

Article

De la déontologie à la pratique: retour d'expérience sur la restauration des documents - esquisses, maquettes et masques - du département des Arts du Spectacle (BnF)

From deontology to practice : considerations on the restoration of documents (sketches, masks and models) from the Département for Performing Arts (National Library of France)

Lucile Dessennes^a

Mots-clés: déontologie, restauration, document graphique, maquette plane, maquette 3D, esquisse de décor, masque, département des Arts du Spectacle

Keywords: Deontology, restoration, graphic document, sketch, mask, model, Department of Performing Arts

^a Restauratrice, atelier de restauration des documents graphiques et des maquettes (DGM), département de la Conservation, BnF

1. Introduction

Sommaire

1. Introduction	1
2. Les particularités générales des documents des arts du spectacle	2
3. Les maquettes planes et les esquisses : des dessins comme les autres ?	2
4. Les particularités du dessin technique	3
5. Déontologie et pratique sur les documents tridimensionnels : un équilibre difficile	5
6. Quand le fil déontologique ne suffit pas à sortir du labyrinthe : maquette ou décor ?	9
7. Masque et déontologie	10
8. Conclusion	11
Remerciements	12
Glossaire	12
Bibliographie	13

Le département des Arts du spectacle a été créé en 1976. Dans son organisation originelle, chaque responsable de fonds (archives, documents ou objets) était également chargé de sa conservation.

Les objectifs de restauration variaient donc selon la nature du fonds mais aussi selon les idées de son responsable. Dans un premier temps, les traitements de restauration ont été effectués ponctuellement par des intervenants venus d'horizons différents: des restaurateurs de la BnF mais aussi des restaurateurs extérieurs, des scénographes et des décorateurs. Les responsables de fonds répondaient ainsi le plus efficacement possible à la variété des documents dont ils avaient la charge. Cette diversité d'intervenants, confrontés eux-mêmes à une grande diversité d'objets, a produit des résultats très variés, parfois intéressants, parfois malheureux : absence de dépoussiérage sur des dessins pourtant collés pour leur montage, ou réfection totale de certaines peintures. La

réorganisation du département des Arts du spectacle en 2010, avec la création d'un service chargé de la conservation, a apporté ensuite une plus grande cohérence aux demandes de traitement.

Un pôle de restauration des documents graphiques et des maquettes (DGM) a été créé en 2004 au sein du service technique (SET) du département de la conservation (DSC) sur le site Tolbiac. Dans un premier temps, sa fonction était de répondre aux seuls besoins en restauration du département des Arts du spectacle.

Trois grands types d'objets en papier étaient principalement destinés à être traités par l'atelier DGM: les esquisses (projets sur feuilles de décors ou de costumes), les maquettes en trois dimensions (projets en volume des décors), et les masques. Un des premiers problèmes a été d'adapter les traitements aux significations complexes et au statut particulier de ces objets d'art du spectacle. Même si ces questions avaient été anticipées, il était difficile d'imaginer a priori combien les compromis à faire entre déontologie et pratique allaient varier pour chaque type d'objet.

Pour faire face à cette diversité d'objets, de besoins, de types d'interventions réalisées dans le passé (et jusqu'en 2010, d'interlocuteurs), il fallait un fil conducteur. Ainsi, sans qu'aucun des acteurs n'en ait vraiment eu conscience au départ, la création d'un atelier spécifique a signifié, de facto, une plus grande homogénéité des traitements. Très vite en effet, il n'était plus possible d'intervenir ponctuellement objet par objet. Il a fallu trouver une ligne directrice en matière de déontologie qui puisse répondre aux besoins du fonds ou de la collection. Les premiers temps il paraissait évident que le fil conducteur était à trouver dans les principes de restauration qui prévalent actuellement: **compatibilité***¹, **stabilité***, **réversibilité***, **lisibilité*** et **respect de l'intégrité de l'œuvre***.

1 Les termes signalés par un (*) sont définis dans le Glossaire en fin d'article.

2. Les particularités générales des documents des arts du spectacle

Malgré leur variété, les documents traités à l'atelier partagent beaucoup de caractéristiques communes. Que ce soient des maquettes planes, des maquettes en trois dimensions, ou des masques, ils sont tous fabriqués avec les mêmes matériaux de base: des fibres papetières (papier, carte ou carton), la même technique, rapide à mettre en œuvre et peu chère (la **détrempe***), et ils appartiennent tous au « monde du spectacle ».

Ils semblent partager également le même spectre très large de valeurs de référence. Le même objet, dessin, masque ou maquette, peut être considéré comme archive de spectacle, mémorial d'un événement donné, document historique ou objet esthétique².

Le premier objectif du restaurateur est donc de conserver a priori le plus de traces d'usage possible pour garder la possibilité de toutes ces lectures.

Concrètement cela se traduit par des interventions minimales sur les documents.

Les papiers, cartes ou cartons utilisés sont le plus souvent de mauvaise qualité car non choisis pour durer, et leurs usages successifs en tant que documents de travail, archives de théâtres, et plus ou moins ponctuellement objets d'exposition les ont parfois mis en péril. Les documents sont souvent particulièrement abîmés et poussiéreux.

Le principe d'un dépoussiérage minimal sur ce type de document est un principe transmis en toute conscience d'un restaurateur de ces fonds à un autre: « Arrête de les toucher, ils n'ont pas besoin d'être très propres » me disait déjà Patrick Ragot, restaurateur à la Bibliothèque-musée de l'Opéra en 1999. L'injonction était claire, mais la pratique répétée s'est avérée plus délicate: beaucoup de dessins sont vraiment très sales et la présence de gouache (constituée en partie de gomme arabique), en fait potentiellement de très bons candidats au développement de moisissures.

Lorsqu'il est nécessaire d'intervenir, dès le traitement de dépoussiérage, le restaurateur s'aperçoit qu'il ne se trouve pas devant « des » documents d'arts du spectacle mais devant des types d'objets différents, voire devant un objet différent à chaque fois. Devant l'impossibilité de garder toutes les traces d'usage et des manipulations diverses, parce que certaines d'entre elles altèrent dangereusement l'objet, il est nécessaire de faire des choix : il est difficile par exemple de consolider une déchirure de la même manière pour tous les documents, non seulement pour des raisons techniques mais aussi parce qu'il faudra donner plus d'importance à la solidité pour tel objet et à l'esthétique pour tel autre.

Mais en faisant ces choix, on choisit également de donner plus d'importance, par exemple, à la valeur historique de l'objet au détriment de sa valeur esthétique. Les échanges avec le conservateur sont essentiels pour valider ou non les grandes orientations, mais le restaurateur se retrouve seul devant certains choix a priori techniques et anodins. Or, en modifiant le matériau, les traitements vont modifier l'objet, le remodeler même si nécessaire et donc, petit à petit, lui donner une nouvelle fonction, hybride.

3. Les maquettes planes et les esquisses : des dessins comme les autres ?

Deux grands types de documents plans peuvent être distingués au département des Arts du Spectacle: les maquettes planes ou esquisses et les documents iconographiques. Les premiers sont le plus souvent des documents originaux: ils représentent des propositions, des projets de décors ou de costumes et sont donc réalisés avant le spectacle. Les documents iconographiques quant à eux ne sont pas toujours réalisés avec des techniques graphiques originales: portraits, caricatures, représentations de spectacle, gravures, ce sont des documents divers ayant pour objet le spectacle. L'atelier a surtout traité les maquettes planes (**fig.1**).

