



**HAL**  
open science

## Des mémoires de la restauration à l'historicité des objets patrimoniaux

Charlotte Guichard

► **To cite this version:**

Charlotte Guichard. Des mémoires de la restauration à l'historicité des objets patrimoniaux. Lorraine Malho et Alexandra Gérard. Les Mémoires de la restauration, C2RMF, pp.199-205, 2020, 978-2-11-155891-5. hal-02963653

**HAL Id: hal-02963653**

**<https://hal.science/hal-02963653>**

Submitted on 14 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Des mémoires de la  
restauration à l'historicité  
des objets patrimoniaux

**Charlotte Guichard**, directrice de recherche au CNRS – Institut d'histoire moderne et contemporaine, Paris ([charlotte.guichard@ens.fr](mailto:charlotte.guichard@ens.fr)).

---

Quels sont les enjeux d'une approche historique et critique des objets patrimoniaux par l'activité de restauration ? En quoi la restauration et les savoirs du restaurateur peuvent-ils proposer des savoirs critiques sur l'histoire des objets patrimoniaux ? Si la conservation/restauration est un métier, au sens le plus noble du terme, qui engage une corporation de professionnels, avec leurs gestes et leurs savoir-faire, cette activité relève aussi d'une philosophie, c'est-à-dire de principes et de conceptions relatives aux œuvres, aux pratiques artistiques et à la valeur que nous leur attribuons. Elle engage enfin toute une série de savoirs, de gestes et de documentations : archives historiques, analyses physico-chimiques, rapports de restauration, savoirs pragmatiques des restaurateurs. Ainsi le passage « à l'acte de restauration » repose sur cette idée tout à fait essentielle que les artefacts d'art ont cette capacité de témoigner du passé et de l'histoire et que leur restauration engage une responsabilité aussi vers le futur.

Cette conscience de l'historicité qui s'exprimerait dans les objets – qui leur donne aussi toute leur valeur en tant qu'objets patrimoniaux – est particulièrement vraie des sociétés européennes puis occidentales qui ont investi les notions d'authenticité, d'originalité comme autant de valeurs. Dans d'autres sociétés, cette transmission du passé a pu passer par la copie d'originaux, ou même par le rite ou l'oralité. Poser la question des mémoires de la restauration pour les objets qui sont conservés dans les musées, c'est donc poser la question du passé et de l'histoire du point de vue des objets et de ceux qui en ont la garde. C'est bien un point de vue pragmatique et matériel sur l'histoire et sur l'écriture de l'histoire – sur les choix qu'on opère durant cette écriture.

Dans son livre *Conserver/Restaurer*, Jean-Pierre Cometti écrit : « Tout objet susceptible de se voir appliquer des mesures de conservation ou de restauration a la signification d'un problème<sup>1</sup>. » La formule met en évidence ce point essentiel : l'acte de restaurer questionne radicalement l'objet. Il était longtemps resté secret, confiné dans les ateliers, invisible, illisible : les traces de la restauration devaient avoir été effacées pour donner à voir un artefact unique, identique à lui-même à travers les âges. Dans ce contexte, l'acte de restauration s'apparentait à une énigme. Aujourd'hui, tout cela est bien fini : l'acte de restauration est documenté, lisible et même réversible dans l'œuvre qui doit pouvoir montrer les traces de la restauration. Il est même pratiqué en public – on songe à la restauration de *L'atelier du peintre* de Gustave Courbet au musée d'Orsay en 2016, ou à celle de *L'Adoration de l'Agneau mystique* de Jan et Hubert Van Eyck au musée des Beaux-Arts de Gand (2012-2019) –, ce qui montre aussi l'intérêt voire la fascination du public pour cette activité.

