seulement celle de l'objet mais bien celle du savoir-faire, en fait, le savoir-faire c'est l'objet du musée pour que la pratique soit vivante entre les générations [...] quand un objet sort du musée, nous comprenons que les notions de conservation de la muséologie seront affectés mais l'important c'est le processus de construction, d'engagement et de transmission de savoirs qui va culminer dans la vie utile de cet objet, surtout postérieure à cet objet, quand un autre objet sera produit. » (Da Silva Santos, 2021)

Cet exemple montre ainsi comment le passage cyclique de la vie à la mort de l'objet s'inscrit dans un va-et-vient entre techniques de conservation muséologiques et techniques de savoir-faire traditionnel pour maintenir ces objets dans le musée. Ainsi les techniques utilisées par Sotero préservent le lien avec les ancêtres en maintenant les objets vivants, et la transmission du savoir-faire aux générations futures permet la conservation de l'identité.

Le dernier cas concerne la restitution d'ornements de danse collectés par un groupe religieux Salésien et conservés au *Museu do Índio*⁷ pendant soixante-dix ans. C'est un projet justement appelé « revitalisation culturelle de la région de Iauaretê » mené par le Centre de Revitalisation des Cultures Autochtones d'Iauaretê (CERCII) qui en a permis le retour.

Au cours de ce projet, une discussion s'est engagée parmi les habitants sur la possibilité que ces objets soient morts, « sans force de vie » (« *heri po'rá* ») et donc impropres à l'utilisation rituelle ; le temps passé et la détérioration physique en seraient la cause (Martini, 2012 : 337). Mais pour les coordinateurs du projet, le grand problème reste la capacité de les réintégrer « pacifiquement » dans la société. Les ornements sont des « êtres vivants qui ont des besoins et nécessitent des soins », notamment du tabac et d'offrandes, et comme ils en ont été privés pendant toutes ces années, il est nécessaire de les apprivoiser pour éviter de « grands maux » (*Ibid.*). On voit néanmoins que dans les deux cas c'est bien la survie des objets, au-delà de leur mort muséale, au sens où ils ont passé trop de temps dans un musée occidental, qui préoccupe les habitants.

Pour apprivoiser et « restaurer » ces objets vivants, les responsables du centre ont passé trente jours dans une salle avec les ornements en leur consacrant une activité autant spirituelle que matérielle : avec des chants, des conversations et des purifications rituelles (fumée de tabac), mais aussi avec des interventions physiques destinées « à laver et remplacer les plumes, à tresser la paille des couronnes » tandis que des personnes plus âgées « parlaient » avec les objets (*ibid.* : 342). Finalement, les ornements ont accepté de « reconnaître » leur provenance et leur appartenance oubliée à cette « famille » (*ibid.* : 343) et depuis lors ils sont utilisés

dans le cadre de fêtes et de rituels.

Ici, le retour à la vie sociale de ces objets « mort-vivants » s'accomplit à travers un travail de restauration identitaire qui réutilise ces ornements dans les rituels. Mais le plus important ce sont les restaurations physiques faites par les autochtones, assimilables à un rite de passage, où les objets retrouvent leur vitalité à travers une combinaison d'échanges matériels et de contacts quotidiens qui les investissent d'une dimension spirituelle.

Conclusion

L'appropriation des musées par les groupes autochtones brésiliens modifie en profondeur la relation entre les fonctions muséales, utilitaires et spirituelles des objets : on peut parler d'un véritable cycle de « vie-mort-vie » des objets qui prend différents sens selon les cas. Loin d'être la conservation d'un passé mort, l'objet est d'abord mis au service des luttes politiques du présent autour de la reconnaissance d'un territoire ; ensuite, la conservation implique l'usage et la transmission de savoir-faire, au-delà de l'espace du musée, pour les générations futures ; enfin, ce retour à la vie des objets est indissociable de leur vie spirituelle qui fonde leur existence.

Notes :

1. ou *Ancião*. Personne âgée dotée de pouvoirs spirituel et politique.
2. Atelier de « Diagnostic Muséologique Participatif », Université Fédérale du Pernambouc, 2012.
3. *Encantado* désigne des êtres invisibles.
4. *III Fórum Nacional de Museus Indígenas*, d'état du Piauí.
5. Musée Maguta de l'ethnie Tikuna de la région du Haut Solimões, État d'Amazonas.
6. Musée Kanindé de Aratuba de l'ethnie Kanindé, État du Ceará. Les informations citées proviennent d'un entretien mené en janvier 2021 avec Antônia da Silva Santos (Antonia Kanindé), fille de parents

leaders autochtones et étudiante en muséologie.

7. État d'Amazonas ; ethnies Maku, Tukano et Arawak de la région d'Alto Rio Negro.

Bibliographie :

- ABREU, Regina
2012 « Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na », in BORGES Luiz C., DOMINGUES Heloisa Maria Bertol, FAULHABER Priscila (org.) *Ciências e Fronteiras I* Rio de Janeiro : Museu de Astronomia e Ciências Afins.
- DE L'ESTOILE, Benoît
2007 *Le Goût des Autres : de l'Exposition Coloniale aux Arts Premiers*, Paris, Flammarion.
- GOMES, Alexandre Oliveira
2018 « Porque tudo o que é coisa que está no museu é nosso! Museus indígenas, mobilizações étnicas e a Rede Indígena de Memória e Museologia Social » in Costa Ana Lourdes de Aguiar, De lemos Eneida Braga Rocha (org.) *Anais 200 anos de museus no Brasil : desafios e perspectivas*. Brasília, Ibram.
- MARTINI, André
2012 « O retorno dos mortos: apontamentos sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio, em Manaus, para o rio Negro » in *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP.
- SOMÉ, Roger
1998 *Art africain et esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.
- Entretien :
- ANCIEN DE L'ÉTHNIE PANKARÁ, 2012, entretien réalisé par Marcela Frutuoso, Carnaubeira da Penha (PE), Aldeia Marrapé, Territoire Pankará (Brésil).
- DA SILVA SANTOS, Antonia, 2021, entretien réalisé par Marcela Frutuoso en visioconférence.

REPRODUCTION ET CONSERVATION, LORSQUE LE FAC-SIMILÉ SUPPLÉE LA RESTAURATION

Zoé Jolieclercq

Il est souvent délicat de présenter certaines œuvres anciennes au public en raison de leur vulnérabilité et donc de leur fragilité. Pour protéger ces éléments du patrimoine artistique, ethnologique ou archéologique - qu'ils soient objets ou lieux -, il convient alors de les retirer de l'espace public. Cependant, le besoin de transmettre est tout aussi important que celui de conserver. Afin de répondre à ces enjeux, plusieurs techniques de restitutions, dont le fac-similé, existent.

Un fac-similé, du latin *fac simile* « faire pareil », est « une imitation parfaite, une réplique exacte d'un objet »¹. Si ce terme peut s'appliquer à tout type d'objets, il désigne, la plupart du temps, la copie d'un objet en deux dimensions, comme les pages d'un manuscrit ou un document imprimé. Pour parler de la reproduction poussée d'un espace, d'un objet ou d'une peinture, on parle plutôt d'une réplique. L'un comme l'autre se distinguent d'une simple reproduction par l'acuité de leur ressemblance à l'original ; ils imitent de manière extrêmement rigoureuse l'objet-source en termes d'échelle, de couleur, de forme, de texture, etc., y compris leurs altérations et leurs imperfections.

Cet article introduira, au regard des grottes pariétales, les trois enjeux principaux suscitant la réalisation de fac-similés : la nécessité de conservation, d'accessibilité mais aussi la recherche scientifique. Nous verrons en quoi la création de répliques est un geste de conservation, comment elle se lie étroitement à la discipline de la restauration, et quels sont les enjeux que cela soulève d'un point de vue patrimonial.

Fac-similés ou répliques sont essentiels dans l'étude et la transmission de l'histoire, notamment en paléographie ou en archéologie. Ils permettent d'enrichir les collections des musées, tout

en diffusant plus aisément les œuvres significatives auprès du public, via l'échange des copies entre les musées partenaires (Schnap, 2020). Le patrimoine invisible devient alors accessible au public lorsque l'original est isolé.

L'inaccessibilité d'une œuvre est souvent d'ordre technique ou de conservation. Un objet a pu subir des modifications au cours du temps empêchant sa lecture. Certaines peintures se trouvent ainsi au revers d'une autre, ou sont recouvertes en partie ou intégralement par une seconde peinture. La création d'un fac-similé est alors une solution de restitution efficace. Mais nombre d'éléments patrimoniaux sont isolés pour des enjeux de conservation, lorsqu'ils présentent un haut degré de détérioration ou qu'ils sont sur le point de disparaître. Ces dégradations résultent généralement d'une combinaison de la fragilité inhérente à l'objet et ses matériaux, d'agressions de son milieu environnant² et d'interventions humaines - par exemple une tentative de conservation manquée ou la mise en tourisme du patrimoine en question. Dans le cas d'un patrimoine archéologique, sa simple découverte implique la question de conservation. Clotilde Proust l'explique dans son livre *L'archéologie à l'atelier* : « La mise au jour du vestige est un choc pour la matière, c'est un changement radical de son écosystème. C'est alors qu'elle se dégrade, immédiatement, et quasi irrémédiablement. Et c'est pourtant cette matière qui est le socle même de la science archéologique, l'étude des civilisations du passé par le biais des vestiges matériels » (Proust, 2020 : 14). Il nous incombe donc de conserver ce patrimoine, puis éventuellement de le restaurer, afin de l'étudier et de le transmettre aux générations futures (Proust, 2020).

En Archéologie pariétale, la question de la reproduction des œuvres comme procédé de

conservation s'est imposée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, lors de la découverte des premières grottes ornées. Lorsque ces sites archéologiques sont laissés intacts par les fouilleurs, la fragilité de leur peinture paléolithique est telle qu'ils s'altèrent de manière exponentielle dès leur ouverture au public. La grotte de Lascaux, découverte à Montignac dans le Périgord en 1940, en fut le tragique exemple. Quinze années de fréquentation touristique intense³ ont perturbé son équilibre fragile, entraînant presque sa disparition. Les changements de l'humidité et de la composition de l'air à l'intérieur de la grotte eurent de graves incidences sur l'état des dessins et des peintures. Dès 1955, les parois se corrodèrent à cause de l'excès de dioxyde de carbone rejeté par la respiration des visiteurs. Puis intervint une colonisation d'algues et de calcites encouragée par l'éclairage artificiel et par le manque de performance du système de régulation de l'air, suivis d'une propagation de champignons résistants⁴ sur le sol et les murs. Chaque nouvelle tentative de préservation de la grotte - climatisations, systèmes d'aération, antibiotiques, chaux vive, fongicides, etc. - engendrait de nouvelles perturbations de l'écosystème, multipliant les altérations (Bétard, 2007).

