

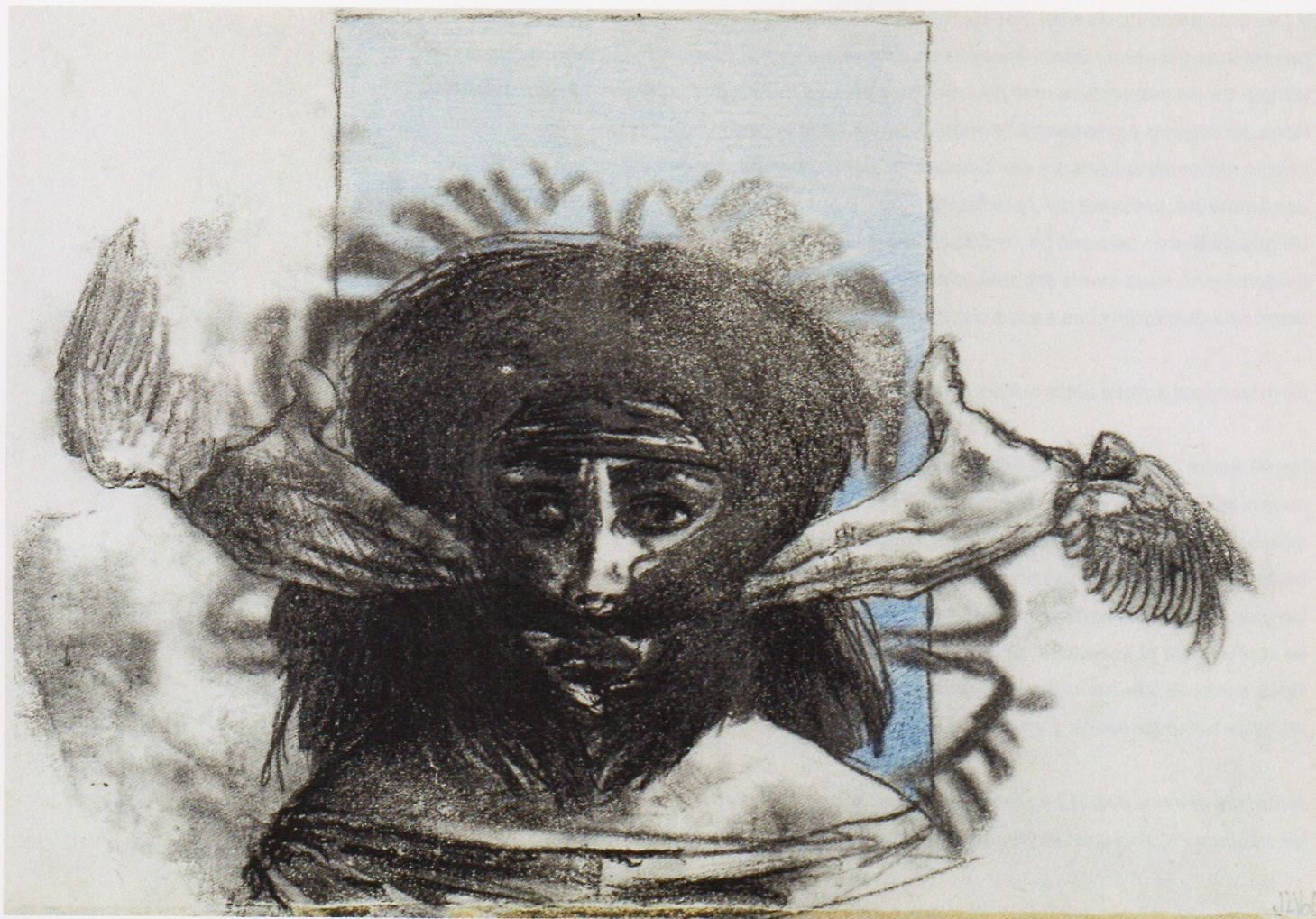


fig. 1
Jean-Luc Verna
La Papesse
 2006
 transfert, rehauts de crayons
 de maquillage et de fard sur papier
 19,8 x 28 cm
 AM 2012-1093

ANTONIO MIRABILE

À la fin des années 1980 se sont révélées la spécificité, réelle ou fictive, de la conservation-restauration de l'art contemporain, et l'inadéquation avec les cadres déontologiques régissant la jeune profession de restaurateur. Si davantage de recherches, colloques et publications sont désormais consacrés à ces problématiques, si les spécialités de la restauration couvrent presque tous les domaines de la création artistique, cette représentativité trouve ses limites lorsque les œuvres, comprenant plusieurs matériaux, sont des « hybrides qui traduisent un désordre prometteur¹ ».