Je voudrais orienter cette conférence conclusive autour de trois thèmes transversaux qui sont apparus au cours des discussions. Tout d'abord, les restaurations ont une place essentielle dans notre connaissance historique, matérielle et esthétique des œuvres. Ce sont des savoirs en action. Par rapport à des savoirs théoriques, les restaurations reposent sur une *praxis*, c'est-à-dire des gestes, qui engagent aussi des savoirs. Ce sont ces savoirs que les mémoires de la restauration conservent et que l'historien doit exhumer dans les dossiers de documentation et les archives, mais aussi dans les œuvres elles-mêmes. Parler des mémoires de la restauration au pluriel, c'est donc aussi souligner leur dimension interdisciplinaire, propre à faire évoluer les frontières épistémologiques.

Poser la question des mémoires de la restauration, c'est ensuite s'obliger à regarder les œuvres non seulement d'un point de vue formel, esthétique, ou même tout bonnement comme des images, mais bien d'un point de vue matériel comme des artefacts<sup>2</sup>. L'œuvre doit être considérée dans sa vie sociale, ses modifications et ses transformations matérielles – qui ne s'arrêtent pas avec l'entrée au musée, bien au contraire. C'est l'idée même de l'œuvre comme entité fixe, stabilisée, qui est remise en question – et, avec elle, l'idée d'original. Cette histoire matérielle qui réfléchit aux états successifs d'une œuvre (et non pas à son état original) est sans doute un point de vue élémentaire pour des conservateurs/restaurateurs, mais il l'est beaucoup moins pour les historiens et les historiens de l'art qui travaillent dans un univers académique, éloigné des œuvres et nourri d'autres références théoriques. Je terminerai donc avec un thème qui devient central dès lors que l'on aborde les questions de restauration, celui de l'historicité des objets patrimoniaux. Car l'œuvre n'est pas seulement son archive à elle-même, elle est aussi une archive de nos rapports à l'art dans l'histoire.

## De nouvelles frontières disciplinaires ?

Les travaux des sociologues l'ont bien montré, l'acte de restauration est un savoir en action, qui concilie connaissances théoriques et expérience pratique, et qui produit un type de documentations et d'archives hautement singulières<sup>3</sup>. Il aura certainement fallu du temps pour prendre la mesure de ce savoir et on a encore souvent tendance à insister sur la dimension du geste dans l'activité de restauration – avec une fascination qui vient redoubler celle que l'on a eue pour le geste de l'artiste (c'est ce que montre la boîte transparente dans laquelle ont travaillé les restaurateurs de *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet au musée d'Orsay).

Pourtant, la restauration engage aussi des savoirs complexes et toujours interdisciplinaires, comme en témoigne l'historiographie de cette histoire de la restauration. D'une « histoire de la restauration », incarnée en premier lieu par Gilberte Émile-Mâle, qui concernait les acteurs les plus illustres, les lieux et les institutions de la restauration dans la France d'Ancien Régime, on

est passé à des interrogations pluridisciplinaires centrées désormais sur les artefacts<sup>4</sup>. Un changement d'échelle s'est opéré depuis les études qui portaient sur les mondes sociaux autour de l'œuvre vers une approche microscalaire qui caractérise les sciences de la conservation et du patrimoine.

Cette histoire de la restauration et cette histoire matérielle des œuvres viennent puiser leurs sources dans des documents constitués à l'extérieur de l'œuvre, mais qui forment désormais son archive, la documentation de sa vie sociale, matérielle et même physico-chimique. Ces archives documentent des états successifs des œuvres qui sont toujours liés à des moments de rupture dans la trajectoire des œuvres : mise en vente publique, entrée au musée ou dans une collection privée, litige d'attribution. Ces moments de rupture sont autant d'« épreuves pour les objets » : ainsi, la constitution de ces dossiers répond en réalité à ce que j'ai appelé ailleurs des « épreuves d'authenticité », de qualité, d'attribution pour les œuvres, à la suite des travaux de Francis Bessy et Claude Chateauraynaud<sup>5</sup>.