D'un point de vue **technique**, il a semblé simple d'adopter les mêmes techniques de restauration que celles utilisées pour le traitement des dessins académiques. Les maquettes planes apparaissent en effet ni plus ni moins comme des dessins: mêmes matériaux et mêmes techniques de « dessin ».



Fig. 1. Maquette plane de décor, Jedrinsky Vladimir. La Belle au bois dormant, maquette de décor pour l'Opéra de Zagreb, vers 1950. MAQ-20412. © BnF, département des Arts du spectacle.

2 Cf. Mémoire de Raphaëlle Rolland sur les valeurs patrimoniales des maquettes, v. Bibliographie.

D'un point de vue **déontologique**, il semblait suffire, comme nous l'avons vu plus haut, de laisser apparentes les traces d'usage, comme les empreintes de doigts, les traces de manipulation sur les bords de feuille, les fréquents trous de punaises avec traces de rouille pour garder l'aspect « technique » du document.

Mais au fur et à mesure de la connaissance de la collection, des questions techniques de restauration se sont posées, et ont fini par soulever des questions déontologiques.

Prenons toujours le cas d'une consolidation de déchirure, traitement le plus fréquent, dépoussiérage mis à part.

La très grande majorité des dessins d'artistes sont consolidés avec du papier japonais qui répond parfaitement aux besoins techniques du restaurateur: il est souple, fin, neutre, stable et très solide. Il semble évident d'utiliser une même technique de restauration pour des documents aussi similaires que les dessins d'artiste et les maquettes planes, qui ont les mêmes besoins et pour lesquels les objectifs de traitement sont les mêmes.

Mais s'agit-il bien des mêmes matériaux? Par conséquent, les objectifs sont-ils les mêmes?

Dans les fonds de maquettes planes, on rencontre plus fréquemment que dans les collections de dessins d'artistes des matériaux de basse qualité, bon marché, fabriqués pour être utilisés à court terme. Les décorateurs, lorsqu'ils peignaient, devaient souvent utiliser des feuilles épaisses voire des cartes ou des cartons pour éviter le gondollement du support.

Devant l'emploi fréquent de ces matériaux devenus fragiles et cassants à cause de leur qualité médiocre, l'utilisation du papier japonais, extrêmement solide, peut paraître inappropriée. Le collage va provoquer des tensions et peut fragiliser dans son voisinage la carte d'origine, souvent acide, très cassante. Ne risque-t-on pas de créer des tensions trop fortes sur les zones adjacentes en comblant une lacune avec plusieurs couches de papier japonais? Mais le restaurateur a ses propres contraintes techniques et finalement peu de matériaux stables, compatibles chimiquement et réversibles, à sa disposition. Il faut alors ruser en diminuant par exemple les tensions ponctuelles par répartition des tensions sur plusieurs niveaux. Il est possible par exemple de coller des couches de papier de plus en plus larges. Non circonscrites à la déchirure, elles la dépassent de plus en plus largement pour répartir doucement les tensions. Lorsqu'on s'interroge sur la compatibilité matérielle du papier japonais avec des supports acides, la question de sa compatibilité culturelle finit par se poser.

4. Les particularités du dessin technique

Quand une profession utilise presque systématiquement les mêmes matériaux pour des raisons techniques et non artistiques, cette profession se rapproche de l'artisanat. Si les siècles et les qualités artistiques des dessins techniques font oublier aujourd'hui leur place spécifique, la différence entre un peintre de salon et un peintre décorateur (même si, à l'intérieur de cette catégorie, il y avait encore des hiérarchies) était clairement marquée au XIX^e siècle. Les objectifs du dessin technique apparaissent alors comme étant très différents de ceux du dessin artistique: les matériaux et les techniques utilisées répondent à des besoins professionnels plus qu'à un objectif purement esthétique.

Même s'il ne s'agit pas d'artisanat à proprement parler, les caractéristiques de ce type de dessin se rapportent à une culture donnée et à une époque précise. Sous cet angle de vue, l'utilisation du papier japonais, matériau noble, coûteux, asiatique, paraît inappropriée.

Le dessin académique, lui, s'inscrit plus facilement dans le registre neutre du patrimoine universel. Le papier japonais, à son approche, perd ses caractéristiques culturelles, se neutralise à son tour et devient un papier technique, de restauration. Mais face à de l'artisanat? Restaurer une vannerie française du XVIII^e siècle avec du bambou soulèverait au moins quelques questions, même si le bambou a des qualités techniques indéniables.

Par conséquent les soucis déontologiques commencent. Pourtant, en utilisant le papier japonais comme papier de consolidation, les principes de compatibilité chimique et de stabilité sont respectés.

En poursuivant la réflexion, des distinctions apparaissent entre la maquette de décor et celle de costume. Dans les termes tout d'abord; le département des Arts du Spectacle utilise le terme de « maquette » pour tous les dessins de projets du spectacle, la Bibliothèque Musée de l'Opéra celui d'« esquisse » pour les projets de décor, les distinguant des « maquettes » de costume.

Il est vrai qu'entre cette esquisse, premier projet de décor dessiné sur une feuille, et le décor final, se positionne la maquette en trois dimensions, très précise. L'esquisse, elle, a pour but d'emporter l'adhésion des commanditaires. Elle doit donc séduire, apporter une atmosphère plus que des indications définitives et techniques (**fig. 2a et fig. 2b**). D'autre

part, l'esquisse de décor a une destinée particulière parmi les documents d'arts du spectacle. Avant le spectacle, elle est l'objet de toutes les attentions. Entre l'esquisse et le décor final il peut y avoir encore beaucoup de modifications. Parfois, plusieurs esquisses sont nécessaires pour s'approcher de l'idée voulue. Après le spectacle, l'esquisse perd son pouvoir évocateur. Elle est beaucoup moins liée à l'évènement qui a sans doute été très différent de l'idée de départ. Elle prend alors une existence autonome en tant que dessin.



Fig. 2a. Esquisse de décor, *Jeanne d'Arc*, acte III, tableau 2, P. Chaperon (1873), D-345 (II ,24), BnF, Bibliothèque musée de l'Opéra . © Gallica - BnF



Fig. 2b. Maquette de décor, *Jeanne d'Arc*, acte III, tableau 2, P. Chaperon, BnF, Bibliothèque musée de l'Opéra, MAQ-62. © Gallica - BnF



Fig. 3. Maquette plane de costume, Drain Pierre-Noël, costume pour *Le Revizor* ou *L'inspecteur du gouvernement*, 07/03/1979, Théâtre 71, Malakoff, BnF, Département des Arts du spectacle, MAQ-20179. © BnF

En revanche, il n'y aura pas d'étape supplémentaire entre la maquette de costume et sa réalisation. Il s'agit vraiment à proprement parler d'une « maquette » à laquelle sont parfois ajoutés des morceaux de tissu (**fig.3**).

Il serait donc possible d'associer plus facilement l'esquisse de décor au dessin académique et la maquette de costume au dessin technique. La liberté d'exécution de l'esquisse de décor liée à son objectif: créer telle ou telle émotion, l'apparente en effet à une production artistique.

