

Jean-Pierre Cometti, *Conserver/Restaurer. L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2015, 320 p. Fra.

Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture. Création collective underground au Québec*, Montréal, M Éditeurs, coll. Mouvements, 2015, 229 p.

André-Louis Paré

---

Number 114, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83461ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

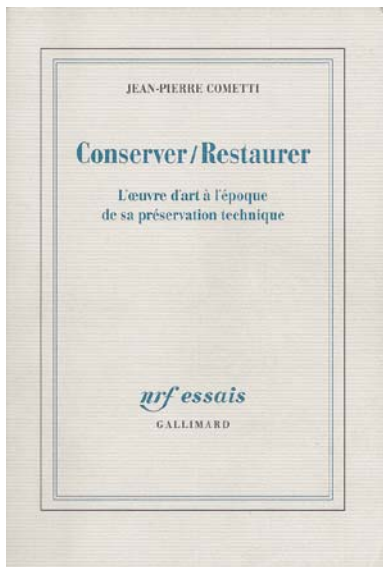
Cite this review

Paré, A.-L. (2016). Review of [Jean-Pierre Cometti, *Conserver/Restaurer. L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2015, 320 p. Fra. / Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture. Création collective underground au Québec*, Montréal, M Éditeurs, coll. Mouvements, 2015, 229 p.] *Espace*, (114), 108–109.

**Jean-Pierre Cometti, *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique***

Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2015, 320 p. Fra.

Spécialiste de Robert Musil et de Ludwig Wittgenstein, auteur de nombreux ouvrages consacrés à l'art contemporain, dont *Art et facteurs d'art* (Presses universitaires de Rennes, 2012) et *La nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture* (Éd. Questions Théoriques, 2015), Jean-Pierre Cometti



(1944-2016) est décédé peu avant la parution de cet ouvrage qui sera donc parmi ses derniers. Un autre livre, consacré cette fois à la pensée de John Dewey, est paru chez le même éditeur en février 2016. Ayant pour thème la conservation et la restauration des œuvres, cet essai a pour origine une expérience de trois années au sein de l'École supérieure d'art d'Avignon. Son titre réfère à un célèbre texte de Walter Benjamin, publié en 1935, lequel réfléchissait sur l'apport de la photographie et du cinéma comme nouvelles techniques de reproduction. Mais de nos jours, la restauration et la conservation n'ont plus le même contexte; la « valeur d'exposition » se développe sur de nouveaux territoires qui

« mobilisent l'attention et les compétences du conservateur-restaurateur bien au-delà de sa vocation traditionnelle ».

Dans le domaine culturel, la restauration et la conservation renvoient principalement à des œuvres d'art. Pour un musée, restaurer un portrait de Rembrandt en vue de le préserver pour les générations futures va de soi. Il en serait de même pour la plupart des œuvres déjà présentes dans nos musées. Toutefois, à partir des avant-gardes du siècle dernier, la notion d'œuvre va subir un déplacement, de sorte que l'intérêt mis sur l'objet se tournera peu à peu vers le processus. Conséquemment, l'attention portée aux propriétés va muter vers une attention consacrée « au fonctionnement et aux conditions de fonctionnement. » Pour distinguer ces deux attitudes, Cometti réfère aux régimes autographique et allographique comme stipulés par Nelson Goodman. Dans cette dernière catégorie, ce sont les effets escomptés qui doivent être désormais pris en compte par le restaurateur d'une œuvre. En s'éloignant ainsi du « paradigme de l'objet », les difficultés vont également concerner « le rôle primordial qu'y jouent les dispositifs techniques » au sein des œuvres. Les cas de figure à ce propos sont multiples. Cependant, une chose est sûre, grâce à ces nouvelles avenues, le métier de restaurateur, qui présuppose des règles et une conception esthétique et philosophique des œuvres, est bouleversé. Pour des œuvres technologiquement complexes, des équipes de spécialistes doivent être envisagées. Les experts sont de plus en plus souvent invités à offrir leur soutien à la restauration d'une œuvre qui exige des savoirs spécialisés. Mais il y a aussi autre chose : à l'ère de l'Internet et du numérique, notre rapport aux patrimoines est forcément bousculé.

Pour Cometti, cette époque de la préservation technique invite à promouvoir une « philosophie de la restauration ». Philosophie qui débute par la prise en compte d'une réflexion sur les concepts d'œuvre, d'identité, d'authenticité, d'intention, etc.; d'autant que les moyens de diffusion, grâce « aux ressources offertes aujourd'hui par la numérisation », changent considérablement la donne. Il s'agit, en effet, d'une situation nouvelle qui implique forcément la question du patrimoine. Et qui dit patrimoine, dit

également mémoire. Pour quoi, pour qui conserver les œuvres produites aujourd'hui ? Si restaurer et conserver les œuvres font appel à des questions se rapportant au temps, à la culture et à la mémoire, qui doit et peut en avoir la responsabilité ? Pour l'auteur, ces questions doivent être posées sous l'angle d'une ontologie des œuvres d'art associée à un contexte juridique, politique et historique. Aussi, à l'ère de l'Internet, des impératifs économiques, de marché, et de la capitalisation d'une certaine culture, il y a péril en la demeure, celle qui a pour socle la transmission d'une mémoire collective. C'est pourquoi il importe que les restaurateurs et les conservateurs soient aussi des « curateurs », c'est-à-dire des personnes qui ont pour mission de prendre soin, qui ont pour souci de s'interroger sur les choix et les valeurs qui alimentent leur philosophie de la restauration.