Ces épreuves sont essentielles car elles décident de la valeur des œuvres, mais aussi de leur futur. C'est pour cela que les sciences de la conservation et du patrimoine sont bien des « savoirs en action » tels qu'ils ont été théorisés par la philosophie et l'anthropologie des sciences<sup>6</sup>. Car les archives papier ou numériques ainsi produites orientent ensuite l'action et la décision de restauration, de conservation et parfois de prêt ou d'exposition. L'importance de la pragmatique est très claire dans la nature des documents : on parlera de constats d'états, de fiches de santé, de rapports d'étapes, de retours d'expérience, etc.

Si l'on entre davantage dans le sujet, force est de constater que ces documents font la synthèse de quantité d'archives dont la nature est pour le moins hétérogène : les analyses relèvent des sciences humaines et sociales (histoire de la restauration, histoire culturelle du patrimoine, histoire sociale des collectionneurs), des sciences physico-chimiques, des sciences de la conservation et du patrimoine (micro-prélèvements, imagerie, etc.). On le voit, le fossé est grand entre la scientificité et la technicité des savoirs mobilisés aujourd'hui autour des objets patrimoniaux et la tradition du secret et des savoirs tacites, maintenus dans l'atelier, qui a longtemps prévalu depuis la naissance de la discipline. Aujourd'hui, les sources relatives à l'his-

toire matérielle des œuvres – et notamment à leur restauration – mobilisent une grande hétérogénéité de données nécessitant la collaboration entre des spécialistes issus de disciplines différentes, car les données sont devenues très techniques et leur interprétation est à même de faire bouger les frontières épistémologiques. Pourquoi ?

Ces archives sur les objets patrimoniaux ont en effet un modèle épistémologique commun : celui de la trace et de l'indice. Les restaurateurs – comme tous ceux qui s'intéressent à l'histoire matérielle des œuvres – recherchent des traces : des traces de pigments, de solvants, des traces des restaurations précédentes, des traces d'un original disparu car transformé et altéré. Simplement, les indices et les traces se sont bien compliqués depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moment où ce paradigme émergerait, d'après l'historien Carlo Ginzburg, dans les sciences humaines et sociales avec Sigmund Freud, Conan Doyle et Giovanni Morelli<sup>7</sup>. On assiste depuis quelques décennies à une véritable transformation de la figure du connaisseur et du restaurateur à la faveur de cette nouvelle technologie associée aux matériaux du patrimoine. Celle-ci avait d'abord fait ses preuves dans l'histoire de l'attribution avec le fameux Rembrandt Research Project (1968-2007) qui visait à départager les vrais Rembrandt (entendez les Rembrandt autographes), et elle devient aujourd'hui essentielle pour écrire l'histoire matérielle des œuvres<sup>8</sup>. En identifiant la provenance géographique de certains matériaux et leurs composants chimiques, grâce à leur signature isotopique, c'est toute une écologie des œuvres que l'on peut reconstituer – propre à retisser les liens entre histoire naturelle et histoire de l'art, sciences de la nature et sciences de l'art<sup>9</sup>.

## Regarder autrement. Le tableau est un objet, pas une image

Les mémoires de la restauration et plus généralement des transformations des œuvres peuvent également être inscrites dans la matière même de l'œuvre – et pas seulement dans des archives qui lui seraient extérieures. Pour qu'elles soient détectées, il faut porter sur les œuvres un regard tout à fait différent de celui auquel l'histoire de l'art académique nous a habitués. Il faut se déprendre d'un regard informé par l'humanisme vasarien,

par le paragone qui a théorisé les analogies entre littérature et peinture. Les œuvres ne doivent pas être considérées comme des images, mais bien comme des choses. On ne doit pas uniquement examiner la couche picturale apparente – celle qui fait image et forme composition –, mais bien la sédimentation des couches, le revers, la tranche, les étiquettes, les inscriptions, les transformations successives des formats.