La maquette en trois dimensions réalisée ensuite et la maquette de costume ancrent le décor dans sa matérialité et sa faisabilité. Après le spectacle, elles font partie des derniers témoins « proches » de la matérialité du spectacle et le résumant. La maquette de décor en trois dimensions est même souvent identifiée au spectacle une fois celui-ci terminé.

Enfin, à l'intérieur de ces grandes distinctions, chaque décorateur a bien entendu un style qui achèvera de dérouter. Plus on avancera dans le XX^e siècle plus se mêleront au métier de décorateur, ou de « peintre-décorateur », des artistes reconnus comme tels, peintres ou dessinateurs avant tout, qui donneront plus de liberté d'expression au décor et à fortiori à l'esquisse, même s'il s'agit toujours d'un dessin technique aussi détaillé que possible.

De grandes distinctions peuvent donc être faites entre ces dessins techniques que sont les maquettes de décor et de costume et les dessins d'artistes. Cependant, les frontières sont floues et varient avec la distance qui nous sépare du spectacle, du décorateur et de la considération actuelle dont il fait l'objet (en tant qu'artiste ou en tant que peintre-décorateur), de l'époque de réalisation, etc.

Ainsi, il faudra adapter chaque traitement au type de dessin, faire du cas par cas. Pour réaliser des traitements homogènes sur ces documents, une des solutions a été de décider de restaurer les documents par fonds entiers de décorateur, mais sa mise en place a demandé du temps!

En conclusion, pour les dessins et les maquettes, le restaurateur reste fidèle à ses principes de stabilité, de réversibilité et même, à cette étape, de lisibilité. En revanche, l'impératif de compatibilité des matériaux est déjà discutable. Si les matériaux utilisés par le restaurateur sont compatibles chimiquement, ils le sont moins du point de vue de la résistance physique. Quant à la compatibilité culturelle elle peut se discuter à l'infini, c'est un choix à faire en discutant avec les conservateurs.

5. Déontologie et pratique sur les documents tridimensionnels : un équilibre difficile

5.1 Les problèmes de compatibilité des traitements

Les objets en papier tridimensionnels du département des Arts du Spectacle se partagent principalement entre les maquettes de décor et les masques.

Les problèmes de compatibilité des traitements se compliquent sur un objet tridimensionnel. Pour un masque par exemple (**fig. 4a et 4b**), il n'y a plus de « recto » ni de « verso » mais une « face » et un « arrière ». Si la face a une importance esthétique, l'arrière a une importance technique: posé contre le visage de l'acteur, il doit rester aussi doux que possible pour ne pas imposer de frottements. On peut considérer que l'importance technique de l'arrière vaut celle, esthétique, de la face et qu'aucune consolidation ne doit en déranger la lecture (d'autant plus que cet arrière a parfois été « amélioré » par l'acteur pour être rendu plus confortable). Lors de la consolidation d'une déchirure par exemple, la répartition des tensions doit être réalisée à l'intérieur du matériau pour être invisible sur la face et sur l'arrière. En répartissant les tensions, il est encore possible d'essayer de respecter la compatibilité avec les matériaux anciens secs et cassants. En pénétrant à l'intérieur des matériaux pour rester discret, des infidélités sont commises et des compromis sont passés avec les principes de réversibilité et de lisibilité.

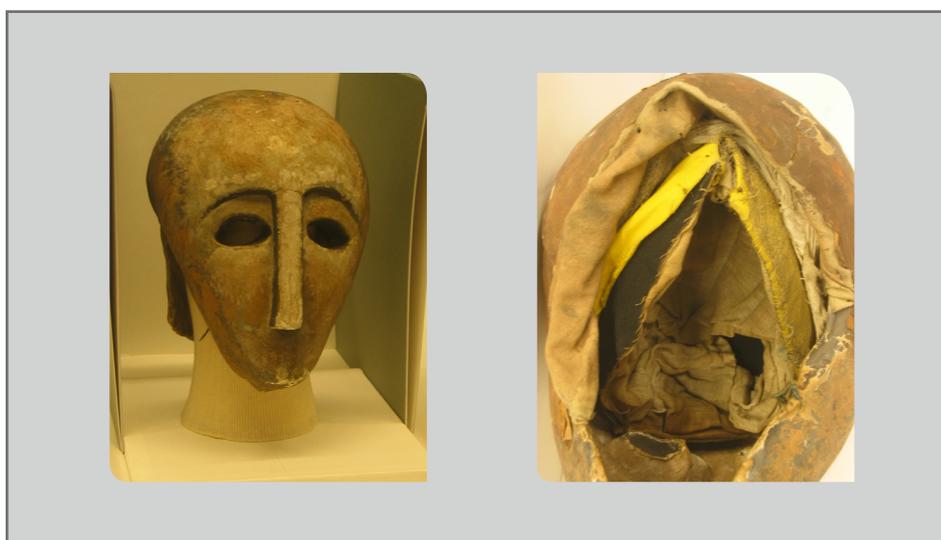


Fig. 4a (vue extérieure à gauche) et 4b (vue intérieure à droite). Masque casque de Muet ou d'Idiot, Henri-Georges Adam. *Les mouches*, Théâtre de la Cité, 1943, Charles Dullin (metteur en scène), cote [OBJ-MAS-89](#). © BnF.

5.2 Les problèmes de réversibilité des traitements

Les maquettes pliées en trois dimensions, quant à elles, sont constituées de différents plans. Il serait a priori tentant de les considérer comme une succession de dessins découpés à restaurer. Malgré tout, l'approche en restauration va en être différente. Un des traitements, souvent essentiel mais non réversible, est la consolidation de la gouache. Lorsque la gouache est écaillée ou pulvérulente, il est nécessaire de la consolider en apportant un adhésif afin d'améliorer son adhésion au support papier et/ou sa cohésion interne. La consolidation de la gouache répond au besoin de conserver le plus possible d'informations en stabilisant le médium sans aggraver son état d'empoussièrement. Quelle que soit la technique utilisée: au travers d'un papier Bolloré, par nébulisation ou au pinceau, il n'est plus question ni de réversibilité ni de lisibilité du traitement car l'adhésif apporté se mêle à la peinture d'origine.

Dans ce cas, le restaurateur peut se défendre en avançant que la non-intervention équivaut à une perte d'informations: il s'agit d'un traitement curatif répondant à une situation extrême ; mais plusieurs principes déontologiques, ceux de réversibilité et de visibilité des interventions, ne sont pas respectés.

5.3 La lisibilité des interventions, des intentions et l'intégrité du document

Cependant, si dans le cas de la consolidation, le traitement du restaurateur n'est pas aisément repérable, l'acte, le geste, reste lisible en tant que geste de restauration. Fidèle à ses contraintes et à son métier, le restaurateur utilise tel type de matériau, tel type de colle etc. en suivant un protocole précis. Les frontières entre les métiers commencent à se déplacer

lorsque le restaurateur doit procéder au montage des maquettes pliées: ses objectifs rejoignent alors ceux du décorateur. Les deux mondes: celui de la restauration et celui de la création, jusqu'alors parallèles, tendent à se rejoindre.