Face à ces problèmes de conservation, la majorité des grottes furent fermées au public, et des répliques de grande ampleur furent imaginées au service de leur sauvegarde. Lascaux II, conçu par l'atelier des fac-similés du Périgord 20 ans après la fermeture du site en 1963, fut le premier chantier de fac-similés au monde concernant ce type de patrimoine⁵. En parallèle, alors que le public ré-accède à la grotte via cet espace de restitution, la longue campagne de restauration et de conservation continue de sévir sur le site archéologique. En avril 2008, le président du comité scientifique de la grotte de Lascaux Marc Gauthier déclarait : « La malade est en convalescence, elle est presque guérie » (Evin, 2009). Huit années supplémentaires furent nécessaires avant que l'état de la grotte ne soit attestée stable par sa conservatrice Muriel Mauriac. Lascaux devint un exemple qui permit de faire évoluer à grand pas les pratiques de conservation de grottes rupestres. « L'interdiction morale » de les restaurer fut invoquée par les conservateurs du patrimoine (Malgat et al., 2015) afin de maintenir les peintures

dans l'état fragile mais authentique dans lequel elles ont été découvertes. En effet, il existe trop peu de documentations concernant la condition de réalisation des dessins et les intentions réelles des artistes de la préhistoire pour risquer la moindre intervention. L'ouverture de grottes en fac-similés à la place des originales fut, depuis, privilégiée. Cette disposition permet d'accueillir les visiteurs de manière continue tout en respectant les impératifs de conservation. La Grotte ornée du Pont-d'Arc⁶ en Ardèche, tout comme de nombreux autres sites, se retrouve ainsi préservée et consacrée à la recherche. Outre sa fermeture au grand-public, son accès fut restreint pour les experts, chercheurs et conservateurs, et le Grand Projet Espace de Restitution de la Grotte Chauvet (ERGC) vit le jour à travers l'élaboration de l'espace de restitution « la caverne Pont-d'Arc » en 2015. Dans un cas comme celui-là, le fac-similé encourage la sauvegarde du patrimoine local en le protégeant de détériorations potentielles causées par la visite du public et en le réservant à la recherche scientifique.



Ill. 1: Réplique de la grotte Chauvet, 2013,
Crédit photographique : MetroNews Toulouse.

La reproduction et la restauration sont intimement liées, du fait qu'elles sont toutes deux des processus de conservation qui se complètent. Comme nous venons de le voir avec le cas des grottes paléolithiques, la réplique supporte, à la place de l'œuvre originale, les détériorations dues à sa mise en tourisme - manipulations, visites, éclairage, etc. Elle évite, ainsi, des restaurations qui auraient été inévitables.

Restaurer un objet est loin d'être un acte anodin : chaque intervention directe sur une œuvre doit être la plus minime possible, car elle peut altérer les informations nécessaires à l'étude de l'objet dans le futur⁷. Il est parfois choisi de ne pas intervenir du tout si l'intégrité de l'œuvre est en jeu, ainsi que nous l'avons vu précédemment. L'acte de reproduire remplace alors celui de restaurer, afin de prévenir la dégradation plutôt que la guérir. Il arrive également qu'un objet soit trop dégradé pour supporter une intervention. Comme le souligne l'atelier de restauration et de copie Librarii⁸, un document manuscrit effacé est rarement restaurable. Ce type de document, extrêmement sensible à ses conditions de conservation, se consulte alors via son fac-similé, sans risque pour l'original.

Le fac-similé est, en parallèle, essentiel dans le domaine de la recherche en conservation-restauration. Reproduire est un acte scientifique en soi. Les restaurateurs et les historiens étudient les mécanismes d'évolution et d'altération d'une œuvre en fonction des procédés à la base de son exécution, dans le but d'améliorer les performances de conservation. De plus, répliquer fidèlement l'objet original avec les matériaux et techniques propres à l'époque concernée permet à « l'artiste-copiste » d'étudier l'œuvre et de tenter de comprendre les techniques artistiques propres à l'auteur. Les techniciens et les artistes-auteurs de Lascaux II expliquent qu'il « exige une communion profonde, par le geste même, avec les hommes de la préhistoire. L'étude détaillée, analytique – et non pas synthétique comme est le regard qui admire ou la photographie – des techniques, des tracés, des couleurs, des formes, de l'utilisation du support, fait pénétrer dans la pensée même du peintre, en tant qu'il est à la fois artiste et porteur d'un savoir technique et d'une sensibilité particulière » (Cohen, 1999).

Malgré le fait qu'il soit voué à la préservation, le fac-similé reste un objet physique et temporel. Ainsi, trois décennies après son ouverture à raison de plus de 270 000 visites par an, les parois et les fresques répliquées de Lascaux II se retrouvèrent à leur tour altérées, nécessitant une campagne de restauration engagée à partir de 2008⁹. L'élément patrimonial, en son état d'origine, a donc été reproduit

afin d'éviter d'être restauré, jusqu'à ce que sa copie elle-même soit restaurée pour les mêmes raisons patrimoniales.

Restaurer une copie, confère à cette dernière le statut de l'œuvre qu'il faut transmettre dans le temps. On observe alors un « transfert de patrimonialité » entre l'original et le fac-similé, qui amène à se poser la question du statut de ce nouvel objet.

Tout comme l'original, le fac-similé présente les principaux critères de patrimonialisation : la rareté, l'authenticité, le caractère scientifique, la capacité à susciter l'émotion, etc. La valeur d'ancienneté est moins affirmée, puisque la réplique relève plus du registre de l'emblème. Elle s'approprie l'histoire de l'élément duquel elle est issue de par sa similarité, mais ne s'inscrit pas dans une longue temporalité. Pour autant, le « recours aux effets de mise en scène et au registre du spectaculaire [...] relègue les critères d'ancienneté et d'authenticité au second plan et mise sur la qualité de l'expérience vécue, à même de faire entrer le visiteur en communication avec le temps » (Malgat, 2015) et de l'immerger 14000 ans en arrière. Sous cet angle, l'objet remplit ainsi tous ses critères de patrimonialisation.



Ill. 2: Exposition Lascaux, The Cave Paintings of the Ice Age, 2016, National Museum of Nature and Science of Tokyo. Crédit photographique : sapphire_rouge

Loin de l'idée d'une falsification, un fac-similé ne cherche pas à se faire passer pour l'original. Il n'est pas question de le doter d'une fausse histoire, mais de proposer un nouvel objet complètement distinct. Son origine, sa réalité et ses auteurs

sont certifiés. En ce sens, la réplique devient alors un objet authentique à part entière, faisant même partie intégrante du processus de certification et de patrimonialisation de l'original, puisque c'est la valeur patrimoniale de cet original qui légitime sa création.

Lorsque la réplique est réalisée comme palliatif à la mise en archive de l'œuvre première ou lorsqu'elle endosse le rôle de sauvegarde de la mémoire d'un patrimoine en voie de disparition, on peut observer un glissement de la préservation vers le remplacement. La grotte Cosquer, découverte en 1985 par le plongeur Henri Cosquer dans une cavité sous-marine près de Marseille, est aujourd'hui menacée par la montée des eaux. À terme, sa sauvegarde numérique ainsi que la création de son fac-similé - en cours - seront les seuls témoignages de son existence. Ils lui donneront longévité et prospérité. Pour donner un autre exemple, il s'est posé la question du lieu d'installation de la plaque mentionnant l'inscription de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc à la liste du Patrimoine mondial de l'Unesco : à l'entrée de la grotte, au risque de passer inaperçue, ou dans l'espace de restitution. Ainsi, malgré son statut d'œuvre singulière, le fac-similé peut être à la limite de se substituer à l'original d'un point de vue physique mais aussi patrimonial.

Né de la tension entre enjeu de préservation et volonté de valorisation immédiate, le fac-similé intervient dans le processus de conservation afin d'accompagner ou de pallier la restauration. Présent dans tous les musées et les espaces publics, il interroge les fondements de ce qui fait patrimoine. Son statut reste ambigu : il se substitue à l'œuvre originale invisibilisée, tout en valorisant l'authenticité de cette dernière. Il devient œuvre à part entière tout en existant de par l'histoire de son original qu'il s'approprie.

Mais lorsque la réplique se substitue à l'original reste une question en suspens : Qu'en est-il de sa jouissance pour le public ? Son approche sensorielle diffère-t-elle de celle d'une œuvre restaurée ?

Notes :

1. CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/fac-simile> consulté le 5 avril 2021.
2. Qu'elles soient présentées dans des vitrines, exposées à l'air libre ou classées en réserve, les collections muséales sont soumises, de façon inexorable, aux agressions de leur milieu environnant. Humidité, température, lumière, insectes, moisissures, polluants atmosphériques, sinistres, les facteurs de dégradation sont multiples, sans compter les gestes malheureux du personnel ou des visiteurs (OCIM, *La conservation préventive des collections*, 2002).
3. Plus d'un million de visiteurs se sont rendus dans la grotte entre 1948 et 1963.
4. Le champignon *Fusarium solani* fut le premier à attaquer la grotte, suivi des champignons *Ulocladium* et *Gliomastix* à partir de juillet 2007.

5. L'atelier des fac-similés du Périgord, chargé d'y reproduire à l'identique une grande partie de la grotte originale, associa la technologie de pointe de l'époque à la contribution d'artistes et de techniciens formés. Les principales salles de la grotte de Lascaux reproduites furent la salle des taureaux et le diverticule axial, regroupant environ 90% des peintures de l'ensemble de la grotte. Trente mois de chantier furent nécessaires pour reproduire 900 m² de parois. Le processus de fabrication fit appel à de nombreuses techniques, notamment : matrices en polystyrène, modèles 3D, moulage, modelage d'un voile minéral reproduisant fidèlement l'épiderme de la roche, mise en peinture à l'aide de patines.

6. La Grotte ornée du Pont-d'Arc, découverte en 1994, est également appelée la grotte Chauvet-Pont-d'Arc.

7. La technologie et les problématiques de recherche évoluent en permanence.

8. Voir le site internet <http://librarii.org> de l'atelier Librarii basé à Forcalquier, Alpes de Haute Provence.

9. L'Atelier du Périgord en charge de la restauration réalisa le nettoyage de l'intégralité des murs et des voûtes, l'élimination de la corrosion des pièces en acier maintenant la structure, le remodelage et la réparation de certaines peintures murales.

Bibliographie :

BÉTARD, Daphné

2007 « Lascaux menacée », *Le Journal des Arts* n°270 [en ligne : <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/lascaux-menacee-84491>].

COHEN, Claudine

1999 « Faux et authenticité en préhistoire », *Terrain*, 33, p. 31-40. [en ligne : [10.4000/terrain.2685](https://doi.org/10.4000/terrain.2685)].

ECO, Umberto

1985 *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 288 p.

EVIN, Florence

2009 « Préhistoire : Lascaux, grotte en péril », *Le Monde*, [en ligne : https://www.lemonde.fr/planete/article/2009/02/27/prehistoire-lascaux-grotte-en-peril_1161207_3244.html].

FERRIER, Maxime

2016 « Cave art facsimiles », *Rock Art Research*, Vol. 33, No. 1, p. 116-117.

GROENEN, Marc

2018 « Reproduire l'art des grottes ornées paléolithiques : Du relevé au Fac-similé », *Koregos, Revue et encyclopédie multimédia des arts*, Vol. 227, No. 1, [en ligne : <http://www.koregos.org/fr/marc-groenen-reproduire-art-grottes-ornees-paleolithiques-du-releve-fac-simile/13362/>]

LASHERAS CORRUCHAGA, José-Antonio

et DE LAS HERAS, Carmen

2010 « Un fac-similé, le choix pour Altamira », *In Situ*, 13 (mis en ligne le 04 avril 2012), [en ligne : <http://journals.openedition.org/insitu/6711>].

MALGAT, Charlotte, DUVAL, Mélanie

et GAUCHON, Christophe

2015 « Fac-similés et transfert de patrimonialité. La grotte ornée Chauvet-Pont-d'Arc », *Culture & Musées*, Vol. 25, p. 141-163.

OCIM, Philippe MAIROT et al.

2002 *La conservation préventive des collections*, 92 p., [en ligne : <https://ocim.fr/ouvrage/la-conservation-preventive-des-collections/>].

PROUST, Clotilde

2020 *L'archéologie à l'atelier*, Paris, Éditions Hermann, Hors collection, 228 pages.