Je pense aux nombreuses œuvres de François Boucher, aujourd'hui exposées dans les musées comme des tableaux de cabinet mobiles, au format rectangulaire, qui avaient en réalité un autre usage. Ainsi, le *Retour de chasse de Diane* de François Boucher<sup>10</sup> faisait partie d'un ensemble de quatre dessus-de-porte, aujourd'hui dispersés, et alors intégrés dans un décor unique et cohérent de boiserie chantournées. Pour cet exemple, je m'appuie sur le dossier réuni pour sa restauration récente<sup>11</sup>. Les quatre peintures étaient encastrées dans des boiserie chantournées, composées pour être appréciées non pas à hauteur d'œil mais vues d'en bas. Elles ont été transformées en tableaux de cabinet. Durant leur parcours d'objets, ces toiles ont été extraites de leur environnement et de leurs encadrements d'origine et découpées au format rectangulaire ou quadrangulaire pour satisfaire à leur nouveau contexte esthétique. Le dossier constitué au moment de la restauration montrait la brutalité avec laquelle s'était opérée la découpe dans la boiserie : des parties étaient manquantes, en particulier des pointes dans le bas de la composition. Aujourd'hui, le format rectangulaire a été préservé, mais on a rendu visibles les repeints et souligné par un trait peint le contour de l'œuvre originale.

Ce savoir matériel sur les œuvres est indispensable pour comprendre leur « devenir tableau » : à l'origine, ces panneaux de peinture ne pouvaient pas s'appréhender sans leur environnement de boiserie ; ils étaient intégrés dans un volume, une architecture, un ensemble de matériaux (peinture, bois, meubles). Ils ont été transformés en tableaux par les ventes publiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, les confiscations révolutionnaires et puis par le musée. Difficile de les comprendre aujourd'hui dans les musées si leur histoire sociale et matérielle n'est pas ainsi restituée.

Cette approche technique et matérielle fait retour sur l'œuvre d'art et son histoire : le tableau n'est plus considéré comme immuable, toujours

identique à lui-même et au moment de sa genèse. Il est interrogé comme un objet, doté d'une vie sociale et matérielle. Ces données accumulées par les mémoires successives de la restauration offrent une histoire tout à fait renouvelée du tableau : elles permettent de mieux comprendre l'affirmation de cet objet culturel dans l'histoire des sociétés européennes et occidentales. Car l'histoire du tableau est bien aussi une histoire matérielle, faite de jeux et de rejeux successifs : passage du retable au tableau d'autel au XIV<sup>e</sup> siècle, puis nouvelle invention avec la transformation du panneau décoratif inséré dans les grands décors des hôtels princiers au tableau de cabinet au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux peintures de François Boucher, *La Toilette de Vénus* et *Vénus désarme l'Amour*<sup>12</sup> avaient un format chantourné et fonctionnaient vraisemblablement en pendants dans le décor d'un hôtel particulier. Elles n'étaient pas destinées à être appréciées isolément. Pourtant, chacune d'entre elles est signée « f. Boucher », au bas ou sur les côtés, tout contre les boiseries aujourd'hui disparues. Pourquoi signer chacune de ces peintures si celles-ci faisaient partie d'un ensemble décoratif solidaire ? Est-ce que la signature rendait possible leur transformation au format-tableau ? Avec leurs signatures autonomes, les panneaux de Boucher conquéraient un statut ambivalent : à la fois dessus-de-porte, produit pour un lieu spécifique, et objet-tableau, mobile et autonome<sup>13</sup>.

Les mémoires de la restauration, tout comme l'histoire matérielle de l'art, posent ainsi la question de l'*altération* des œuvres, dans sa double signification : celle-ci est certes dégradation, mais elle est surtout devenir autre. Si on prend cette *altération* dans son sens littéral, l'idée même d'un retour à l'état original de l'œuvre est remise en cause – tout comme l'idée même de l'original. L'histoire matérielle de l'art témoigne ainsi de l'historicité des objets proposés au regard, elle est également une manière de réinterroger les formes du rapport à l'art et à l'expérience esthétique.