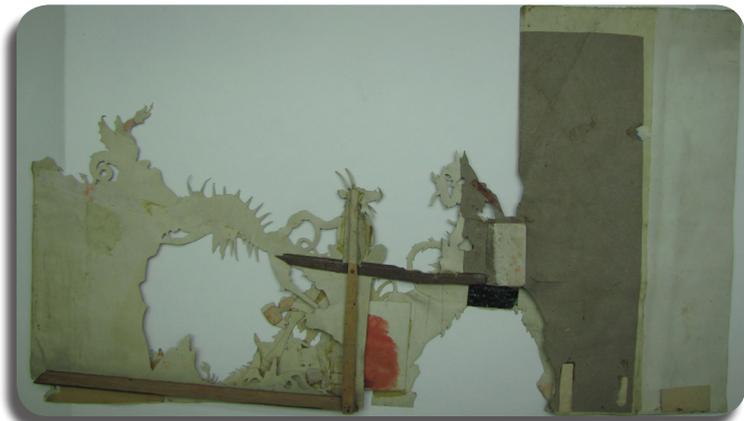


Fig. 5. Maquette pliée de décor, L'Enfer dans : Les 7 châteaux du diable, anonyme, fin XIX^e siècle, BnF, département des Arts du spectacle, document sans cote. Document non coté. © BnF

Les maquettes en trois dimensions sont rangées pliées mais elles ne prennent sens que lorsqu'elles sont dépliées, posées verticalement et montées. Comme ce n'est pas un état naturel pour une feuille, même épaisse, les panneaux des maquettes ont été rigidifiés très tôt. L'importance de ces anciennes consolidations dépend de la collection. Les renforcements, réalisés avec des papiers divers, sont en général assez discrets pour les maquettes d'opéra, qui n'ont pas été beaucoup réutilisées car elles ont chacune été réalisées pour une seule pièce.

Ces renforcements peuvent être plus imposants pour certaines maquettes du fonds des Arts du Spectacle, plus apparentées à des maquettes de répertoire et utilisées plusieurs fois: «l'intérieur gothique», «la prison» etc.

Celles-ci, parfois exposées sur de longues périodes, ont pu être, à un moment de leur histoire, lourdement renforcées par de multiples couches de papier, de carte, de carton ou de baguettes de bois, de fils électriques etc. (fig.5).

Les deux premières maquettes de ce type restaurées à l'atelier ont été traitées drastiquement. Elles avaient reçu de multiples réparations à base de colle de peau et de papier journal acide, de carton contenant des brins de paille, de morceaux de bois etc. Dans l'absolu, tous ces matériaux acides et colorés diminuent la longévité du papier servant de support à la décoration, souvent de meilleure qualité. Pour ces deux premières maquettes donc, parce qu'on voulait suivre à la lettre des principes déontologiques mal intégrés, la plupart des rajouts de consolidation, postérieurs à la création de la maquette, ont été retirés.

Ce traitement de restauration, qui visait à stabiliser l'état de la maquette, facilitait également son montage. Le retrait des matériaux collés irrégulièrement facilitait la remise à plat des panneaux ; remise à plat nécessaire pour retrouver l'effet de la perspective illusionniste et conserver ainsi la valeur d'usage des maquettes.

En effet, si un creux, une bosse déforment un panneau, les savants effets de perspective qui courent de panneau en panneau ne fonctionnent plus. La maquette se retrouve bornée à son matériau papier, il n'y a plus d'illusion. Mais, au fur et à mesure de nos rencontres avec des consolidations « monstrueuses » (multiples couches de papier journal, cartes, cartons acides, bois, fils de fer etc.), il est apparu évident qu'il fallait les laisser en place. Pour aplanir les panneaux et les maintenir debout il a donc été nécessaire non seulement de suivre les méthodes des maquettistes du XIX^e siècle: rigidifier, aplanir, mais aussi d'y ajouter les contraintes du restaurateur: répartir les tensions, garder les anciennes consolidations et maintenir l'entière réversibilité et lisibilité des interventions (fig. 6 et fig. 7).

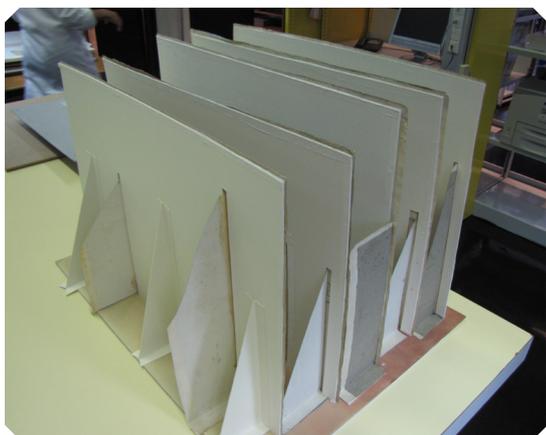


Fig. 6. Maquette pliée de décor, Palais gothique vert, anonyme, fin du XIX^e siècle, département des Arts du spectacle : montage et rigidification d'une maquette simple. Document non coté. © BnF



Fig. 7. Maquette pliée de décor, Les 7 châteaux du diable : L'Enfer, anonyme, fin du XIX^e siècle, département des Arts du spectacle : montage et rigidification d'une maquette plus complexe. Document non coté. © BnF

Il a ainsi fallu effectuer des compromis: garder le plus possible les anciennes consolidations dans la mesure où elles sont à peu près stables et n'altèrent pas la maquette, ne plus rechercher une planéité totale mais «aider» le papier ou la carte à se soutenir avec des cartons de maintien.

Lors du montage, la réversibilité est assurée par la nature des colles utilisées et la légèreté des structures de maintien: il n'y a pas de collage «en plein» sur une grande surface du document mais seulement sur les pourtours avec des bandes de maintien en papier japonais. Les équerres s'insèrent dans ces cartons de soutien et sont si possible amovibles. En revanche, la lisibilité des interventions est assez difficile à respecter car, selon ce que l'on veut obtenir, plusieurs types de carte ou de carton sont parfois utilisés. Il faut beaucoup de rigidité pour maintenir debout les grands panneaux de fond ou au contraire de la souplesse pour les cycloramas en demi-cercle, des feuilles permettant un pliage aisé pour les équerres, etc. La date de fabrication des panneaux de carton de maintien ou des équerres doit être inscrite sur leur verso pour améliorer la lisibilité du traitement. En effet, dans quelques années, lorsque les matériaux utilisés auront changé, il sera plus difficile de savoir ce qui a été réalisé dans le cadre de cette restauration.

5.4 La lisibilité des réintégrations et des retouches: faire illusion sans tromper

La réintégration éventuelle d'un ou de plusieurs éléments d'une maquette pose des questions d'authenticité à résoudre au cas par cas.