Ceci touche aussi le dessin. Considéré comme le moyen le plus apte à arrêter l'intuition fugitive ou l'information transitoire, et le plus proche de la pensée, celui-ci a acquis au xx^e siècle un statut de pratique artistique à part entière. De nombreuses redéfinitions et inventions ont poussé à leur paroxysme les canons esthétiques traditionnels, grâce à d'inépuisables matériaux et techniques, parfois étonnants, tels que les *Bullet Drawings* [p. 190] de Cornelia Parker, réalisés avec un fil métallique issu d'une balle de revolver tréfilée dont la trajectoire s'est arrêtée entre deux plaques de verre.

De ce fait, peut-on fixer en schémas théoriques et méthodologiques la conservation-restauration de cette réalité perpétuellement *in progress*? Comment associer les artistes aux projets de restauration? Faut-il instaurer un nouveau domaine de spécialisation, justifiant de nouveaux profils professionnels? Ouvrant un champ très étendu, ces questions ont trouvé quelques éléments de réponse au cours des années où nous avons eu la charge d'identifier, constater, exposer, préserver et parfois restaurer² les dessins de la collection Florence et Daniel Guerlain, qui est en excellent état de conservation.

Voir et identifier

Les dessins de Jean-Luc Verna [p. 276] sont un bon exemple pour comprendre l'importance de l'identification des matériaux et des techniques. L'artiste travaille souvent sur des supports en papier acides, lacunaires et déchirés, dont la couleur rappelle la peau, sur lesquels il transfère des images, opération pendant laquelle se produisent des accidents, flaques ou déperditions de tracé. Ensuite, dit-il, « ce dessin, comme moi, je le rehausse avec du maquillage, avec du noir, je refais les contrastes et je gère les accidents³ ». Il aime l'analogie entre le papier et l'expérience humaine, entre le tracé et son propre corps, qu'il redécote, tatoue et maquille sans cesse. Outre que caractériser techniquement ses œuvres signifie raconter son univers, la compréhension des propriétés de ces matériaux vise à mettre en place les conditions de conservation et de présentation idéales, par des manipulations, conditionnements, montages et encadrements appropriés⁴.

Autre processus : Richard Fauquet, dans *L'Homme mort* [p. 110], abolit tout tracé direct. Il prélève sur des magazines, à l'aide de morceaux de rubans autocollants, des trames et des tracés blancs, noirs ou roses, qu'il colle et juxtapose sur un support en Vénilia adhésif vert – mode opératoire incompréhensible sans les explications de l'artiste. Or la nature des matériaux nécessite des stratégies de préservation propres aux matières plastiques, qui sont encore en cours d'élaboration.

Dans ces deux cas, le contact avec l'artiste s'est révélé indispensable, permettant de voir le dessin sous les aspects à la fois matériels et conceptuels et de mieux comprendre l'éternel débat

¹ Claire Stoullig, « Éléments de réponse à la question : qu'est-ce qui fait dessin aujourd'hui? », cat. exp., *Invention et transgression. Le dessin au xx^e siècle*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007, p. 13.

² Les interventions de restauration ont concerné 22 dessins sur 1 200.

³ « Sous le maquillage : rencontre avec Jean-Luc Verna », propos recueillis par Julie Crenn, *Inferno*, décembre 2012, inferno-magazine.com.