### **Historicité des objets patrimoniaux : une historicité du regard**

Car si l'œuvre patrimonialisée contient en elle-même les traces de son devenir et de son histoire, elle retient aussi les traces du regard qu'on a porté

sur elle. Parce que l'art fait l'objet de conditions particulières de conservation et de patrimonialisation, il est le lieu où se sont matérialisées des formes spécifiques du regard. La nouvelle histoire matérielle de l'art, réflexive sur ses méthodes et sur ses objets, met ainsi en exergue l'historicité du regard que l'on porte sur les œuvres et l'historicité même du concept d'œuvre, qui remonte au XIV<sup>e</sup> siècle lorsqu'en Europe, l'art s'est autonomisé par rapport au monde de l'artisanat en s'affirmant comme un univers spécifique de pratiques sociales, économiques et bien sûr formelles. Le tableau peut donc être considéré comme une archive matérielle de nos relations à l'art dans l'histoire : en lui se sont déposés des gestes de transformation, de destruction ou d'admiration qui révèlent la manière dont ces œuvres ont été considérées à travers l'histoire.

Les objets patrimoniaux nous racontent des histoires. Celles qu'ils racontent en premier lieu, bien souvent, sont celles de leur destruction, de la peur des images, et de la peur de leur efficacité supposée. Lors du colloque, une communication a présenté cette histoire saisissante d'une restauration qui s'est trouvée à exhumer, geste après geste, les traces d'une destruction : celle du visage d'une femme tentatrice dans le retable *La Tentation de saint Benoît* peint par Ambrogio di Stefano Bergognone<sup>14</sup>. Cette volonté de défigurer, littéralement, rappelle celle des iconoclastes de l'époque moderne. On pense au sac de Rome de 1527 et aux griffures sur le visage du pape Grégoire IX dans les Chambres de Raphaël. On pense aussi aux iconoclastes anglais : durant l'hiver 2013-2014, la Tate Modern de Londres a organisé une exposition *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*<sup>15</sup>, qui donnait à voir des œuvres endommagées, attaquées par les iconoclastes anglais depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, et aujourd'hui conservées dans les collections anglaises. Cette exposition, elle-même iconoclaste, attirait l'attention sur le statut matériel des œuvres conservées dans les musées. Elle proposait ainsi une nouvelle histoire, performative et matérielle, de nos rapports à l'art et aux artefacts.

Mais les gestes qui ont affecté et transformé les œuvres d'art pouvaient aussi être des gestes d'admiration voire de dévotion. Daniel Arasse écrivait déjà que « l'histoire de la peinture est faite de ces découpages de tableaux à fin de jouissance plus efficace et concentrée<sup>16</sup> ». Et selon lui, cette

découpe n'était pas seulement optique. L'avènement du détail en peinture, sa valorisation par les amateurs avaient aussi une dimension concrète, qui affectait directement les œuvres. Dans *Le Livre de peinture* (1604)<sup>17</sup>, Karel van Mander évoque ainsi ce désir de découpe matérielle à propos de *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge* peinte par Dürer entre 1508 et 1509. Van Mander indique que « le peuple fait un cas particulier de la plante du pied d'un apôtre agenouillé » et continue « et, de fait, on a offert des sommes considérables pour pouvoir emporter cette partie du tableau ». Van Mander n'a pas l'air choqué qu'on ait voulu détailler un panneau du maître pour pouvoir en emporter le meilleur morceau. Les œuvres, parfois découpées ou restaurées dans leur format initial, offrent un témoignage sur la manière dont le regard découpe et détaille, littéralement, les œuvres et les objets proposés à son admiration.