Sitographie :

Atelier Librarii, <http://www.librarii.org>

Atelier des fac-similés du Périgord, <http://www.afsp-perigord.fr/invention/>

UN CHOIX LOCAL DE NON-RESTAURATION : LE MOULAGE D'AJAX LE GRAND DU MUSÉE ADOLF MICHAELIS DE STRASBOURG

Théa Dietrich

La restauration pose de nombreuses questions et l'une d'elle vient du choix de ne pas restaurer une œuvre, et ce pour plusieurs raisons : problèmes de moyens financiers, risque d'altérations irréversibles de l'œuvre, effacement d'une partie de son histoire. Cette dernière raison concerne précisément l'œuvre qui sera, ici, considérée comme exemple.

Il faut s'aventurer dans les sous-sols du Palais universitaire de Strasbourg, afin de découvrir l'une des plus importantes collections universitaires de France : le musée Adolf Michaelis. Une vaste gypsothèque¹ de l'Institut d'archéologie classique de l'université de Strasbourg, qui compte aujourd'hui près de huit-cents tirages d'œuvres grecques, romaines et, dans une moindre mesure, égyptiennes et proche-orientales, regroupées entre 1874 et 1911 par l'archéologue Theodor Heinrich Adolf Michaelis (1835-1910)². Parmi cette collection, on retrouve également des plaques photographiques sur verre, qui constituent un ensemble de mille-cinq-cents clichés dont certains sont numérisés³. Avant de comprendre le pourquoi du choix de non-restauration de l'un des moulages qui compose cette vaste collection, il faut, avant tout, saisir sa richesse et son histoire, intimement liée à celle du Palais universitaire, de l'université de Strasbourg et de l'Alsace-Lorraine au sein de l'empire allemand du XIX^e siècle.

L'Alsace-Moselle devient une région attachée à l'empire allemand à la fin de la guerre franco-prusse, en 1871. Par la suite, l'empire souhaite faire de Strasbourg un terreau important de la culture germanique et la vitrine de l'enseignement supérieur allemand outre-Rhin, afin d'afficher sa puissance face à la France. Cela va notamment passer par d'importants investissements amenant à la création de l'université impériale, qui regroupe

le Palais universitaire, l'Observatoire, le jardin botanique et son institut, la faculté de psychologie, l'institut et le musée zoologique, l'institut de physique et l'institut de géologie. Un nouveau quartier est également fondé, la *Neustadt*, qui s'étend au nord-nord-est du centre historique de Strasbourg ; des quartiers de la gare jusqu'à celui de l'Orangerie et des Quinze, les bâtiments emblématiques qui composent cette « nouvelle ville » sont le Palais du Rhin et l'actuelle Bibliothèque Nationale Universitaire. Depuis 2017, l'université impériale et le quartier de la *Neustadt* sont inscrits au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Le Palais universitaire est ainsi construit entre 1872 et 1884, sous la supervision de l'architecte Otto Warth. Adolf Michaelis, archéologue et universitaire allemand d'origine danoise, est nommé professeur de la chaire d'archéologie classique de l'université. Au XIX^e siècle, l'archéologie prend une place importante et devient une discipline universitaire prestigieuse, réservée à une élite. Son enseignement laisse une place importante aux supports pédagogiques. Au sein des universités de l'empire allemand, vingt-quatre universités sur vingt-neuf comptent une gypsothèque utilisée dans le cadre des enseignements universitaires. C'est ainsi que sont regroupés plus de mille-sept-cents moulages durant la période d'enseignement d'Adolf Michaelis. Commandés aux quatre coins du monde dans de grands ateliers, ces tirages, moulés sur les plus importantes œuvres issues des grandes fouilles archéologiques du XIX^e siècle, sont utilisés par Adolf Michaelis et ses élèves dans le cadre de ses cours. Outre l'avantage d'être réalisé en grandeur nature et de reproduire les œuvres originales dans les moindres détails, ces supports pédagogiques permettent à Adolf Michaelis de s'adonner à des expérimentations de polychromie et de restitutions lorsque les œuvres originales sont partielles. Ce fut le cas sur plusieurs tirages en plâtre, comme celui

de la Victoire de Samothrace (Morinière, 2015). Progressivement délaissée après la mort d'Adolf Michaelis en 1911, cette collection connaît les sévices des deux grandes guerres, des vols mais également des mauvaises conditions de conservation et de traitements, dues au désintérêt de ces collections, jugées moins dignes que les originaux. La gypsothèque n'est remise au goût du jour qu'à partir de 2014, lorsque des étudiants montent l'exposition *Via la Grèce*, dédiée à ces moulages, avant de fonder l'Association des Amis du Musée Adolf Michaelis (AMAM) et d'ouvrir le musée en 2015⁴.

Le moulage qui nous intéresse est donc chargé d'une histoire importante. Il s'agit d'Ajax le Grand, héros grec mythologique et composant du fronton du temple d'Aphaia à Égine (Grèce). Ce fronton représente la guerre mythique de Troie et oppose les Grecs aux Troyens (Ill.1).



Ill.1: Moulage du fronton du temple d'Aphaia à Égine (Grèce)
© Musée Adolf Michaelis, université de Strasbourg

Ajax est représenté debout, les jambes fléchies, portant un casque et tenant du bras gauche un bouclier. Sur ce dernier se trouve une inscription : « CRS SS » (Compagnies Républicaines de Sécurité *Schutzstaffel*), inscrite au feutre. Ce n'est pas la seule présente sur les moulages exposés au musée ; en revanche, il s'agit de l'unique inscription considérée comme historique. En effet, lors des grèves de mai 1968, les étudiants de l'université de Strasbourg ont utilisé les moulages, alors stockés dans les sous-sols non-aménagés du Palais universitaire, afin de servir de barricades pour empêcher les CRS de pénétrer dans le

bâtiment. Ce tag, apposé sur le moulage, a été filmé par les journalistes d'alors et permet d'avérer l'authenticité historique de cette inscription. Ce slogan porte également une histoire particulière : apparu après la création des CRS, en 1944, elles deviennent dès 1947 les principales forces républicaines utilisées en cas de manifestations ou de grèves. Les mouvements sociaux de 1948, violemment réprimés par les CRS, voient l'émergence progressive du slogan « CRS SS » réutilisés massivement lors des émeutes de mai 1968 (Ill. 2 et 3).



Ill.2 et 3: Moulage d'Ajax le Grand
© Musée Adolf Michaelis, université de Strasbourg

Ainsi, le tag «CRSSS» est le seul, parmi les huit-cents moulages du musée, à bénéficier d'un contexte historique dense et relativement bien documenté. Cela explique d'ailleurs pourquoi ce tag n'a pas été sujet à une tentative de restauration. En effet, sur un moulage, porteur d'un contexte historique riche, se trouve une inscription sauvage symbolisant l'un des plus grands mouvements sociaux du XX^e siècle : les

émeutes de mai 1968. En outre, une tentative de restauration risquerait d'abîmer le plâtre du moulage, déjà fragilisé par des décennies de mauvais traitements et de mauvaises conditions de conservation. Ainsi, l'association qui gère le musée Adolf Michaelis considère l'inscription de ce moulage comme ayant une portée historique importante. Cet épisode est rapporté aux visiteurs lors des journées d'ouvertures ou des journées événementielles.

Dans le cadre du musée Adolf Michaelis, la restauration a également une place particulière : elle est souvent réalisée avec les moyens à disposition lorsqu'il ne s'agit pas de graves détériorations nécessitant l'intervention d'un restaurateur professionnel, et pourrait être qualifiée d'« autochtone ». En effet, ce sont les bénévoles du musée, en majorité des étudiants et enseignants en archéologie et en histoire, qui, la plupart du temps, s'occupent eux-mêmes des restaurations et d'actions diverses telles que le nettoyage, le déplacement des moulages, parfois le remoulage, le soclage, etc. L'ensemble de ces opérations étant placé sous contrôle du comité scientifique. Quant aux importantes restaurations, celles-ci sont faites par Sönmez Alemdar, conservateur et restaurateur de la gypsothèque de l'université de Tübingen, en Allemagne.

Au milieu du XX^e siècle et encore aujourd'hui, le tirage en plâtre est souvent considéré – à tort – comme moins digne que l'œuvre originale qui lui sert de modèle : cela explique, en partie, les très nombreuses dégradations et mauvais traitements observables sur les tirages, délaissés dans les sous-sols du Palais universitaire pendant des décennies. De nombreux moulages portent des traces d'humidité, de moisissures, mais également de craquelures, de cassures et d'inscriptions vandales, souvent faites au crayon ou au feutre. Parfois, ces dégradations, lorsqu'elles ne portent pas atteinte à l'intégrité de l'œuvre, ne sont pas restaurées : principalement parce qu'elles racontent une histoire. Celles du mauvais traitement des tirages en plâtre, due à un désintérêt ou à une période historique tourmentée, comme celle de mai 1968.

Une autre raison peut également expliciter cette volonté de conserver cette œuvre en l'état, celle précisément de concevoir le moulage tagué comme une nouvelle œuvre à part entière. À cet égard, le

célèbre exemple de *Fontaine* (en anglais, *Fountain*), un *ready-made* de l'artiste Marcel Duchamp, est éloquent. *Fontaine* est un urinoir en porcelaine renversé signé « R. Mutt » et daté 1917⁶, dont il n'existe aujourd'hui que des répliques, certifiées par Duchamp et réalisées dans les années 1950 et 1960.

Ce qui nous intéresse ici dans cette œuvre, par ailleurs la plus controversée de l'art du XX^e siècle et qui a joué un rôle majeur dans le passage de l'art moderne à l'art contemporain, est que le peintre et artiste comportemental français, Pierre Pinoncelli, qui a été condamné pour dégradation de l'œuvre à deux reprises, a lancé le débat autour de la portée artistique derrière le vandalisme d'une création et sur la question de ce qui définit l'art. En effet, le 25 août 1993, au Carré d'Art de Nîmes, Pierre Pinoncelli a uriné dans la *Fontaine* de Duchamp, puis lui a donné un violent coup de marteau. Il est condamné à un mois de prison avec sursis et 286 000 francs de dommages-intérêts. Le 4 janvier 2006, il attaque à nouveau au marteau un urinoir de Duchamp présenté à l'occasion de l'exposition Dada au Centre Georges-Pompidou (Paris), l'ébréchant légèrement. Il est condamné à trois mois de prison avec sursis et 214 000 euros de dommages-intérêts ; et en appel, à trois mois de prison avec sursis, le musée n'obtenant pas de dommages-intérêts. (Bellet, 2007)

« L'esprit dada, revendique-t-il, c'est l'irrespect [...] C'était un clin d'œil au Dadaïsme, j'ai voulu rendre hommage à l'esprit dada. » Lors de sa défense devant le tribunal correctionnel de Nîmes, il avait déclaré qu'il s'agissait « d'achever l'œuvre de Duchamp, en attente d'une réponse depuis plus de quatre-vingts ans ; un urinoir dans un musée doit forcément s'attendre à ce que quelqu'un urine dedans un jour, en réponse à la provocation inhérente à la présentation de ce genre d'objet trivial dans un musée [...]. L'appel à l'urine est en effet contenu *ipso facto* – et ce dans le concept même de l'œuvre – dans l'objet, vu son état d'urinoir. L'urine fait partie de l'œuvre et en est l'une des composantes [...]. Y uriner termine l'œuvre et lui donne sa pleine qualification. [...] On devrait pouvoir se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser. » (Edelman, Heinich, 2002).