⁴ Pour un grand nombre de matériaux contemporains (impressions numériques, matières plastiques, colorants), les consignes de conservation préventive sont intimement liées à leur identification.



fig. 2 et 3
Sandra Vásquez de la Horra
Ich als Peter Pan
2004
mine graphite et crayon de couleur
sur papier trempé dans de la cire d'abeille
31,5 x 22,5 cm
AM 2012-1078

avant et après la restauration par l'artiste

entre la *nature* de l'œuvre et l'*intention* de l'artiste. Ces informations, souvent enregistrées lors d'interviews⁵, disqualifient l'expression « technique mixte », trop souvent utilisée pour définir une technique multiple ou insolite.

Restaurer avec les artistes

Cette coopération s'inscrit dans la durée, car les œuvres se transforment. L'artiste peut aussi changer d'attitude face à la restauration de ses œuvres, voire s'en charger lui-même. L'exemple le plus célèbre est celui de Joseph Beuys, qui avait remplacé la housse de feutre gris recouvrant le piano de son œuvre *Infiltration Homogen für konzertflügel* et accroché l'ancienne au mur⁶.

Sandra Vásquez de la Horra – lauréate du prix de dessin 2009 de la Fondation d'art contemporain Daniel et Florence Guerlain – réalise des dessins à la mine graphite ou à l'aquarelle, qu'elle plonge dans la cire bouillante et épingle à même le mur. Ce mode d'exposition générant traces de doigts, griffures, trous aux angles et déchirures, l'artiste avait pris l'habitude de restaurer ses dessins en les réimmergeant dans la cire, jusqu'à ce qu'elle réalise que certains, dont *Ich als Peter Pan* (fig. 2 et 3), avaient perdu une partie importante du tracé.



De la prise de conscience des problèmes liés à ces interventions de l'artiste est né un projet de recherche qui a conduit ses différents acteurs⁷ à proposer des recommandations pour la restauration, le montage et la mise en réserve des dessins.

La liberté infinie des pratiques

L'utilisation du papier a changé à partir des années 1950. De simple support d'étude, il est devenu la base d'une œuvre autonome, et peut se présenter déchiré, brûlé, froissé, effacé, abrasé, perforé, lacéré. Certaines dégradations pouvant être accidentelles, comment les distinguer de celles voulues par l'artiste ? Faut-il fixer ou ôter les fragments de combustion et autres résidus organiques ?

Chez Claire Morgan, par exemple, les dessins sont constitués – avant l'ajout de tracés détaillés à l'aquarelle et à la mine graphite – de taches de sang et de résidus épais de taxidermie, dont des fragments finissent par se détacher et tomber au bas de l'encadrement. L'artiste les considère comme relevant d'une évolution naturelle et faisant partie de l'œuvre, qui parle du temps qui passe. Mais doit-on pour autant les y laisser ? Pour *Silver Lining* [p. 270], sa volonté

⁵ Selon un schéma organisé par l'International Network for the Conservation of Contemporary Art (Incca).

⁶ Avant son intervention, cette œuvre avait posé des difficultés aux restaurateurs à cause des oppositions de l'artiste, qui acceptait le vieillissement de ses pièces comme une chose qui leur était propre et trouvait que les restaurations contredisaient l'esprit de son travail. Ce remplacement réalisé par Beuys crée un précédent et ouvre la restauration de son œuvre à un projet plus élargi et raisonnable.

⁷ Antonio Sgamellotti, Federica Presciutti et Patrizia Moretti, de la faculté de chimie de Pérouse, et Andrea Del Bianco et Paola Mazzoli, restaurateurs d'arts graphiques.

a été respectée, mais l'argument mérite d'être discuté car, lors des manipulations futures, les résidus dépourvus d'ancrage risquent de se déplacer dans le sous-verre et de dégrader le tracé.

D'autres techniques – frottage, empreinte, tamponnement – laissent sur le support des reliefs, irrégularités et accumulations de pigments. Devenue un vrai bas-relief, l'œuvre, dont la surface, *recto* et *verso*, est riche d'indices qui ne doivent pas être atténués, nécessite une étude approfondie.

Le xx^e siècle a vu en outre arriver des matériaux nouveaux (peinture acrylique ou vinylique, stylo-bille, stylo-feutre, fluide correcteur, matières plastiques), qui soulèvent de nombreuses questions. La restauration d'un dessin de Carole Benzaken, *Candide n° 14* [p. 65] a bénéficié des conseils d'un confrère spécialiste des matières plastiques. Il y a là des recherches à développer pour mieux connaître les mécanismes de dégradation et définir des stratégies d'intervention.