La plupart des maquettes du fonds du département des Arts du spectacle n'ont pas de sol. Le problème a été résolu en réalisant des sols neutres dans les tons de la maquette avec un dégradé lumineux. La neutralité est plus difficile à réaliser dans le cas de châssis, cintres, et autres panneaux manquants. Ce parti pris de neutralité a cependant été possible sur une maquette peinte dans les camaïeux de gris: Les ruines de Dunstan (**fig. 8**). Il manquait pourtant beaucoup d'éléments: des ciels et plusieurs châssis. Exposer la maquette telle quelle revenait à exposer un faux: beaucoup de coulisses étaient visibles. Si la vue des coulisses ne choque pas un spectateur du XXI^e siècle c'est une option inconcevable dans un décor classique du XIX^e. Prendre la décision de ne pas remplacer les éléments lacunaires devait s'accompagner d'un cartel explicatif lors de l'exposition. Comme il s'agissait d'une exposition extérieure à la BnF, il n'y avait pas de contrôle sur ces cartels. La solution était donc à trouver en interne. Par chance, le décor étant peint en camaïeu, la réintégration éventuelle se limitait aux silhouettes des éléments, il n'y avait pas de style particulier ni de dessin coloré à apporter. D'autre part, les éléments manquants n'étaient pas des éléments clés de la maquette: les ruines étant entourées de verdure, des châssis d'arbres et des ciels ombragés devaient compléter le décor du parc. Avec l'aval du conservateur il a donc été possible de réaliser des silhouettes d'arbres dans des tons gris qui s'intégraient au décor. Sans détails dessinés, les réintégrations restaient neutres tout en remplissant leur rôle de mise en valeur du décor principal et d'escamotage des coulisses. Mais cette solution, par chance satisfaisante (**fig. 9**), était aussi une solution sur «le fil du rasoir»: malgré les précautions prises n'avons-nous pas basculé dans le faux? L'enchevêtrement des éléments originaux et des éléments rajoutés sur une maquette ajoute à la confusion. La présence d'un dossier de traitement permet de connaître les traitements réalisés, mais il n'accompagne pas la maquette sur le lieu d'exposition.



Fig. 8. Avant réintégration: maquette pliée de décor, *Les Ruines de Dunstan*, anonyme, fin XIX^e siècle, département des Arts du spectacle, document non coté © BnF.

Fig. 9. Après réintégration: maquette pliée de décor, *Les Ruines de Dunstan*. © BnF

Mais cette solution « neutre », restreinte à la réalisation de silhouettes, n'est pas possible pour toutes les maquettes, notamment pour les maquettes colorées, peintes et non dessinées. C'était le cas, par exemple, pour une maquette de décor de prison (fig. 10 et 12) à laquelle il manquait deux éléments. Là encore, il était nécessaire de recréer ces éléments pour cacher les coulisses, mais selon quel parti pris? Neutre ou illusionniste? La maquette cette fois-là n'était pas en camaïeu. Il était donc impossible de se cantonner à la réalisation d'une silhouette neutre, non colorée, sans changer la signification des éléments. Comme nous l'avons vu tout à l'heure, dans une maquette, toute indication fait sens, la feinte aussi. Si à tel endroit ne se trouve qu'une silhouette c'est que l'élément n'est pas visible par le spectateur et/ou doit être caché par un élément figuratif. Avec le problème de la réintégration se posait donc en même temps celui de la retouche colorée. Encore une fois, par chance, il était possible de deviner les éléments manquants qui faisaient partie d'une enfilade avec répétition du même décor.

Le parti pris a été de réaliser les éléments manquants de manière illusionniste, un ton en dessous des autres éléments de l'enfilade et en les grisant légèrement pour les neutraliser. L'effet était satisfaisant tant que les éléments restaient à plat (fig.10a). Mais dès qu'ils étaient posés verticalement, la différence était moins évidente (fig.10b). Une fois la maquette montée et éclairée, l'ajout « restauré » n'était plus visible en tant que tel (fig.10c). Ceci d'autant plus que, encore une fois, toute modification sur cet objet codé peut être lue comme une indication technique. Les changements brusques de luminosité sont ainsi fréquemment utilisés pour accentuer une perspective, donner plus de profondeur ou indiquer la position de sources lumineuses. Ces premières réintégrations réalisées un ton en-dessous des autres éléments de la maquette ne donnaient donc pas un résultat satisfaisant.

La solution trouvée a consisté à retoucher **a tratteggio***. Cela permettait de préserver l'illusionnisme, les tons et la luminosité d'origine, en utilisant une technique clairement identifiée comme une technique de restauration. Tant que la quantité d'éléments retouchés reste très minoritaire par rapport au nombre total d'éléments, cela ne remet pas en cause l'intégrité et l'authenticité du document.

Cette solution plus acceptable s'inspire de la solution trouvée pour retoucher les masques. En effet, que ce soit sur leur face ou sur l'arrière, à l'extérieur ou à l'intérieur, les masques ont été souvent repris, recollés, repeints, consolidés au fur et à mesure de leur utilisation. Ajouter une énième réintégration un ton en dessous ne fait qu'ajouter de la confusion. Le tratteggio s'est donc vite imposé comme technique de restauration visible et lisible comme telle, tant, encore une fois, que la proportion de retouches n'est pas trop importante.



Fig 11 a et 11 b. Masque de Bellyn, bélier et argentier du roi, de Guy Pierre Fauconnet. Fonds Art et action. III. Spectacles. Compère le renard (1920 ; Art et action), cote OBJ-MAS-55. © Gallica - BnF.



Fig. 10 a.



Fig. 10 b.

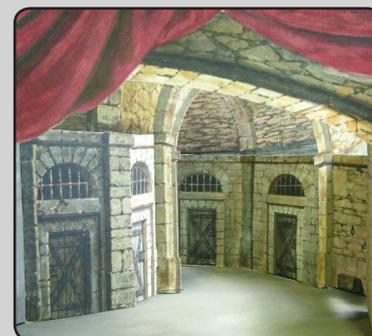


Fig. 10 c.

Fig. 10 a-c. Maquette pliée de décor, enfilade de portes pour *Une Prison*, anonyme, fin XIX^e siècle, département des Arts du spectacle, document non coté. © BnF

Cette technique du tratteggio, utilisée non plus pour remplir des aplats comme sur les masques mais aussi pour dessiner des éléments colorés, répond à la fois aux principes illusionnistes en usage sur ces documents et aux principes déontologiques de restauration. Dans ce cas, une même technique a répondu à des besoins différents. Pour les maquettes, la nécessité de trouver une technique assez illusionniste pour correspondre à l'usage du do-

cument primait sur le principe déontologique de retouche en "retrait" par rapport au document original, qui suivi à la lettre conduirait au faux. Pour les masques, l'objectif était inverse: rendre le traitement du restaurateur visible primait sur l'esthétique. Dans les deux cas, s'agissant de documents de spectacle, il fallait trouver un équilibre entre lisibilité de traitement et respect de l'usage.

6. Quand le fil déontologique ne suffit pas à sortir du labyrinthe : maquette ou décor?

La plupart des maquettes étant exposées à l'extérieur de la BnF, il a fallu très vite trouver un conditionnement pour leur transport après montage. En effet, ces panneaux de papier peint, montés verticalement, sont particulièrement exposés et fragilisés lors des transports. Deux boîtes avec fenêtre, l'une plus solide que l'autre, ont donc été réalisées pour protéger les maquettes: l'une servait au transport, la seconde, à l'intérieur, protégeait la maquette de la poussière lors de son exposition. Mais ce conditionnement a révélé des problèmes d'éclairage spécifiques. En effet, sur place, lors des expositions, la boîte était systématiquement ouverte pour pouvoir éclairer la maquette. Les maquettes recevaient donc pendant trois mois beaucoup de poussière, et souvent un éclairage adapté aux objets et non au papier. L'idée est donc venue de les livrer «clés en main», comme les dessins envoyés encadrés, dans une boîte mais avec un éclairage adéquat. Cependant, une maquette ne se laisse pas éclairer facilement: si les directions d'éclairage et les effets d'ombre et de lumière sont déjà indiqués sur le décor peint, les panneaux verticaux ont tendance à projeter des ombres les uns sur les autres. En 2006, Vincent Farelly s'est attaqué au problème et a travaillé sur ce sujet pendant son mémoire de l'INP: il a mis au point une boîte dans laquelle s'insère un éclairage Led de la couleur des lampes à gaz utilisées dans les premières années de l'Opéra Garnier.