S'en suit un débat, illustrant la portée artistique derrière le vandalisme de la *Fontaine* car les dégradations de Pinoncelli pouvant donner lieu à la création d'une autre œuvre d'art à part entière, relancent la

question de ce qui définit l'art (Riding, 2006). Ainsi, la non-restauration peut être voulue : que ce soit pour des raisons historiques, lorsqu'on considère qu'une détérioration est un témoignage historique, pour éviter de détériorer davantage l'œuvre, ou parce que l'on peut considérer cette dégradation intensionnelle comme étant à l'origine d'une nouvelle œuvre, au discours propre. Ces deux hypothèses valent pour le moulage d'Ajax le Grand, mais également pour certains objets présentés dans l'exposition *Panser l'objet, Penser le temps*. Ce choix donne parfois l'occasion d'observer l'attachement que porte des individus ou une population à un objet, à une œuvre, à l'histoire qui est véhiculée à travers les détériorations du temps qui passe, des événements qui secouent une société d'individus, ou encore de dégradations qui prennent la forme du geste créateur.

Au sein d'un objet, d'une œuvre, la symbolique est très importante : c'est pourquoi il est parfois primordial de connaître le contexte historique et l'histoire de ses détériorations, avant de songer à une possibilité de restauration. Est-il utile de restaurer une détérioration qui symbolise une époque mouvementée, sur une œuvre déjà chargée d'une histoire forte ? Mais ne peut-on pas envisager cette dégradation comme à l'origine d'une nouvelle œuvre ? Par le tag qu'a reçu le moulage d'Ajax le Grand, s'est ajoutée un nouvel élément qui redéfinit une nouvelle fois son identité, à tel point qu'on parle de la recréation à part entière d'une œuvre. Ainsi, au musée Adolf Michaelis, la réponse est claire : ce slogan ne sera pas effacé du moulage. Il est une marque importante des émeutes de mai 1968, un témoin des barricades du Palais universitaire, et sert de support visuel concret lors des visites organisées par les bénévoles de l'association. Ainsi, le choix de non-restauration peut se faire dans l'idée de préserver l'histoire d'une détérioration, le témoignage et les conclusions qu'elle apporte. Ce tirage en plâtre, tout en portant une partie de l'histoire du Palais universitaire, communique également l'histoire de ses restaurations, et la manière dont elles sont abordées par les individus en charge de la conservation et de la préservation des moulages du musée Adolf Michaelis.

Finalement, tout en pansant l'objet pour penser au temps, on en vient également à penser l'objet et à voir la recréation d'une nouvelle œuvre, par l'ajout de ce tag « CRS SS » qui symbolise un événement historique fort. Cela renforce la mise en valeur de ce patrimoine universitaire particulier, souvent méconnu.

Crédits photos : Pascal Disdier © CNRS

Notes :

1. Lieu regroupant une collection de tirages et de moulages en plâtre.
2. Pour en savoir plus sur l'histoire de la collection, nous nous permettons de renvoyer le lecteur au site internet Les Amis du Musée Adolf Michaelis : <https://amamstrasbourg.org/histoire-des-collections/>.
3. Pour découvrir les tirages numérisés, visibles sur le site de la Bibliothèque numérique patrimoniale, voir : <https://docnum.unistra.fr/digital/search/searchterm/michaelis/field/relatig/mode/all/conn/and/order/title>

4. Site internet de l'Association des Amis du Musée Adolf Michaelis : <https://amamstrasbourg.org/> (consulté le 25/05/2021).

5. La *Schutzstaffel*, littéralement « escadron de protection », plus communément désignée par son sigle « SS », est une des principales organisations du régime national-socialiste.

6. Fontaine est un ready-made, un « objet tout fait » : Duchamp a eu l'idée de sélectionner un urinoir industriel en vue d'une exposition d'art moderne au lieu de réaliser lui-même une sculpture.

Bibliographie :

BOULE, Anatole

2016 *Restitution du musée idéal d'Adolf Michaelis*, mémoire de Master sous la direction de Jean-Yves Marc, [en ligne: https://www.academia.edu/30074606/Mémoire_Master_étude_pour_la_restitution_du_musée_idéal_dAdolf_Michaelis, consulté le 25/05/2021].

EDELMAN, Bernard et HEINRICH, Nathalie

2002 *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, la Découverte].

GIROST, Geoffrey et WIRRMANN, Benoît (dir.)

2018 *Mai 68 en Alsace*, exposition à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg du 28 avril au 7 octobre 2018, Strasbourg, BNU Editions.

MORINIERE, Soline

2015 « La gypsothèque de l'Université de Strasbourg : quand les statues parlent d'elles-mêmes », *Archimède, Archéologie et Histoire ancienne*, n°2, automne 2015, pp. 51-59, [en ligne : https://www.academia.edu/24048105/La_gypsothèque_de_lUniversité_de_Strasbourg_quand_les_statues_parlent_delles_mêmes, consulté le 25/05/2021]

PARETIAS, Jonas

2017 « L'Association des Amis du Musée Adolf Michaelis (AMAM) et la promotion des collections d'Archéologie Classique de l'Université de Strasbourg », *Collegium Beatus Rhenanus*, 20/2017, pp. 2 - 3, [en ligne : https://www.academia.edu/40975496/Parétias_2017_LA-MAM_et_la_promotion_des_collections_dArchéologie_Classique_de_lUniversité_de_Strasbourg, consulté le 25/05/2021]

Sitographie :

BELLET, Harry

2007 « Le vandale de l'urinoir de Duchamp échappe à une lourde condamnation », *Le Monde*, 10 février 2007, [en ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/02/10/le-vandale-de-l-urinoir-de-duchamp-echappe-a-une-lourde-condamnation_865968_3246.html, consulté le 31/05/2021]

Numistral, Collections patrimoniales numérisées des bibliothèques de l'Université de Strasbourg : <https://docnum.unistra.fr/digital/search/search-term/michaelis/field/relatig/mode/all/conn/and/order/title>.

RIDING, Alan

2006 « Conceptual Artist as Vandal: Walk Tall and Carry a Little Hammer (or Ax) », *New York Times*, Jan. 7, 2006, [en ligne : <https://www.nytimes.com/2006/01/07/arts/design/conceptual-artist-as-vandal-walk-tall-and-carry-a-little-hammer.html>, consulté le 31/05/2021].

Site internet de l'Association des Amis du musée Adolf Michaelis : <https://amamstrasbourg.org/>.

Site internet de la faculté des Sciences Historiques - le musée Adolf Michaelis : <https://histoire.unistra.fr/faculte/musee-michaelis>.

DES RESTAURATIONS « RATÉES » ?

Margaux Bihin

Le phénomène des « restaurations ratées » (Hakoun et Lesage-Münch, 2020) s'est vu relayer sur les réseaux sociaux, suscitant la curiosité de nombreux visiteurs donnant lieu à un fort accroissement touristique. Elles sont l'œuvre de restaurateurs amateurs qui, par leur manque d'expérience, donnent naissance à des « chimères difformes » (*Ibid.*).

En art, la restauration désigne « l'ensemble des actions visant à interrompre le processus de destruction d'une œuvre d'art ou d'un objet [...] afin de le conserver et, éventuellement, à le rétablir plus ou moins dans son aspect originel »¹. Cependant, depuis la résolution terminologique du Conseil international des musées (ICOM) lors de la XV^e conférence triennale à New Delhi de 2008, le concept de « conservation-restauration » est privilégié par rapport à celui de « restauration » pour désigner une discipline destinée à l'examen matériel des biens culturels, à l'intervention ou à la non-intervention, afin d'en améliorer la lecture et de freiner le processus d'altération. Ainsi, la *conservation-restauration* est définie comme étant « l'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif la sauvegarde du patrimoine culturel matériel, tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures. La conservation-restauration comprend la conservation préventive, la conservation curative et la restauration. Toutes ces mesures et actions doivent respecter la signification et les propriétés physiques des biens culturels » (ICOM-CC, 2008). Cette démarche vise donc à sauvegarder les 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 » (E.C.C.O., 2003) sans vouloir, pour autant, effacer les traces des interventions antérieures. Cette opération se distingue donc de la restitution, qui consiste à proposer une représentation d'une œuvre dans

un état initial supposé par déduction à la suite de l'étude des éléments conservés ou par « comparaison avec les œuvres similaires »².

L'histoire de la conservation-restauration est jalonnée de positions théoriques, qui sont nées de débats remontant au XVIII^e siècle. Johann Joachim Winckelmann est notamment l'un des premiers intellectuels qui a cherché à faire naître un débat théorique sur la pratique des restaurateurs et les principes éthiques qu'il devrait être nécessaire d'avoir par rapport aux œuvres. Dans la préface de son ouvrage *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (1781), Winckelmann critique la vision erronée de l'art antique chez ses contemporains en raison de leur incapacité à distinguer les parties antiques des restaurations modernes des œuvres. Il se montre également critique à l'égard des restaurations dont il est témoin, qui, selon ses dires, portent atteinte à la signification originelle des œuvres, et, par conséquent, à leur authenticité (Winckelmann, 1781 : 54-57).

C'est notamment ce manque d'authenticité qui est aujourd'hui reproché aux restaurations que les médias et le grand public du monde entier désignent comme étant « ratées »³. Mais bien que ces restaurations soient le plus souvent qualifiées de « honteuses » (Jardonnat, 2016), peut-on réellement les qualifier de « restaurations ratées » (Hakoun et Lesage-Münch, 2020) ?

La restauration de la peinture désormais connue sous le nom de *l'Ecce Homo* de Borja est à l'origine du phénomène qu'il convient de qualifier de « restaurations ratées » et des polémiques qui en découlent. En 2012, dans la petite ville de Borja, située à une soixantaine de kilomètres de Saragosse en Espagne, Cecilia Giménez, une octogénaire pratiquant la peinture en tant que loisir, « décide, pour la bonne cause » (*Ibid.*) et « sans autorisation »

(Anonyme, 2012b) d'entreprendre la restauration d'une fresque fortement altérée de l'église du *Santuario de Misericordia*. Cette peinture - réalisée à la fin du XIX^e siècle par l'artiste espagnol Elías García Martínez - représente *l'Ecce Homo*, un sujet iconographique traditionnel tiré d'un épisode de l'Evangile de Jean. « *Ecce Homo* », expression latine signifiant « voici l'homme » incarne, en effet, la représentation du Christ portant la couronne d'épines ainsi qu'un manteau pourpre (Duchet-Suchaux, Pastoureau, 2008 : 133-134). Cecilia Giménez parvient à restaurer sans trop de lacune la tunique mais semble éprouver des difficultés dans la restauration du visage du Christ. Emportée par sa volonté de restaurer, elle crée en lieu et place du visage altéré du Christ « un curieux masque aux traits déformés et au triple menton, plus proche du singe et de l'ours que de l'être humain » (Hakoun, Agathe et Lesage-Münch, Anne-Sophie, 2020). Cette réalisation lui a notamment valu le surnom de « Christ-singe de Borja » (*Ibid.*). Ainsi *l'Ecce Homo* devient « *l'Ecce Mono* » ; « *mono* » signifie « singe » en espagnol. Cependant, dans la subtilité de la langue, ce mot signifie également « bonito », « jolie ». Voici donc un paradoxe qui questionne cette expression de « restauration ratée », et ce notamment, au regard des données actuelles de la déontologie de la restauration (E.C.C.O., 2003). En effet, d'un point de vue pictural, cette restauration pose un problème de lisibilité. L'œuvre originale n'est plus identifiable. Cependant, elle peut ne pas être considéré comme « ratée ». Toutefois, comme l'affirme Fernando Bayro-Corrochano, docteur en psychanalyse, l'intervention de Cecilia Giménez peut être considérée comme un autoportrait (Bayro-Corrochano, 2013). Sa créatrice a passé plusieurs années à restaurer cette peinture murale. Ainsi, la robe est devenue davantage ajustée au corps du Christ, sa barbe s'est raccourcie, la couronne d'épines a été enlevé laissant apparaître des cheveux bien peignés. Le visage du Christ, lui aussi, a été changé lui donnant un semblant de féminité. Il pourrait alors s'agir, comme le considère Bayro-Corrocha, d'un autoportrait subjectif de son exécutrice, autrement dit, d'une nouvelle création à part entière. L'histoire de l'art nous rappelle que les premiers autoportraits voient le jour au XV^e siècle, au moment où le métier de peintre commence à être valorisé socialement. L'autoportrait, la représentation de soi

reconnue comme telle, reste une technique d'actualité et un passage incontournable de tout peintre au cours de sa carrière. La psychanalyse, depuis Sigmund Freud, permet de donner des éléments de compréhension sur ce processus créateur et ce que la création apporte à son auteur. L'objet d'art serait alors une substitution symbolique qui permet à l'artiste de se délivrer de son fantasme. Pour Freud, l'autoportrait résulterait d'une résolution du conflit œdipien (Freud, 1977). Pour Mélanie Klein, il s'agirait du dénouement d'un conflit plus archaïque en rapport avec un sentiment intérieur résultant de la séparation primaire et de l'angoisse de destruction du corps maternel (Klein, 1968). Enfin, l'autoportrait refléterait le manque créé par le signifiant pour Jacques Lacan (Lacan, 1973). Dans notre exemple de *l'Ecce Homo*, peut-être s'agirait-il d'une volonté de questionner la vie éternelle en inscrivant l'image de son auteur dans une continuité temporelle ? Toujours est-il que selon cette lecture de l'autoportrait, la restauration de *l'Ecce Homo* de Borja s'apparenterait à une réelle création d'une œuvre distincte et nouvelle.