Mentionnons également le collage, porteur à lui seul de toutes les problématiques, de par la multiplicité des matériaux employés (parfois incompatibles, tels que le papier et le métal), associés à des adhésifs salissants et irréguliers, comme dans *The Pont-Neuf Wrapped* [p. 86], de Christo. Ici les difficultés concernent à la fois le support et le procédé. Elles posent la question des raisons du choix de ces techniques par les artistes, et celle des caractéristiques à conserver, qu'elles soient voulues ou inattendues. La proximité de leur moment de production nous empêche de connaître et d'identifier les processus de vieillissement et d'accepter ce qui relève du vieillissement naturel, comme le jaunissement de certains papiers et le craquelé de certaines peintures, ou de stabiliser ce qui relève de la dégradation active. Au-delà des caractéristiques de chaque dessin, il nous a paru indispensable de consigner la collecte des informations et la lecture technique de l'œuvre dans un constat d'état détaillé doublé d'une photo, qui permettra de suivre l'évolution du dessin et constituera un véritable « carnet de santé ».

Encadrer ou pas ?

On distingue par ailleurs deux catégories principales de dessins : ceux qui sont encadrés et ceux qui ne peuvent pas l'être.

Le cadre remplit plusieurs fonctions. Il protège le dessin avec des matériaux inertes (verre ou Plexiglas) et il limite les risques d'altérations lors des manipulations, conjuguant ainsi conservation préventive et mode de présentation. Un espace important est souvent ménagé entre la protection frontale et le fond. Nombre de dessins de la collection Florence et Daniel Guerlain présentent des reliefs à préserver, nécessitant de véritables cadres-boîtes, avec des rehausses allant jusqu'à 10 cm.

Cet écart n'était pas suffisant pour *Tinguely's Suicide Carriage Breaks down on Its Way to Drown Itself in Maillol's The River (H2NY)* [p. 150], de Michael Landy, la peinture blanche, émulsion acrylique très épaisse, ayant ponctuellement adhéré⁸ au Plexiglas de protection. Un nouveau cadre avec une rehausse plus importante a donc été réalisé après décollage et nettoyage, menés grâce aux recommandations d'un confrère spécialisé.

Certains artistes souhaitent des accrochages plus simples, comme l'épinglage direct sur le mur, qui a l'avantage de s'adapter au lieu d'exposition et d'assurer une continuité entre le dessin

et le mur, mais constitue néanmoins une source d'altérations pour les œuvres, comme cela a été le cas pour les dessins de Sandra Vásquez de la Horra. L'observation d'un ensemble de consignes a permis de minimiser les risques de dégradation pendant les manipulations. Chaque dessin monté librement sur le mur requiert des dispositions adaptées.

Projet élargi

Les formations de conservation-restauration d'art contemporain sont à ce jour trop rares, et les cas d'études trop peu nombreux, pour que soit créé un profil professionnel spécifique. De plus, le dessin contemporain n'utilisant pas toujours des techniques insolites, un cursus traditionnel suivi d'une spécialisation en art contemporain reste la meilleure voie.

Chaque situation singulière doit être étudiée au « cas par cas », mais les principes essentiels de la conservation-restauration – anticipation, prévention, formation et éthique – demeurent.

L'instabilité physico-chimique du dessin contemporain exige un projet de restauration élargi, basé sur la documentation et la recherche scientifique, et impliquant l'artiste, le restaurateur et le conservateur : « L'instant de la restauration, c'est le présent, pas celui de la création de l'œuvre ni celui de son passage dans l'histoire. Il ne sera pas possible de ramener l'œuvre au moment de sa réalisation, mais seulement lui permettre de suivre son existence dans le seul instant possible : aujourd'hui⁸. »

⁸ Les émulsions acryliques sont vulnérables aux dépôts de poussières et salissures, et la « migration des agents de surface » rend la couche picturale poisseuse et collante.

⁹ Antonio Rava, *Forma e memoria. La conservazione dell'arte contemporanea*, dans *Cosa Cambia. Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Milan, Skira, 2013, p. 153.