Ainsi les tableaux sont des archives historiques de nos rapports aux œuvres et à l'art. Ceci nous met sur la voie de ce que j'appelle une « anthropologie matérielle du tableau<sup>18</sup> ». D'autant que parmi les traces de l'admiration ou du désir que les tableaux suscitent, il y a précisément les noms de celles et ceux qui les ont possédés ou manipulés. C'est ce que l'histoire du goût et du collectionnisme a appelé les marques de collectionneurs (cachets, paraphes, sceaux de cire, étiquettes). Ces noms propres, comme autant d'empreintes successives, affectent et tissent la matérialité même du tableau ainsi placé au centre d'un réseau d'acteurs, depuis les artistes jusqu'aux propriétaires, restaurateurs, marchands et experts. Tous ces noms que l'on peut retrouver, déposés dans l'objet patrimonialisé, sont hautement distinctifs, producteurs de valeurs, de grandeurs et de hiérarchies. En tant que traces personnelles, ils peuvent même faire du tableau ce que la sociologue Nathalie Heinich et l'historien Thierry Lenain ont appelé un « objet-personne<sup>19</sup> » : le tableau est un objet,

condensé matériel de traces et d'histoires personnelles et singulières qui ne finissent jamais, et certainement pas dans le musée.

Proposer une anthropologie du tableau, c'est interroger la capacité de l'objet à agir sur ceux qui le produisent, le regardent, le possèdent et le manipulent<sup>20</sup>.

Interroger l'historicité et la matérialité des objets patrimoniaux, à travers la restauration mais aussi à travers tous les gestes qui se sont déposés dans ces artefacts, revient à retisser et à restituer toutes les interactions sociales et matérielles qui font que les œuvres – en contexte patrimonial – ne sont pas pour autant vitrifiées. Contre une vision immatérielle ou désincarnée des formes, enrichie des savoirs proposés par les restaurateurs, les scientifiques et les conservateurs, le regard de l'historien se fait archéologique, plus matériel, et recherche dans l'œuvre les traces de son histoire et des gestes qui l'ont affectée et transformée. Ainsi considérée comme une archive, l'œuvre n'est plus momifiée, présentée dans son splendide isolement, mais elle en vient à nous raconter des histoires.

L'histoire matérielle que j'ai évoquée, mais aussi le dialogue de plus en plus technologique entre les sciences humaines (histoire, sciences de la conservation, anthropologie) et les sciences expérimentales et physico-chimiques invitent à étudier ces interactions qui nous disent des choses inattendues sur les liens jamais rompus entre les hommes et les choses, sur le pouvoir agissant des objets et des artefacts patrimoniaux. Le paradigme indiciaire qui caractérise cette nouvelle histoire matérielle des objets patrimoniaux (indiciaire car elle recherche des traces – traces d'interventions humaines, traces de marqueurs chimiques, traces organiques, traces de matériaux...) ébranle les frontières classiques entre humains et non-humains, entre sciences de la nature et sciences de l'homme.

## BIBLIOGRAPHIE

---

AKRICH, Madeleine. « Comment sortir de la dichotomie technique/société. Présentation des diverses sociologies de la technique ». Dans LATOUR, Bruno et LEMONIER, Pierre (dir.). *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*. Paris : La Découverte, 1994, p. 105-131.

ARASSE, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.