Loin donc d'apparaître comme une « restauration ratée », cet autoportrait peut également nous questionner, plus largement, sur l'action du conservateur-restaurateur sur l'objet d'art : quelles sont les limites du geste du professionnel ? Et jusqu'où l'intervention ne s'apparenterait-elle pas à la création d'une nouvelle œuvre à part entière ? En ce sens, le restaurateur-conservateur peut être assimilé à l'artiste de l'œuvre qu'il exécute, en lui apposant sa vision artistique, comme le démontre la restauration des sculptures d'El Rañadoiro. En effet, dès 2018, dans la région des Asturies, le curé de la paroisse autorise une fidèle d'un certain âge à intervenir sur trois œuvres, trois sculptures en bois datant des XV^e et XVI^e siècles. Déjà restaurées par un professionnel en 2003, ces trois idoles, à savoir une Sainte Anne trinitaire, un Saint Pierre et une Vierge à l'Enfant, ne conservent plus que quelques traces de leur polychromie d'origine. Ne disposant d'aucune qualification pour une telle intervention, l'apprentie restauratrice, buraliste de son état, laisse libre cours à son imagination et repeint intégralement les statues au moyen de couleurs criardes, sans aucune pertinence iconographique. Dans

l'iconographie religieuse, les personnages saints se voient attribuer des accessoires et des couleurs à des fins de reconnaissances. Ainsi, le bleu est attribué à la Vierge, le rouge à Sainte-Anne. Outre ces couleurs, la paroissienne a pris le parti de traiter les regards des personnages d'une manière bien singulière et différente de l'œuvre originale. Leurs yeux sont désormais cernés d'un trait noir, les sourcils ainsi que les pupilles et les iris sont redessinés dans un esprit proche de l'esthétique cartoonnesque⁴. Là encore, la polychromie d'origine est supprimée dans son intégralité. Dans sa globalité, il ne reste presque rien des œuvres originales. Cette restauration laisse, une fois encore, place à de nouvelles œuvres à part entière. Elles ont été repensées, voire réinterprétées d'un point de vue iconographique donnant un souffle de modernisme à ces icônes religieuses.

Toujours en Espagne, la restauration d'un monument historique fait encore une fois polémique. Le château médiéval de Matrera, situé à Villamartín en Cádiz, érigé au IX^e siècle et classé monument national en 1949, subit en 2013 de lourdes dégradations à la suite de fortes pluies. La restauration de ce château mauresque est confiée à l'architecte espagnol Carlos Quevedo Rojas qui opte pour la consolidation des façades à l'aide de parpaings blancs, formant des murs érigés à la hauteur originelle de la tour. L'intervention sur ce bâtiment ne s'inscrit pas dans l'esprit initial du monument, laissant alors apparaître une différence entre le bâti ancien et la restauration moderne. Bien que cette consolidation soit efficace dans le maintien de l'édifice, les libertés prises par l'architecte s'éloignent des recommandations prodiguées par la *Charte de Venise*, sans évoquer les critiques des locaux et amateurs d'histoire. En effet, en 1964 a lieu, à Venise, le II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques. À cette occasion, une charte dite de Venise est adoptée et définit, sur le plan international, les grandes règles de la conservation et de la restauration du patrimoine monumental. Les articles neuf à treize portent spécifiquement sur la restauration des monuments historiques et celle-ci est définie comme étant :

« une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de

conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument » (article 9, ICOMOS, 1964).

Cette « opération [...] exceptionnelle » basée sur une étude préalable, préconisée par la Charte de Venise, s'éloigne donc du travail réalisé au château de Matrera par Carlos Quevedo Rojas dont l'intervention questionne la terminologie employée pour qualifier le travail de l'architecte. Son intention se rapproche davantage de la démarche de l'architecte français Eugène Viollet-le-Duc, dont la volonté était notamment de réparer les dommages causés par la Révolution. Sa méthode de restauration fait débat car une grande part de son travail se base sur des hypothèses. Dans son *Dictionnaire de l'architecture* divisé en huit volumes publiés de 1854 à 1868, il donne sa vision de la restauration, qui consiste à compléter le bâtiment dans son style d'origine, en se mettant à la place des bâtisseurs de l'époque : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné » (Viollet-le-Duc, 1866 : 14). Par sa vision particulière sur la restauration architecturale, les travaux de Viollet-le-Duc ont soulevé de nombreuses polémiques et questionnements qui restent d'actualité. Mais, outre ses interventions jugées souvent scandaleuses, il ne fait aucun doute que sans ses travaux et idées, le patrimoine architectural n'aurait peut-être pas survécu jusqu'à nos jours.

Cet « état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné » (*Ibid.*), s'exprime dans la restauration des ruines de la forteresse d'Ocakli Ada situées non loin d'Istanbul, dans le district de Sile en Turquie, sont laissées à l'abandon depuis le XIX^e siècle. En 2010, la municipalité décide d'amorcer un important chantier de restauration qui dure-

ra cinq années et qui va être porté par des choix radicaux. Une fois terminée, en lieu et place des ruines antiques se trouve une tour reconstruite dans son intégralité avec des matériaux modernes. La reconstruction des ouvertures a généré de nombreuses réactions qui ont valu à la forteresse le surnom de « *SpongeBob Castle* » (Hakoun et Lesage-Münch, 2020), en référence au célèbre personnage du dessin animé *Bob l'Éponge*. Dans cet exemple, le terme de restauration n'est sans doute pas le plus approprié. Il s'agirait davantage d'une restitution. En effet, selon la déontologie de la restauration, il ne s'agit pas de créer en lieu et place un nouvel édifice ou une nouvelle œuvre mais bien de rendre à l'œuvre son esthétique d'origine, en s'appuyant sur des documents historiques (E.C.C.O., 2003). De plus, pour revenir à l'article 12 de la Charte de Venise, « les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire » (Charte de Venise, 1965), chose qui n'est pas le cas ici.

Pour conclure, bien que ces exemples ne respectent pas les préceptes de la déontologie de la restauration, on ne peut pas les qualifier de « ratées ». Les interventions effectuées sur ces œuvres, picturales et architecturales, ont permis à l'objet d'art de subsister d'une certaine manière et de faire perdurer son histoire. Certains cas peuvent être considérés comme des réinterprétations, voire comme de réelles créations à part entière, bien qu'elles ne fassent pas l'unanimité. Les restaurations, effectuées par des amateurs en Espagne, ont été commanditées par des personnes extérieures au monde de l'art et parfois effectuées sans autorisation. Mais pourquoi ne pas avoir fait appel à des professionnels de la restauration ? Compte tenu des résultats de restauration, on pourrait penser que le coût financier n'a pas permis de retenir des restaurateurs accrédités. Des moyens financiers faibles, ajouté à une législation probablement moins rigoureuse dans le domaine de la restauration d'art, ont donné naissance à ces « monstres » (Lesage-Münch, 2020). Fernando Carreira, ancien président de l'Association espagnole des conservateurs-restaurateurs, avait fait appel en juin dernier, à la suite de la multiplication des « restau-

rations ratées » dans son pays, en faveur d'un encadrement renforcé pour que ces interventions restent des exceptions.

La restauration des œuvres d'art demeure une question épineuse, même pour les plus grands spécialistes, et continuent de faire l'objet de débats, notamment sur la nécessité d'intervenir. Faut-il laisser les œuvres d'art et les monuments tel qu'ils sont, au risque de les voir disparaître ? Ou bien faut-il intervenir au risque d'effacer leur histoire ? Outre la nécessité de l'intervention du conservateur-restaurateur, la question d'une non-restauration, à des fins de préservation, se pose également.

Notes :

1. Selon l'article « Restauration, Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/restauration/68759>, consulté le 19/05/2021
2. Ministère de la culture et de la communication, en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Media/Regions/Drac-Centre-Val-de-Loire/Files/ressources-documentaires/Nos-guides-vademecum/Glossaire-des-termes-relatifs-aux-interventions-sur-le-patrimoine-MCC>, consulté le 18 avril 2021.
3. Anne-Sophie Lesage-Münch, « Restauration ratée : "Tête de patate", la nouvelle sculpture défigurée qui agite l'Espagne », *Connaissances des arts*, 21 novembre 2020 ; Emmanuelle Jardonnet, « Les retombées inattendues de la restauration complètement ratée de l'"Ecce Homo" de Borja », *Le Monde*, 16 juin 2016.
4. Esthétique se caractérisant par à une exagération de certains traits des personnages (yeux globuleux, nez long, menton proéminent, etc.)

Bibliographie :

ANONYME

2012a « Espagne : le tableau du Christ défiguré attire des centaines de visiteurs », *Le Point*, 25 août 2020, [en ligne : https://www.lepoint.fr/insolite/espagne-le-tableau-du-christ-defigure-attire-des-centaines-de-visiteurs-25-08-2012-1499167_48.php, consulté le 3 mai 2021].

2012b « Espagne : la pire restauration au monde », *Le Point*, 22 août 2012, [en ligne : https://www.lepoint.fr/monde/espagne-la-pire-restauration-au-monde-22-08-2012-1498241_24.php, consulté le 4 juin 2021].

BAYRO-CORROCHANO, Fernando

2013 « Du “Ecce Homo” au “Ecce Mono” : la restauration du Christ du Borja par Ceclila Giménez. Une note psychanalytique », *Psychologie Clinique*, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2013-1-page-218.htm>, consulté le 15 mai 2021].

E.C.C.O, (Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs)

2003 *La profession de conservateur-restaurateur, code d'éthique et formation*, mars 2003, [texte en ligne : <https://www.ffcr.fr/files/pdf%20permanent/textes%20reference%20ecco.pdf>, consulté le 19 mai 2021].

FREUD, Sigmund

1977 *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Presses universitaires de France, traduit de l'allemand par Janine Altourian (i.e Altounian), André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, préface de Christophe Jouanne.

HAKOUN, Agathe

et LESAGE-MÜNCH, Anne-Sophie

2020 « Les 12 restaurations les plus ratées de l'histoire de l'art », *Connaissances des arts*, 25 mai 2020, [en ligne : <https://www.connaissancesdesarts.com/musees/restauration/les-12-restaurations-les-plus-ratees-de-lhistoire-de-lart-11142535/>, consulté le 18 avril 2021].