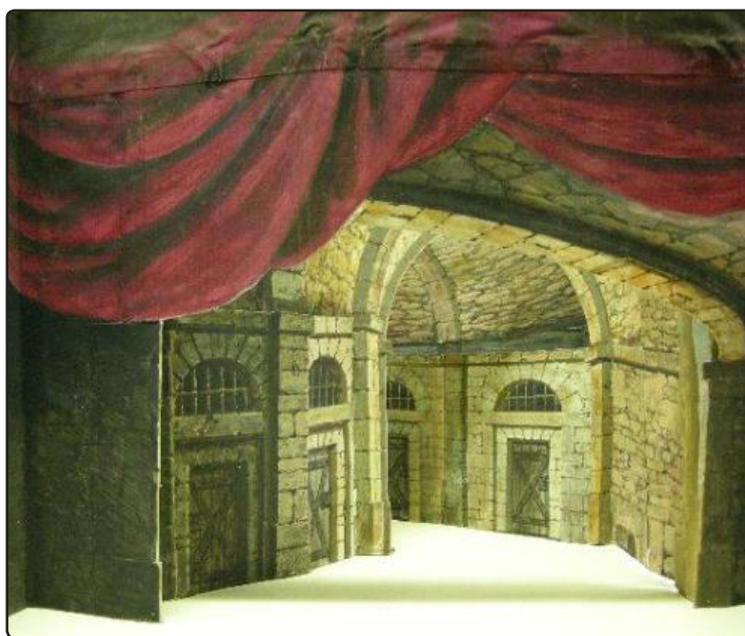


Fig. 12 : maquette pliée de décor. Une Prison, anonyme, fin XIX^e siècle, département des Arts du spectacle, document non coté. © BnF

Les zones d'éclairage des théâtres traditionnels sont reprises et réalisées avec des Leds: une rampe éclaire la base de l'avant-scène, des portants lumineux éclairent les côtés, et des cintres les hauteurs. Parfois, un rétro-éclairage du rideau de fond est nécessaire pour mettre en valeur des effets de lumière (lune, reflets sur les eaux etc.). Dans cette démarche, en protégeant la maquette et en l'éclairant, le restaurateur va jusqu'au bout de sa logique: préserver l'objet autant que possible des dégradations attenantes en respectant son intégrité et son histoire. Mais ce faisant, il a changé de métier: il est devenu monteur et éclairagiste...

Cela aurait peu d'importance si, en mettant en scène la maquette et en changeant de métier, le restaurateur n'avait pas également modifié le sens et l'usage de l'objet. En effet, il ne donne plus à voir une maquette de décor mais le souvenir d'un spectacle disparu. Il y a eu un glissement dans l'espace et dans le temps: nous ne voyons plus un document technique réalisé avant le spectacle et ne quittant pas les ateliers de décor mais nous nous retrouvons dans la salle de théâtre ou d'opéra avec un décor miniature.

Pourtant, seuls des problèmes techniques ont été résolus: faire tenir debout des cartes pendant de longues périodes, réintégrer des lacunes qui rendaient un document illisible, protéger un document d'une lumière inadaptée et de la poussière. Mais ce faisant, progressivement, les partis pris choisis ont redéfini la nature même du document.

Ce nouvel usage des maquettes est établi depuis longtemps jusqu'à être devenu une habitude. En effet, à l'Opéra Garnier une salle a été dédiée dès l'origine non pas aux maquettes de décor, mais aux « décors », raccourci stylistique révélateur utilisé à l'Opéra. La différence déontologique tient dans le fait que, jusqu'aux années 1970, on ne parlait pas de restauration mais de montage.

7. Masque et déontologie

Les masques semblent préservés de ce glissement de sens. Utilisés lors du spectacle, les exposer paraît répondre à leur nature. Les choix déontologiques d'exposition semblables à ceux posés par l'exposition des masques ethnographiques, à savoir les exposer de manière isolée pour mettre en valeur leurs qualités esthétiques ou les insérer dans un contexte, ne sont pas, à priori, des problèmes de restaurateur.

Le problème du restaurateur avec le masque est celui d'un face à face. Représentant un visage, porté par un corps humain, le masque, comme le costume est un objet très chargé émotionnellement. Il est rare qu'un masque laisse indifférent.

« (...) un masque restauré est un masque mort. Les masques évoluent avec le temps comme les visages, ils doivent leur authenticité à leur vieillissement (...) »



Fig. 13. Masque pour *Le Grand Prêtre*, Henri-Georges Adam. *Les Mouches*, 1943, Théâtre de la Cité, département des Arts du spectacle. OBJ-MAS-88. © BnF

La restauration d'un masque d'Henri-Georges Adam réalisé pour *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre a ainsi été très marquante. Ce masque se veut impressionnant. Inspiré des arts dits premiers, ses volumes sont très découpés, ses couleurs et ses teintes très contrastées (**fig. 13**).

Le dépoussiérage de cet objet puis son traitement – consolidation des cornes cassées, de la peinture écaillée – ont contribué à lui redonner son volume initial, à en accentuer les lignes, à retrouver les contrastes des aplats de couleur. Malgré tous ces gains objectifs, la restauration n'était pas satisfaisante. Son aspect impressionnant semblait avoir été perdu.

Pourtant, la logique suivie était la même que celle des maquettes. En tant qu'objet de spectacle, le dépoussiérage du masque et son traitement lui avaient redonné de la lisibilité et de la prestance; mais paradoxalement, il avait perdu en magnificence. En gagnant de la matérialité, il avait perdu de la consistance. C'était un peu contradictoire avec l'expérience vécue sur les maquettes.

La compréhension du phénomène est venue quelques années plus tard, en 2012, lors de la rencontre de deux facteurs de masques: [Erhard Stiefel](#), maître d'art et Claude Dessimond son élève et chercheur associé à la Bibliothèque nationale de France. Erhard Stiefel a une vision affirmée de la restauration des masques et considère qu'ils devraient être touchés le moins possible. Même le dépoussiérage devrait être évité. Les masques japonais par exemple ne sont pas restaurés mais continuent à être utilisés, même abîmés, endommagés. Pour lui, un masque restauré est un masque mort. Les masques évoluent avec le temps comme les visages, ils doivent leur authenticité à leur vieillissement, à leur évolution. Restaurer un masque revient à mentir sur cette histoire personnelle. Le masque ne serait à traiter que lorsqu'il ne ressemble plus à un masque: perte totale de signification ou d'élément lié à son usage comme une ficelle etc. En fait, le masque en lui-même est une performance qui se donne de manière immédiate et permanente. En le touchant, le restaurateur modifie cette performance, l'interprète. Il faudrait pouvoir consolider les masques de l'extérieur, sans modifier

leur composition interne. Réaliser en quelque sorte des exosquelettes visibles mais discrets, étrangers à la matière du masque et à son histoire. Lorsque le restaurateur touche au matériau du masque, chaque geste, dès le dépoussiérage, en amène de facto un second, plus interventionniste : à quoi ressemble un masque dépoussiéré mais en miettes ? Il faut le remettre debout, le rendre de nouveau cohérent, matériellement : le consolider. Mais une fois consolidé, un masque lacunaire n'a pas de sens. Après la réintégration de la lacune, il devient nécessaire de la retoucher pour garder une cohérence visuelle... A chaque étape, se pose la question de ce que l'on voit, de ce qui est donné à voir. A chaque étape, le document semble répondre à un malentendu : « je ne suis pas ce que vous croyez... ». Chaque étape de la restauration semble vouloir rapprocher le document du temps présent. Le restaurateur et ses contemporains semblent se le réapproprier pour l'adapter à un nouvel usage, une nouvelle lecture.