- BESSY, Christian, CHATEAURAYNAUD, Francis. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris : Métailié, 1995.
- COMETTI, Jean-Pierre. *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Paris : Gallimard, 2015.
- ÉMILE-MÂLE, Gilberte. *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*. Paris : INP/Somogy Éditions, 2009.
- ÉTIENNE, Noémie. *La restauration des peintures à Paris (1750-1815) : pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- GELL, Alfred. *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique* (trad. de l'anglais par O. et S. Renaut). Dijon : Les Presses du Réel, 2009.
- GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989, rééd. Verdier, 2010.
- GRAW, Isabelle. "The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality and Highly Valuable Quasi-Persons". Dans GRAW, Isabelle, BIRNBAUM, Daniel, HIRSCH, Nikolaus (dir.). *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*. Berlin : Sternberg Press, 2012, p. 45-57.
- GUICHARD, Charlotte. « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6 (65<sup>e</sup> année), 2010, p. 1387-1401.
- GUICHARD, Charlotte. « Les formes de l'expertise artistique en Europe (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) ». *Revue de synthèse*, tome 132, n<sup>o</sup> 1, 2011, p. 1-13.
- GUICHARD, Charlotte. « Image, art, artefact au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet ». *Perspective*, 1, 2015, p. 95-112.
- GUICHARD, Charlotte. *La Griffes du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*. Paris : Le Seuil, 2018.
- HEINICH, Nathalie. « Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art ». *Sociologie de l'art*, 6, 1993, p. 25-56.
- HÉNAUT, Léonie. « Un tableau en cours de restauration, ou comment aborder empiriquement la question de la perception esthétique ». Dans HOUDARD, Sophie (dir.). *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris : La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2011, p. 263-271.
- KAIRIS, Jean-Pierre, SARRAZIN, Béatrice, TRÉMOLIÈRES, François (dir.). *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*. Paris : Armand Colin, 2012.
- LONDRES. *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*. Catalogue d'exposition sous la direction de T. Barber et S. Boldrick, Tate Britain, 2 octobre 2013-4 janvier 2014. Londres : Tate Publishing, 2013.
- MASSING, Ann. *Painting Restoration before "La Restauration". The Origins of the Profession in France*. Londres-Turnhout : Harvey Miller Publishers/Brepols. Cambridge : Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge, 2012.
- VAN MANDER, Karl. *Le livre des peintres : vie des peintres des Pays-Bas et de l'Allemagne*, traduit du néerlandais par Henri Hymans ; introduction et notes de Véronique Gerard Powell. Paris : Klincksieck, 2017.

## NOTES

- |                               |                                |  |                               |
|-------------------------------|--------------------------------|--|-------------------------------|
| 1 Cometti, 2015, p. 184.      | projet récent mené depuis 2013 | du patrimoine (CICRP),                   | 13 Guichard, 2018,            |
| 2 Guichard, 2015.             | sur les sculptures en albâtre  | et dont certains résultats ont           | p. 166-170.                   |
| 3 Hénaut, 2011, p. 263-271.   | à l'époque médiévale par le    | été publiés dans <i>Revue de l'Art</i> , | 14 Voir article d'Audrey      |
| 4 Émile-Mâle, 2009 ;          | BRGM (Bureau des ressources    | n <sup>o</sup> 200, 2018-2.              | Bourriot dans cette même      |
| Massing, 2012 ; Étienne,      | géologiques et minières)       | 10 1745, Paris, musée                    | publication, p. 32-46.        |
| 2012.                         | et le musée du Louvre, en      | Cognacq-Jay, Inv. J10.                   | 15 Londres, 2013.             |
| 5 Guichard, 2011 ; Bessy,     | étroite collaboration avec le  | 11 José de Los Llanos dans               | 16 Arasse, 1996, p. 68.       |
| Chateauraynaud, 1995.         | Laboratoire de recherche       | Kairis, Sarrazin, Tremolières,           | 17 Van Mander, 2017.          |
| 6 Akrich, 1994.               | des monuments historiques      | 2012, p. 259-269.                        | 18 Guichard, 2018.            |
| 7 Ginzburg, 1989,             | (CRC-LRMH, USR3224,            | 12 1749, <i>La Toilette de Vénus</i> ,   | 19 Dans deux perspectives     |
| rééd. 2010.                   | MNHN-MIC-MNHN) et le           | Inv. RF 288 ; 1749, <i>Vénus</i>         | différentes : Heinich, 1993 ; |
| 8 Guichard, 2010.             | Centre interdisciplinaire de   | désarme l'Amour, Inv. RF 289,            | Graw, 2012.                   |
| 9 Sur ce point, je renvoie au | conservation et restauration   | Paris, musée du Louvre.                  | 20 Gell, 2009.                |