ICOM-CC

2008 *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel, XV^e conférence Triennale de l'ICOM*, 22-26 septembre 2008 [en ligne : <https://journals.openedition.org/ceroart/2795?file=1>, consulté le 20 avril 2021].

ICOMOS

1964 *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (dite Charte de Venise)*, [en ligne : https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf, consulté le 28 avril 2021].

JUAREZ, David

2016 « *El “desastre” del Castillo de Materra se convierte en el nuevo Ecce Homo* », *La Vanguardia*, 10 mars 2016 [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20160310/40334916613/castillo-materra-nuevo-ecce-homo.html>, consulté le 15 avril 2021].

KLEIN, Mélanie

1968 « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur effet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », in Mélanie Klein et Marguerite Derrida (eds.), *Essais de psychanalyse : (1921-1945)*, Paris, Payot, traduction de Ernest Jones, préface de Nicolas Abraham et Maria Torok.

LACAN, Jacques

1973 *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, texte établi par Jacques-Alain Miller.

LESAGE-MÜNCH, Anne-Sophie

2020 « Restauration ratée : “Tête de patate”, la nouvelle sculpture défigurée qui agite l'Espagne », *Connaissances des arts*, 21 novembre 2020, [en ligne : <https://www.connaissancesdesarts.com/musees/restauration/restauration-ratee-tete-de-patate-la-nouvelle-sculpture-defiguree-qui-agite-lespagne-11148691/>, consulté le 19 mai 2021].

2018 « En Espagne, une paroissienne apprentie restauratrice défigure trois œuvres des XV^e et XVI^e », *Connaissances des arts*, 10 septembre 2018, [en ligne : <https://www.connaissancesdesarts.com/musees/restauration/en-espagne-une-paroissienne-apprentie-restauratrice-defigure-trois-oeuvres-des-xve-et-xvie-11103644/>, consulté le 10 avril 2021].

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel

1979 *Dictionnaire de l'architecture, Bruxelles, P. Mardaga*, relevés et observations par Philippe Boudon et Philippe Deshayes.

WINCKELMANN, Joachim

1781 *Histoire de l'Art de l'Antiquité*, Leipzig, J. G. I. Breitkopf, traduit de l'allemand par M. Huber.

Sitographie :

ANONYME

(s. d.) « Le château en Espagne de Carlos Quevedo Rojas », *Chroniques d'architecture*, 30 janvier 2017, [en ligne : <https://chroniques-architecture.com/le-chateau-en-espagne-de-carlos-quevedo-rojas/>, consulté le 20 avril 2021].

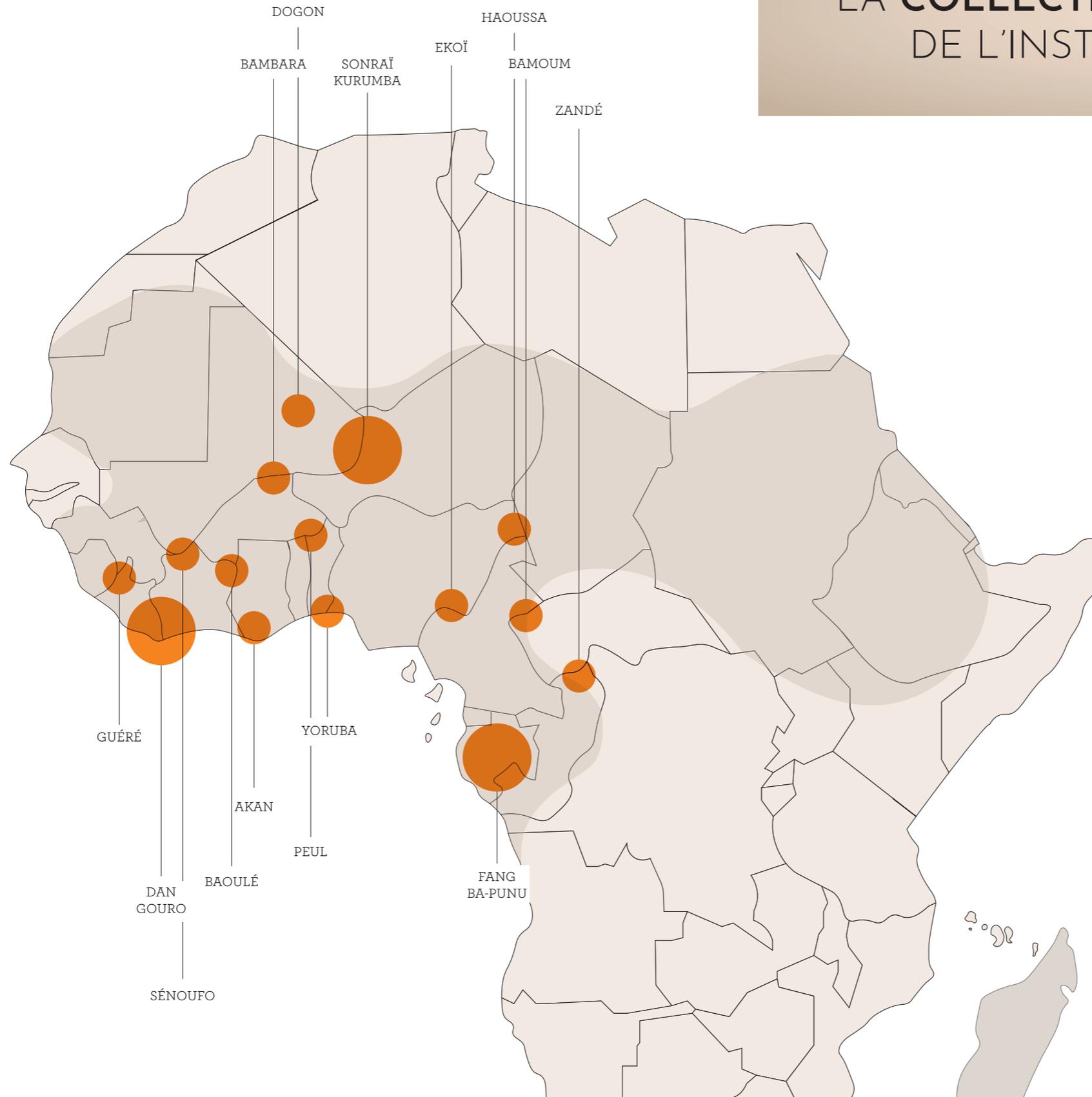
Larousse

(s. d.) *Restauration*, Dictionnaire en ligne, consulté le 19 mai 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/restauration/68759>.

Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Générale des Patrimoines

2013 *Termes relatifs aux interventions sur les monuments historiques*, janvier 2013 [en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Media/Regions/Drac-Centre-Val-de-Loire/Files/ressources-documentaires/Nos-guides-vademecum/Glossaire-des-termes-relatifs-aux-interventions-sur-le-patrimoine-MCC>, consulté le 18 avril 2021].

LA COLLECTION ETHNOGRAPHIQUE DE L'INSTITUT D'ETHNOLOGIE





Houe, 2002.O.113
Bois, fer
Afrique, Mali (Bamako)
Collection Pierre Malzy (1957)



Porte de grenier Dogon, 2002.O.315
Bois, métal
Afrique, Mali (Dogon)
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)

Houe

Instrument agricole utilisé pour le travail de la terre. L'objet est en deux parties : une lame enfoncée dans un manche. Pour resserrer la lame dans le manche, un taquet de bois est inséré. L'opération est répétée à chaque fois que ce taquet s'use et que le trou du manche s'élargit. Quand le trou du manche est trop large, on en sculpte un nouveau. Il s'agit donc d'une réparation autochtone et courante de l'outil, et non pas une restauration.

Porte de grenier Dogon

Les portes et les serrures des greniers servent à protéger la récolte familiale, considérée par les Dogon comme le bien le plus précieux. Seules les portes de certains greniers, notamment ceux des dignitaires et des chefs de familles, sont sculptées. Ces sculptures ne sont pas simplement décoratives, elles sont chargées de sens religieux destinés à renforcer la protection physique de la porte.

Plusieurs agrafes autochtones ont été ajoutées sur les fentes. Un dépoussiérage a été réalisé afin de protéger la porte de grenier des insectes nuisibles attirés par les éléments nutritifs de la poussière.

COUPE DU HOGON

Eva Zito

Cette coupe sert de récipient pour les offrandes en nature destinées au *Hogon*, le chef spirituel et politique des Dogon, à l'occasion des cérémonies agraires rituelles. Le *Hogon* est chargé du culte du *Lebe*, premier ancêtre mythique qui a guidé les Dogon dans leur migration jusqu'à la région du Bandiagara, leur territoire actuel.

L'iconographie et la forme de la coupe évoquent le mythe de la création de l'univers, la cosmogonie dogon : les deux vases superposés symbolisent en effet « l'œuf primordial », la forme qu'a donné le dieu *Amma* au monde lors de sa création (Coulon et al., 2002 : 76). Le motif des chevrons, signe d'eau et de fertilité, visible sur les deux coupes superposées, renvoie à l'élément principal dont s'est servi le dieu pour la création (Griaule, 1946). Le personnage au sommet de la coupe pourrait figurer le *Hogon*, le dieu *Amma* ou le *Lebe* (Somé, 2005).

Cette *ogo banya*, ainsi qu'elle est désignée localement, a été sculptée en caïllédrat (*Khaya senegalensis*). Cette essence de bois est connue pour sa résistance aux insectes xylophages mais en raison de sa dureté, elle se taille relativement difficilement. Selon le diagnostic établi par le restaurateur Alain Renard, la présence de fentes longitudinales et radiales sur la coupe pourrait résulter d'une dessiccation incomplète lors de sa taille (A. Renard, janvier 2020, Strasbourg)¹. En effet, un bois qui vient d'être abattu sera moins dur qu'un bois sec ; il est donc vraisemblable qu'en raison de sa dureté, le bois fut taillé frais.

Certaines de ces fentes ont, en effet, d'ailleurs fait l'objet d'une restauration autochtone, visant à consolider la coupe au moyen d'agrafes en métal et ce, pour préserver l'usage du récipient². D'autres fissures visibles en divers endroits, et sans doute postérieures à la collecte, n'ont pas fait l'objet d'intervention de la part d'A. Renard. De même, des dégradations, à la base de la coupe, causées par une infestation antérieure à la collecte et aujourd'hui inactive, n'ont pas été traitées par le restaurateur. En effet, toutes ces altérations qui ne représentent pas de menaces ou d'entraves à la lisibilité de la pièce, témoignent de l'écoulement du temps et du travail naturel du bois sculpté ; à ce titre, elles font partie intégrante de l'histoire de l'objet. Seul un fragment désolidarisé de la base de la coupe a fait l'objet d'une restauration visant à recoller le morceau.

Notes :

1. Je remercie Gaëlle Weiss pour m'avoir communiqué cette information.
2. Rappelons avec Roger Somé que les objets africains, dans leur contexte d'origine, sont avant tout fonctionnels ; s'ils sont abîmés et que les dégradations les rendent hors d'usage, alors une réparation est de rigueur pour leur rendre leurs fonctions (Somé, 1998).

Bibliographie :

BAUDRILLARD, Jean

1990 *Le système des objets*, Paris, édition Gallimard, 294 p.

COULON, François et al.

2002 « Vase pour la nourriture du Hogon », *Dogon, mais encore...*, Paris, édition Somogy, pp. 76-77.

GRIAULE, Marcel

1946 *Dieu d'eau : Entretiens avec Ogotomméli*, Paris, édition Fayard, 220 p.

LELOUP, Hélène

2011 *Dogon*, catalogue d'exposition du musée du Quai Branly, Paris, Somogy.