Ce qui est intéressant c'est de croiser cette vision avec celle des marionnettistes qui ont plutôt tendance à considérer l'inverse ! Pour eux, une marionnette « rénovée » est une marionnette vivante. En 2012, lors d'une journée d'étude sur la marionnette à la Bibliothèque nationale de France, nous avons présenté les différents problèmes de conditionnement qui se posent pour les marionnettes de la BnF et les solutions apportées après un dépoussiérage léger. Devant les images de marionnettes allongées dans leurs boîtes, les marionnettistes présents dans la salle ont alors comparé la BnF à un « cimetière ». En revanche, les maintenir « en vie » en redonnant aux couleurs défraîchies un peu de vivacité, en les repeignant, leur semblait une option acceptable. Les marionnettes, moins autonomes que les masques, ne semblent « performantes » qu'accompagnées du marionnettiste-pygmalion.

Le [Musée des Arts forains](#) créé par Jean-Paul Favand suit également cette dernière logique en mettant en place consciemment un « musée spectacle ». Les restaurations sont menées avec beaucoup de recherches dans le souci de « restituer la parole à chacune des œuvres ». Les objets forains, jouant sur la séduction, doivent présenter une image perpétuellement vivante en gardant leur premier usage.

8. Conclusion

Entre les traitements interventionnistes mais mesurés réalisés sur les maquettes, l'attitude de retrait prise désormais vis-à-vis des masques, le regard désolé des marionnettistes sur notre « cimetière », le rôle du restaurateur ressemble à celui d'un équilibriste ou d'un acrobate.

Il est en effet impossible de donner une réponse absolue pour la restauration de tous ces objets-témoins qui oscillent entre le pouvoir évocateur et l'existence propre. Objets de spectacle, ils peuvent néanmoins en être extraits pour avoir une existence à part entière. Objets esthétiques, ils se distinguent pourtant, sauf exceptions, des objets d'art. Les objets d'art du spectacle ne sont que des parties du spectacle-œuvre d'art. En intervenant sur leur matière, le restaurateur intervient aussi sur leur témoignage ; se pose alors la question de sa légitimité. D'un autre côté, le restaurateur doit également éviter de transformer des objets vivants en reliques. Sans avoir bien entendu l'autorité des créateurs, artisans ou artistes sur les objets, ses actions, ses traitements, sont toutefois légitimés par l'institution. Encore faut-il pouvoir définir et circonscrire les traitements pour chaque type d'objet, chaque décorateur ou artiste. Le geste de restauration, même guidé par des textes de référence, une déontologie, des protocoles, des études, reste difficile à maîtriser. Il est difficile de répondre matériellement à des questions intellectuelles.

La chance de ces objets tient peut-être au type d'institution qui les préserve. La bibliothèque permet, théoriquement du moins, leur consultation directe. Moins exposés que dans un musée mais manipulés, interrogés, ils font partie de la documentation du spectacle. En continuant d'être questionnés par des lecteurs-spectateurs, ils continuent d'interagir avec le monde qui les environne.

Il est donc nécessaire d'intégrer consciemment l'aspect non neutre de nos interventions pour pouvoir mieux les contenir et d'assumer peut-être, après le traitement de ces objets, plus que le terme de « restauration », celui de « renaissance », mot tabou dans une profession qui se veut scientifique. Une renaissance de l'objet qui se réalise dans une autre époque, un autre lieu, pour un autre usage que celui d'origine. Le technicien tente de rationaliser, de quantifier le nombre minimal d'opérations à réaliser pour garder au document son identité. Mais, finalement, il travaille sur les qualités intrinsèques de l'objet, qualités difficilement mesurables. En travaillant sur les qualités de l'objet, il travaille sur les émotions que celui-ci provoque.

Il est donc nécessaire de prendre garde à ne pas « fermer » l'objet en restreignant ses significations. Le restaurateur doit sans doute travailler moins à rendre le document lisible qu'à lui redonner une certaine visibilité, s'attacher moins à restaurer un objet qu'un dialogue entre celui-ci et le monde présent.

Au fur et à mesure que nous prenons de l'expérience, une certaine culture se met en place pour la restauration des fonds des arts du spectacle à la BnF. La réflexion partagée et le dialogue avec toutes les personnes qui croisent ces objets permettent d'adapter et de faire mûrir les approches.

Remerciements

Ces réflexions, ce travail sur des fonds, des collections, ne peuvent être menés qu'au sein d'une institution, avec la participation de plusieurs collègues. Je remercie donc Patrice Ract, chef du Service technique, pour son écoute à la fois bienveillante, critique et constructive envers toutes mes élucubrations mais aussi pour la création d'un atelier spécifique dédié aux dessins et aux maquettes ! Marie-Odile Illiano pour sa participation active et enthousiaste aux élucubrations et leurs réalisations concrètes ; Claude Dessimond et Erhardt Stiefel pour avoir ramené les élucubrations sur la terre ferme des poètes ; Delphine Lantz, cheffe de l'atelier de conditionnement et Eric Vannereau, chef de l'atelier de préparation des expositions, pour leur accompagnement sans faille et professionnel depuis le début de l'activité ; Nadège Duquey-roix et Sylvie Banse pour donner corps, vie et avenir à l'atelier et poursuivre les réflexions autour de ce thème ; Vincent Farelly et Raphaëlle Rolland pour avoir continué passionnément les recherches sur les maquettes et Francisca Cabrera pour sa relecture et grande patience.