– André-Louis Paré

**Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture. Création collective underground au Québec***

Montréal, M Éditeurs, coll. Mouvements, 2015, 229 p.

Historienne de l'art, critique d'art et enseignante, Anithe de Carvalho a signé en 2009 l'essai *Maurice Demers. Œuvre d'art total* (Lux Éditeur) dans lequel il est question des actions environnementales menées par l'artiste Maurice Demers (1936-2013), associées à un art subversif en marge des institutions officielles du monde de l'art. Dans ce récent ouvrage, de Carvalho modifie son approche relativement à une conception de l'art entendue comme « néo avant-gardisme artistique politisé ». À l'instar du philosophe Rainer Rochlitz et de la sociologue Nathalie Heinich, auteurs respectivement de *Subvention et subversion* (Gallimard, 1994) et *Le triple jeu de l'art contemporain* (Minuit, 1998), de Carvalho juge désormais de façon critique le développement de l'art rebelle qui a émergé au cours des années 1960 et 1970. Son essai veut démythifier les pratiques artistiques « underground ». Non pas pour leur enlever toute crédibilité sur le plan social et artistique, mais pour nous convaincre que leur désir de transformer la société sur le plan politique a échoué.

Tout au long de son essai, de Carvalho analyse cet art rebelle à l'aune de deux paradigmes culturels : la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Alors que la démocratisation de la culture, mise en place à partir des années 1950, participe du projet moderne d'émancipation du peuple, grâce à une meilleure accessibilité à la culture d'élite; la démocratie culturelle, des années 1960, est animée par le désir d'élargir l'idée de l'art à divers milieux populaires. Dans ce contexte, les artistes, devenus animateurs culturels, souhaitent offrir à un nouveau public les moyens de collaborer à la production d'événements artistiques, tels *Vive la rue Saint-Denis* du groupe Fusions des arts inc., *Québec Scenic Tour* du groupe Fabulous Rockets et *Appelez-moi Ahuntsic* de Maurice Demers. Cette volonté de faire participer le public ne vise pas seulement l'esprit du jeu, mais une

prise de conscience en vue de permettre l'émergence d'une société nouvelle, basée sur la solidarité et le partage. Sur le plan national ou international, des sociologues, des artistes, des critiques et des historiens de l'art vont contribuer, par leurs écrits, à soutenir ce mythe de l'art considéré en marge de « l'institution artistique traditionnelle ». Parmi eux, nommons : Allan Kaprow, Frank Popper, Yves Robillard, Marcel Saint-Pierre et Guy Sioui Durand. Or, pour l'auteure, malgré les actions artistiques participatives déployées « en retrait des musées et des galeries », la démocratie culturelle ne s'est pas développée sans l'appui des gouvernements. En intégrant la contre-culture au système



culturel et artistique, les actions, qui se voulaient pourtant subversives, « ont été soumises à un contrôle étatique qui délimitait leur portée ».

Résultat d'une recherche très fouillée sur la création collective « underground » au Québec, cet ouvrage a le mérite de présenter « le contexte et le climat idéologiques et politiques » qui prévalent sur les scènes fédérale et provinciale. Par exemple, dans les années 1960 et 1970, il importait d'élargir la notion de culture à des formes d'expressions populaires, dont l'artisanat, le folklore et les loisirs créatifs. Ces nouvelles formes d'expressions devaient offrir un espace

de participation citoyenne dans lequel l'individu pouvait s'épanouir. En favorisant de nouveaux liens sociaux, la culture, sous toutes ses formes, renforçait le sentiment d'appartenance sociale. Aussi, le mythe de « l'homme nouveau » que cultive la démocratie culturelle était subtilement récupéré par l'État culturel. Or, à lire de Carvalho, cet homme nouveau semble aussi se manifester à travers des valeurs humanistes. Un humanisme qui s'identifie surtout au personnalisme du philosophe français Emmanuel Mounier. Certes, l'humanisme chrétien de Mounier a profondément marqué une large part de l'élite québécoise et il se peut que cet humanisme, qui promeut la personne humaine, ait aussi influencé plusieurs artistes, mais fut-ce toujours le cas ? Si oui, on comprend pourquoi il a été si facile de récupérer leur projet d'une société nouvelle, pouvant permettre l'épanouissement de la personne au sein de la communauté.

De Carvalho conclut son livre en jetant un rapide regard sur l'art actuel. Elle le fait en référant principalement à l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. Comment situer ce mouvement contemporain avec les expériences néo-avant-gardistes des années 1970 ? L'esthétique relationnelle peut-elle en revendiquer l'héritage ? Pour l'auteure, la réponse est négative. Mais, il y a au Québec d'autres initiatives communautaires et participatives où les artistes promeuvent des valeurs humanistes qui rejoignent les actions artistiques des années 1970. Toutefois, selon l'auteure, la situation semble désormais plus claire : étant institutionnalisé, l'art communautaire est rendu possible grâce à des politiques culturelles qui considèrent les artistes, et leur intention humaniste, comme étant parmi les mieux placés afin de contribuer « à la gestion de la paix sociale ». Autrement dit, même si « une étude plus approfondie des nouveaux phénomènes de démocratisation et de démocratie culturelle, comme instruments idéologiques d'apaisement de la révolte, individuelle et sociale, reste à faire », l'art rebelle, lorsqu'il est voué à des causes humanistes, est loin d'être subversif. Il se confond davantage à un art consensuel, producteur de lien social.

– André-Louis Paré