SPERANZA, Gaetano (dir.)

2007 *Objets blessés. La réparation en Afrique*, catalogue d'exposition du musée du Quai Branly, Paris, 5 Continents.

SOMÉ, Roger

1998 *Art africain et esthétique occidentale*, Éditions L'Harmattan, collection études africaines, Paris.

2005 *L'écriture secrète d'Afrique noire*, catalogue d'exposition de la Bibliothèque municipale de Strasbourg, Strasbourg, Département d'ethnologie de l'université de Strasbourg.

WEISS, Gaëlle

2007 *La Cosmogonie Africaine*, textes de l'exposition au planétarium de Strasbourg du 12 au 24 septembre 2007 ; du 14 janvier au 24 février 2008.

Entretien :

RENARD Alain, mars 2021, Strasbourg. Entretien réalisé par les étudiants du master muséologie avec le restaurateur spécialisé en objets ethnographiques.

Coupe du Hogon, 2002.0.64
Bois de caïlcédrat et métal
Collection Lebaudy-Griaule (1938 - 1939)
Afrique, Mali (Dogon)





Dege Dogon
2002.0.274
Bois, coton, métal
Collection Lebaudy-Griaule (1938 - 1939)
Afrique, Mali (Dogon)

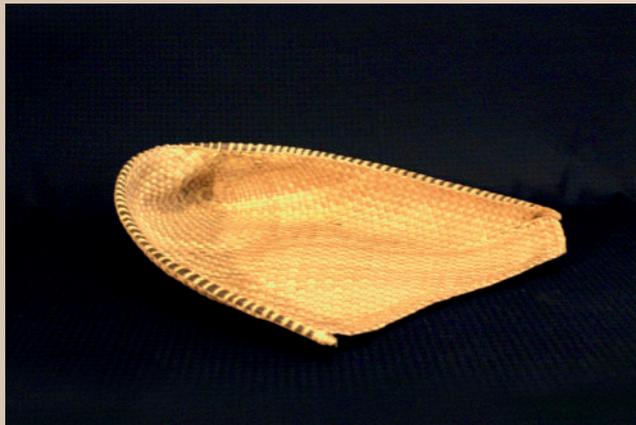
Dege Dogon

Le culte des ancêtres, propre à chaque famille, tient une place importante dans la culture dogon. Ainsi, certaines statuette - dites dege - servent de réceptacle à la force vitale de ces ancêtres. Ici, il s'agit donc de la statuette d'un ancêtre féminin, invoqué afin de favoriser la fertilité ou de protéger les femmes enceintes. Les éléments de l'aspect physique du dege portent tous une signification particulière et unique : chaque anneau ornant la statuette représente le nombre d'enfants eu par l'ancêtre féminin.

On retrouve sur la statuette de nombreuses traces qui attestent d'infestations aujourd'hui inactives, elles n'ont donc pas nécessité de restauration. Une restauration autochtone a également été réalisée, en témoigne la présence d'un clou dans le coude du bras gauche du dege. Rien n'a été modifié, afin de préserver l'histoire de cette statuette dans son entièreté mais également de montrer le passage du temps et les altérations qu'il peut apporter. Elle est néanmoins dépoussiérée régulièrement afin de ne pas favoriser l'apparition d'insectes friands de bois.



Poterie
2002.O.172
Terre
Afrique
Collection non identifiée



Vannerie
2002.O.21
Fibres végétales
Afrique, Mali (Bamako)
Collection Pierre Malzy (1954)



Masque Ekoï
2002.O.57
Bois, cuir, métal
Afrique, Nigeria (Ekoï)
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)

Poterie

Objet utilitaire.

Les morceaux cassés du rebord de la poterie ont été recollés avec de la colle de poisson (réversible à l'eau), qui a été rayée avec un outil pointu pour en atténuer la brillance et la rendre invisible.

Vannerie

Ustensile utilisé pour trier les graines de la paille et des impuretés.

La restauration des fibres désolidarisées a été réalisée à l'aide de bandelettes transparentes en polyester (inerte chimiquement et stable), pour rétablir la trame du tissage initial tout en restant identifiables et réversibles. Un point de colle de poisson (sans solvant donc stable et réversible) a été ajouté pour consolider la structure.

Masque Ekoï

Porté en cimier, fixé sur la tête du danseur à l'aide d'une base en osier tressée (ici absente), ce masque est constitué d'une âme en bois, finement sculptée, sur laquelle est appliquée une peau d'antilope.

Le cuir du masque s'est rétracté du support en bois à la suite de mauvaises conditions de conservation liées à un taux d'humidité trop important. Cela explique l'importance de la conservation préventive : contrôler l'hygrométrie pour éviter la dilatation des matériaux. Une fissure à la base du cou a été recollée pour solidifier la structure.



Krar, 2002.0.89
Bois, graine, coton, lin, cuir
Afrique, Éthiopie
Collection non identifiée

Krar

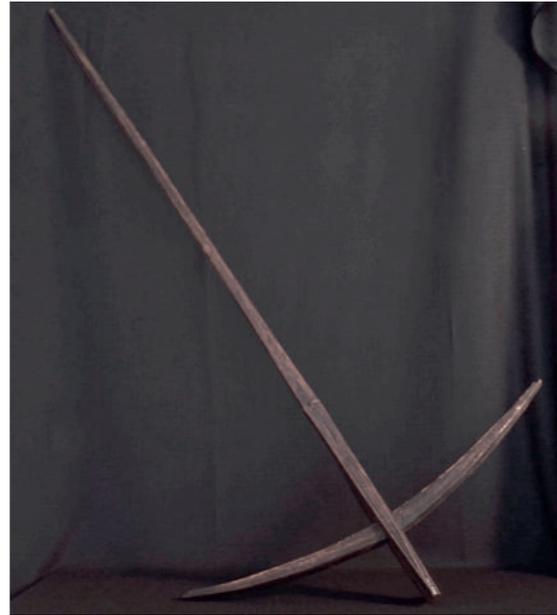
Instrument de musique cordophone s'apparentant à une lyre. Il accompagne en principe des chansons d'amour et des chansons populaires de la musique éthiopienne. (A. Kebede, 1977, « The Bowl-Lyre of Northeast Africa. Krar: The Devil's Instrument »)

Les deux parties du manche ont été refixées à l'intérieur de la caisse de résonance grâce à de la colle de poisson posée contre la peau tendue de l'objet. Cette restauration respecte l'état d'origine de l'objet, mais ne permet pas son usage.

Arbalète Fang

Arme utilisée pour la chasse dont les flèches étaient souvent empoisonnées.

Le restaurateur a reconstitué l'arbalète qui était jusqu'alors conservée en deux morceaux. Il a aussi retiré le fil métallique qui a été ajouté ultérieurement à la structure. Après restauration, ce fil de fer est conservé car il fait désormais partie de l'histoire de l'objet.



Arbalète Fang, 2002.0.136.1 - 2002.0.136.02
Bois, fer
Afrique, Gabon (Fang)
Collection Léon Morel (1908-1932)



Tambour à tension variable, 2002.0.78
Bois, coton, cuir, laine, vessie, métal
Afrique, Cameroun (Doudja)
Collection Pierre Malzy (1949-1954)

Tambour à tension variable

Principalement utilisé lors de cérémonies rituelles et religieuses, le tambour se tient sous l'aisselle tandis que l'autre main effectue des percussions sur la peau tendue. Grâce à la pression du bras sur certaines cordes de l'instrument, le joueur peut faire varier les tonalités des sons, d'où le nom : "à tension variable".

La perforation de la membrane a été recollée à l'aide de colle de poisson, puis mise à niveau grâce à un poids contenant du sable. De légères retouches à la gouache (réversible) sont venues corriger le raccord. Une ancienne trace de colle a été nettoyée pour préserver le cuir (migration des solvants, jaunissement et acidification).



Hochet Kotokoli, 2002.o.88
Bois, paille, coquillage
Afrique
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)



Tablette coranique, 2002.o.178
Bois, métal
Afrique, Guinée (Kindia)
Collection Pierre Malzy (1934)

Hochet Kotokoli

Instrument de musique idiophone.
Les fibres tressées déchirées ont été retissées grâce à du papier de conservation (stable et neutre pour l'objet) peint à la gouache pour harmoniser les différences de couleurs.

Tablette coranique

Cette tablette de l'école coranique porte des inscriptions à l'encre noire sur ses deux faces. Elle est constituée de deux pans de bois, accolés grâce à quatre agrafes. À l'origine, ce genre de tablette n'a pas vocation à être conservé dans le temps : elle n'est utile qu'à l'apprentissage des jeunes élèves, qui y rédigent les sourates du Coran jusqu'à les retenir.
Le restaurateur a retiré l'oxydation (signe d'un environnement trop humide) des agrafes pour éviter que l'altération touche le bois.

Masque Kurumba ou Koromba

Masque figurant l'antilope chevaline ou hippotrague, qui sortait principalement à l'occasion des funérailles d'un membre de la famille des masques ou d'un notable. Sa danse est destinée à séduire l'âme du défunt pour la conduire vers le monde des ancêtres (G. Weiss, 2015, Création africaine et mondialisation).

La corne gauche a été recollée avec de la colle à bois. Le bois de la corne cassé a travaillé séparément et donc différemment du reste du masque. C'est pourquoi le restaurateur a utilisé des élastiques et a joué avec la gravité pour se rapprocher de la courbe d'origine du bois de l'objet.



Masque Kurumba ou Koromba
2002.o.236
Bois
Afrique, Burkina Faso
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)



Masque Kanaga, 2002.O.250
Bois, fibres, métal, cuir
Afrique, Mali (Dogon)
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)

Masque Kanaga

Utilisé lors de danses cérémonielles et rituelles, ce masque est associé selon les mythes dogon, à un oiseau (kommolo tebu), à un lézard (barâmkamza dullogu), à un insecte d'eau ou encore au Dieu Amma lorsqu'il créa le monde. Il est maintenu sur la tête du porteur au moyen d'un mors. Pendant sa danse tournoyante, les amples rotations effectuées par sa tête provoquent la collision du sommet du masque contre le sol. Les extrémités supérieures du masque sont donc souvent abîmées.

Le restaurateur a nettoyé des traces liées à une réparation antérieure : la colle acide devenue brunâtre avec le temps a pénétré, teinté et fragilisé le bois. Il a fixé la partie endommagée avec de la résine époxydique et utilisé un fil de lin rendu invisible pour assurer le maintien des ligatures.

Reliquaire Byeri Fang

Le reliquaire conserve trois calottes crâniennes. La cloche métallique est destinée à appeler les ancêtres pour entrer en communication avec eux. Le restaurateur a réalisé un dépoussiérage à l'aide d'un pinceau à l'intérieur du reliquaire. Le contenu est conservé car il est susceptible de livrer des informations sur l'objet et son usage.



Reliquaire Byeri Fang, 2002.O.223
Écorce, bois, osier, métal (fer, laiton)
Afrique, Gabon (Fang)
Collection Léon Morel (1908-1932)



Cagoule Yagule (« Jeune fille »), 2002.0.108
Fibre, coquillage (cauris), crin
Afrique, Mali (Dogon)
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)

Cagoule Yagule (« Jeune fille »)

Cette cagoule représente une jeune fille, bien que l'Awa (la société des masques dogons qui regroupe les garçons après leur initiation) soit exclusivement masculine. L'accès y est interdit aux femmes et aux non-initiés. Avant chaque sortie du masque, les fibres sont tressées et fixées de nouveau car il s'agit d'un matériau très cassant. Elles ne sont pas destinées à être conservées, leur destruction est inéluctable. Cet état de fait révèle un paradoxe de la conservation.