Glossaire

Compatibilité (des matériaux et procédés): principe que recommande l'utilisation de matériaux, produits et procédés qui soient compatibles avec les matériaux originaux. «Ce terme [compatibilité] est le plus souvent retenu, mais **innocuité** serait peut-être plus approprié». [Conseil des métiers d'art. Document relatif à l'application du code des marchés publics aux marchés de conservation-restauration de biens culturels. En ligne: http://www.culture.gouv.fr/culture/marche-public/dic/fiche_info_CMP_avril2009.pdf (consulté le 20/12/2017)]

Détrempe (A *tempera* en italien) : parmi les plus anciennes techniques picturales, utilise l'eau pour dissoudre les couleurs. Les pigments, qui sont la substance colorée de la peinture, se présentent les plus souvent sous forme de poudre et sont constitués d'éléments organiques ou minéraux finement broyés. Il faut donc une substance pour les agglutiner, assurer la cohérence du mélange et lui permettre d'adhérer au support. Cet élément peut être de l'amidon, une gomme (arabique, adragante ...), une colle, de la caséine (substance tirée du lait) ou le plus souvent du jaune d'œuf. (Source RMN-Grand Palais, Magazine)

Lisibilité de l'œuvre: ce terme, souvent défini comme la compréhension que le public a de l'œuvre (ICOM-CC, 1984), possède en restauration le sens d'un compromis entre deux exigences qui semblent contradictoires, l'une, esthétique (la réintégration doit être invisible à distance pour assurer sa fonction de retouche; Brandi, C.), l'autre historique (la réintégration doit être identifiable, visible; Brandi, C.). Dans la pratique du restaurateur ce compromis correspond à des choix pris en fonction d'une diversité de facteurs objectifs et subjectifs: état de conservation et matériaux de l'œuvre, respect de son historicité, politique de conservation en vigueur, etc. Une vaste bibliographie discute ce terme qui est sujet à multiples interprétations (V. Cesare BRANDI, *Teoria del Restauro*; MUÑOZ VIÑAS, S., *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Elsevier, 2005, p. 100.; Michel FAVRE-FELIX, « Ambiguïtés, erreurs et conséquences : « Rendre l'œuvre lisible » », CeROArt [Online], 3 | 2009, Online since 21 April 2009, connection on 20 December 2017. URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/1140>)

Respect de l'intégrité de l'œuvre: « Le but principal d'une intervention doit être la conservation de l'objet ou du spécimen. Toute procédure de conservation et de restauration doit être documentée et aussi réversible que possible ; toute transformation de l'objet ou spécimen original doit être clairement identifiable. Le conservateur veille à ce que soit respectée l'**intégrité de l'œuvre**. Des arguments valables du point de vue de la conservation, ou d'un point de vue historique ou esthétique peuvent cependant justifier la suppression d'éléments lors de l'intervention. Les fragments enlevés, historiquement pertinents, sont conservés et identifiés. La procédure doit être entièrement documentée.» [Circulaire n° 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine (fonction publique d'État et territoriale) et autres responsables scientifiques des musées de France pour l'application de l'article L.442-8 du Code du patrimoine]

Réversibilité: en restauration, ce terme désigne le principe déontologique qui préconise au restaurateur le choix d'un traitement qui vise à satisfaire, autant que possible, deux conditions idéales : a) Le traitement doit pouvoir être retiré, sans dommage, à tout moment de la vie de l'objet et b) il ne doit pas altérer les propriétés mécaniques et chimiques

de l'objet. Selon ce principe le restaurateur fera le choix de matériaux neutres (stables chimiquement dans le temps) et réversibles (une colle re-soluble, par exemple) afin de ne pas dégrader les matériaux constitutifs de l'objet traité et de rendre plus faciles les interventions futures. Cette notion est exprimée dans certains codes déontologiques comme celui de l'ICOM (2006; 2.24).

Stabilité: les matériaux introduits doivent conserver, le plus longtemps possible, leurs propriétés utiles (adhésives, consolidantes, protectrices, esthétiques, etc.), tout en restant durablement réversibles et compatibles. Plus leur réversibilité est problématique, plus leur stabilité importe. [Conseil des métiers d'art. Document relatif à l'application du code des marchés publics aux marchés de conservation-restauration de biens culturels. En ligne: http://www.culture.gouv.fr/culture/marche-public/dic/fiche_info_CMP_avril2009.pdf (consulté le 20/12/2017)]

Tratteggio: la technique de la retouche en hachures, ou *tratteggio*, a été mise au point à l'Istituto Centrale per il Restauro de Rome dans l'immédiat après-guerre, notamment pour répondre au défi que posait alors la restauration des fresques de l'église des Eremitani de Padoue, détachées par les bombardements et tombées sur le sol en milliers de fragments [Paul Philippot, « Retour sur le *Tratteggio* », in Coré no. 9]. Les lacunes, ou manques de couche picturale, sont remplies de fines lignes rigoureusement verticales et parallèles, généralement peintes à l'aquarelle sur enduit de restauration. Vues de loin, les lignes sont interprétées par l'œil humain comme faisant partie de l'œuvre, mais vues de près (50 cm), les lignes sont bien visibles, leur structure de substitution apparaît. La visibilité de la technique de retouche permet au restaurateur de reconstruire de très grandes parties manquantes, en s'appuyant sur une documentation de l'œuvre. Cette technique très délicate demande un entraînement particulier et beaucoup de patience. [Wikipedia]

Bibliographie

Les problèmes déontologiques posés par les documents des arts du spectacle se rencontrent finalement sur tous les documents mais de manière plus aiguë sur certains types d'objets: les objets ethnographiques, les objets d'art contemporain, les performances.... Les réflexions se multiplient autour de ce type d'objet et de leur conservation.

BAUDRILLARD, Jean. « Le système des objets ». Paris, Gallimard, 1968.

BALLEY, Noëlle. « Le puzzle, la coquille et le Lego : constructions patrimoniales », BBF, novembre 2008.

« Conserver malgré tout ? Limites et défis ». 6^e journée professionnelle de la Conservation-restauration, 17-18 mars 2016

COURAL, Natalie et GÉRIN-PIERRE, Claire. « De la restauration des peintures comme référence à une approche diversifiée. Esquisse d'une déontologie concernant les techniques qui se situent à la limite de la peinture et des arts graphiques », ICOM-CC, Lisbonne, 2011.

« Date limite de conservation », compte-rendu de colloque, 15-16 mai 2009, MAC/VAL Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne.

« Ethique et patrimoine culturel, regards croisés », colloque, Paris, 20-21 octobre 2015. École du Louvre, Université Paris Sud.

FARELLY VINCENT, *Restauration et montage de deux maquettes construites de l'opéra : « La Juive »*, mémoire INP 2006

GABUS, Jean, *L'objet témoin, les références d'une civilisation par l'objet*. Neufchâtel, Ides et Calendes, 1975.

ROLLAND, Raphaëlle. « L'envers du décor : conserver l'éphémère ? Étude et conservation-restauration d'une maquette moderne de décor de ballet de Bernard Daydé, Bacchus et Ariane, 1967, Bibliothèque - musée de l'Opéra, Paris. Étude de gels eau/solvants pour le retrait des traces de rubans auto-adhésifs », mémoire INP, 2013.

« Réparer ou restaurer ? », dossier Coré, n°25, décembre 2010.

ROSSION, Françoise. « Apprendre grâce aux expériences négatives. Perspectives dans la restauration », CEROART n°3, 2009

Liens

Exposition virtuelle de la BnF sur Sartre dans « Sartre et le théâtre »

<<http://expositions.bnf.fr/sartre/feuilletoirs/theatre/01.htm>> [consulté le 19/12/2017]

Exposition « Rêves de monuments » donnée à la Conciergerie

<<https://presse.monuments-nationaux.fr/view/pdf/225753>> [consulté le 19/12/2017]

La Bastille ou « *l'enfer des vivants* »

<http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/expositions_videos/a.video_bastille.html> [consulté le 19/12/2017]

Banque d'images BnF: <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?contexte=accueil&destination=accueil.jsp> [consulté le 19/12/2017]