Cagoule de Yona (« Voleur rituel »)

Le port du masque confère au jeune garçon le statut d'homme et l'introduit dans la société des masques, l'Awa. Le port de la cagoule est le premier stade de l'initiation, avant de pouvoir porter un masque en bois une fois l'initiation sera terminée. Le restaurateur a créé des socles permettant de conserver au mieux les cagoules, pour éviter les manipulations inutiles qui accélèrent la détérioration. C'est un acte de conservation préventive.



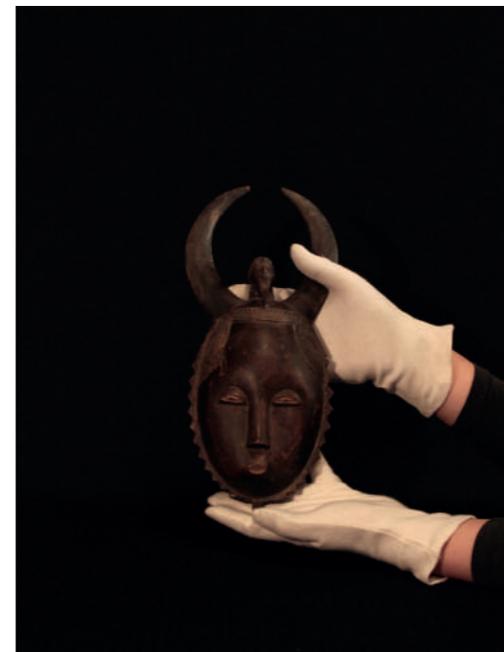
Cagoule de Yona (« Voleur rituel »), 2002.0.93
Coton, lin, fibre
Afrique, Mali (Dogon)
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)

Masque Yaouré

Ce masque ne porte aucune trace d'usure, cela laisse entendre qu'il n'a jamais été porté. De plus, sa forme très plate suggère qu'il a été sculpté pour être destiné à la vente et non pas pour un usage cérémoniel. De la colle a été introduite dans les fibres de la corne gauche, fendue suite à une conservation dans un environnement trop humide. Elles ont ensuite été pressées pour éviter l'éclatement du bois dû au travail naturel de la matière. La colle a été travaillée afin d'atténuer sa brillance pour la rendre moins visible.

Masque Yoruba

Masque intervenant lors de la cérémonie Gelede, qui a lieu tous les ans à la fin des récoltes ou lors d'évènements importants comme les naissances, les décès et les mariages, en cas de sécheresse ou d'épidémie. Un orifice situé sur la partie inférieure du masque a été comblé avec de la résine époxylique qui a été taillée pour lui donner l'aspect du bois sculpté puis peinte à la gouache pour la rendre moins visible. Les fissures du bois sont le résultat du travail naturel de la matière en contact avec l'air ambiant. Les combler pourrait briser le masque si le bois travaille à nouveau.



Masque Yaouré, 2002.0.267
Bois
Afrique, Côte-d'Ivoire (Akan)
Collection non identifiée



Masque Yoruba, 2002.0.262
Bois
Afrique, Bénin (Yoruba)
Collection Lebaudy-Griaule (1938-1939)



Costume (masque)
d'Homme Peul, 2002.O.239
Bois, fibre, coton,
coquillage (cauris), crin
Collecté lors de la mission ethnographique
Lebaudy-Griaule (1938-1939)
Afrique, Mali (Dogon)

Costume (masque) d'Homme Peul

Les Peul sont un peuple traditionnellement pasteur, établi en Afrique de l'Ouest. Pour autant, le costume présenté ici a été confectionné par les Dogons, peuple de cultivateurs, qui figurent donc ici une culture et des individus qui leur sont voisins, à travers un costume complexe et finement ouvragé.

Tandis qu'en Occident, le terme de « masque » désigne la sculpture faciale, il est envisagé comme un tout composé de plusieurs éléments dans la plupart des peuples du continent africain. Ainsi, ce que nous appellerions "costume" est ici un masque, composé de nombreux éléments : une cagoule, un bustier orné de cauris, quatre jupes, deux bracelets et quatre chevillères, le tout présenté sur un mannequin de bois et de coton. Lors des sorties cérémonielles, le danseur, habillé de ce masque, s'imprègne de son essence et devient, par la danse, le réceptacle d'un être surnaturel. En effet, le masque animé permet au Dieu de se personnifier parmi les hommes. La sculpture faciale, muséifiée en Occident, n'est finalement qu'un morceau extirpé d'un ensemble bien plus important et complexe.

Ce masque d'Homme Peul est une parfaite conclusion des notions évoquées tout au long de cette exposition. En cas d'intervention de restauration, il est obligatoire de s'adapter à la multiplicité et à la richesse des matériaux qui composent cet habit. Pour autant, il est aujourd'hui impossible de restaurer complètement cet ensemble, à cause des très nombreuses fibres et matières, trop abîmées pour être recollées ou manipulées sur la longue durée.

LES ARTISTES CONTEMPORAINS





VALENTINE COTTE

Valentine Cotte est une jeune artiste ayant récemment acquis son Diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) à Strasbourg. Jouant subtilement avec la temporalité des choses, les jouets ici récupérés symbolisent bien plus que le divertissement. Les objets sont d'abord bandés avec soin puis recouverts de porcelaine froide, comme s'ils devaient guérir de l'abandon de leur précédent propriétaire. Leur passé une fois bien protégé dans ce cocon réparateur, les objets sont soumis à une technique de crémation et disparaissent sous l'effet d'une chaleur ardente, fondant pour le plastique, brûlant pour le bois, ne laissant qu'une porcelaine creuse à la vue de tous. Leur installation déstructurée à même le sol renvoie inévitablement à la vie passée de ces jouets et rappelle l'enfant devenu adulte les ayant délaissés.

Œuvre poétique laissant libre court à l'imagination de chacun pour donner à ces réparations une histoire, Les Pensés nous place face à nos enfances oubliées, à nos corps maintes fois cicatrisés. À la manière de nos souvenirs, seuls résistent au temps les contenants, laissant parfois le contenu nous échapper.



Pensées (Punny), 2020
Bandages en porcelaine
42 x 61 x 23cm environs



Pensées (La danseuse), 2020
Bandages en porcelaine
17 x 21 x 11cm environs

PANSÉES
2020

Série
Installation

Dimensions variables
Bandages en porcelaine

ARNA GNÁ GUNNARSDÓTTIR

Paloma Samper Andreu

Arna Gná est une artiste textile islandaise qui vit et travaille à Strasbourg.

Telle une peinture, Arna Gná rajoute de la matière à ses poupées sans identité avec des matériaux naturels comme la laine, du fil et de la cire, ainsi que d'autres matériaux comme les collants. Ces pièces sont construites par le biais de la couture et de la technique du mending. Ce sont des représentations anthropomorphes, des corps blessés et imparfaits qui renvoient à la vulnérabilité de la condition humaine.

À la façon de la restauration autochtone, le mending rend visible la réparation réalisée sur la pièce. Cette pratique est l'action de raccommoder des pièces, plus concrètement des tissus, et de les réparer pour continuer à les rendre utiles, fonctionnelles (DeSilvey, Ryan, 2018 : 196). Cette technique revalorise les objets utilitaires et quotidiens en leur donnant une seconde vie et en laissant une trace de cette réparation plus ou moins visible. Le mending peut donc être défini comme un témoin, une marque de la nouvelle vie qui a été donnée à l'objet. Aujourd'hui le mending se traduit par une prise de conscience : une alternative écologique et éthique à la fast fashion¹.

Dans son œuvre, Arna Gná dépasse le domaine utilitaire du mending pour l'intégrer dans le processus de construction de ses œuvres : Il devient alors une expression esthétique sublimant les imperfections du corps humain. L'artiste Arna Gná inclut cette technique dans la construction initiale de ses pièces, elle travaille ainsi avec la réparation comme une pratique créative à part entière.

Notes :

1. Tom of Holland, The Visible Mending Programme : making and re-making, « Don't Feed the Monster ! » : <https://tomofholland.com/2019/10/25/dont-feed-the-monster/> (consulté le 22/05/2021).

Bibliographie :

DESILVEY, Caitilin et RYAN, James R.

2018 « Everyday Kintsukuroi : Mending as making », in Laura Price et Harriet Hawkins (ed) : *Geographies of Making, Craft and Creativity*, London, Routledge (1^{er} éd : 2018), 260 p.

BOND, Steven, DESILVEY, Caitlin et RYAN, James R.

2013 *Visible Mending : everyday Repairs in the South West*, London, Axminster : Uniformbooks, 157 p.

Sitographie :

Arna Gná, site officiel : www.arnagna.com, consulté le 15/05/2021.

Fiber art fever !, « Arna Gná Gunnarsdóttir » : <https://www.fiberartfever.com/project/arna-gna-gunnarsdottir/#artist-profil|2>, consulté le 15/05/2021.

Tom of Holland, The Visible Mending Programme : making and re-making, « Don't Feed the Monster ! » : <https://tomofholland.com/2019/10/25/dont-feed-the-monster/>, consulté le 22/05/2021.



Gut feeling, 2020
Matériaux divers
45cm environ



High fashion, 2020
Matériaux divers
61cm environ



Œuvres d'Árna Gná exposées lors de l'exposition *Panser l'objet, Penser le temps*, juin 2021.
Dans l'ordre : *Feet in mud 2020*, *So unlucky 2020*, *Gut feeling 2020*, *Full throat 2020*, *High fashion 2020* et *Poor thing... it will take time 2020*.

© Photographie : Léa Godeux



FULL THROAT
2020

135cm
Matériaux divers



ALCHIMIE HUMAINE
2018

Dimensions variables
Porcelaine, cendre humaine

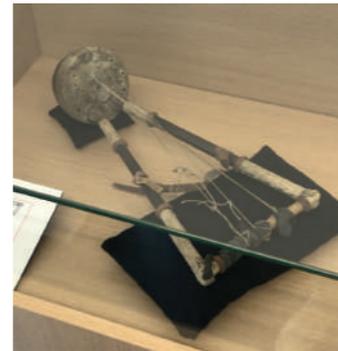
ENZO MIANES

Enzo Mianes, jeune artiste contemporain diplômé en 2015 de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, est un collectionneur d'objets trouvés. Dans son travail, les célèbres mots du philosophe grec Anaxagore « rien ne naît ni ne périt mais des choses déjà existantes se combinent puis se séparent de nouveau » prennent tout leur sens. Il s'inspire de la technique japonaise ancestrale du kintsugi, littéralement « jointure en or », grâce à laquelle les porcelaines et céramiques brisées sont réparées au moyen de laque saupoudrée de poudre d'or. Récupérant des objets brisés, Enzo Mianes leur redonne une intégrité physique par des jointures faites de cendres humaines, elles-mêmes faites à partir d'ossements humains récupérés dans les cimetières.

Jouant du lien intime entre la vie et la mort, cet artiste prend en compte le passé des matériaux ainsi retrouvés pour leur donner un futur. Dorénavant transformée, la vie humaine devient objet mais aussi art, et ce pour l'éternité. Véritable archéologue du corps et de l'esprit, les êtres devenus poussières reprennent vie dans une intemporalité muséale à travers des objets matérialisant le processus de réparation, qu'on peut ici admirer.



Alchimie humaine, 2018
Porcelaine, cendre humaine
Dimensions variables



Photographies de couverture et de quatrième de couverture

Coupe du Hogon, 2002.0.64
Bois de caïlcédrat et métal
Collection Lebaudy-Griaule (1938 - 1939)
Afrique, Mali (Dogon)

© Collection ethnographique de l'Université de Strasbourg
Photographies : Zoé Joliclerc





ISBN : 978-2-9578162-0-0



9 782957 816200