

Définir et conserver le dessin contemporain : technique et support en question

Hugo Daniel* et Antonio Mirabile**

Introduction

En toute logique, le dessin contemporain devrait se confondre avec le dessin d'aujourd'hui. L'idée d'« art contemporain » renvoie toutefois bien souvent à un art d'avant-garde qui revendique un état de rupture avec des formes dites traditionnelles. On peut se demander quels sont les critères (chronologiques, historiques, techniques...) qui distingueraient la tradition du

contemporain. Peut-on réduire l'expression « dessin contemporain » au constat de l'existence de techniques « novatrices » ? De même, la conservation-restauration de ce patrimoine majoritairement sur papier doit-elle constituer un nouveau domaine de spécialisation à proprement parler, justifiant de nouveaux profils professionnels ?

*Doctorant en histoire de l'art, HICSA, Université de Paris 1

**Restaurateur d'art et documents sur papier.

Le recensement des supports et des techniques artistiques des dessins produits entre 1960 et 2009 et conservés au Cabinet d'art graphique (CAG) du musée national d'Art moderne (MNAM) montre une évolution et une transformation continues des procédés techniques et des supports, mais aussi le caractère « traditionnel » des problématiques de conservation et de conditionnement, pour au moins 87 % des dessins recensés à l'aide d'une étude statistique simple. Il met ainsi en question la définition du dessin dans une telle collection.

Loin de faire exception au bouleversement qu'ont connu les catégories artistiques « traditionnelles¹ » au ^{xx} siècle, le dessin a été, tout au long de la période, l'objet de nombreuses redéfinitions. Ainsi, on voit souvent dans le collage une des principales productions non orthodoxes du dessin, qui aurait poussé le médium à se redéfinir dans ses moyens. À l'image de cette invention, que l'on associe la plupart du temps aux papiers collés cubistes², on écrit bien souvent l'histoire du dessin contemporain en suivant une chaîne d'inventions qui contreviennent à un usage traditionnel des moyens graphiques.

Le fait majeur de l'époque contemporaine au regard de la pratique du dessin est sans doute ce que l'on appelle rapidement son « autonomisation », c'est-à-dire essentiellement le fait qu'on le reconnaisse comme une pratique artistique à part entière. Ce fait, une fois observé, ne doit toutefois pas induire une histoire du médium infléchi par l'idée que les étapes de cette histoire se confondraient avec les innovations techniques. C'est là une représentation linéaire de l'histoire, orientée par l'idée d'un progrès positif, idée qui semble erronée dans la mesure où l'utilisation de matériaux et de techniques nouveaux n'est pas propre au dessin, mais également dans la mesure où elle ne permet pas de saisir le bouleversement qu'a connu effectivement le dessin au ^{xx} siècle : le changement du statut qui est le sien dans la production artistique et corrélativement la manière dont il est considéré et regardé.

De cette représentation découle une idée globale de ce que doit être le dessin contemporain. À lire la prose sur le sujet, on a l'impression que son essence serait à trouver dans les nouvelles techniques qu'on ne cesse de citer : stylo à bille³, dessin au miel, au fard, ou au goudron sur papier ou supports en tout genre. Les œuvres d'Alighiero Boetti, de Francis Alÿs, de Sandra Vasquez de la Horra, de Pierrette Bloch – pêle-mêle – deviennent ainsi des emblèmes du dessin contemporain en raison du caractère original de la technique ou du format qu'elles adoptent. Si ces exemples ont pu

voir le jour à une période donnée, en quoi peuvent-ils en définir véritablement les traits caractéristiques ? La prime à l'innovation technique, accentuée par les conditions contemporaines d'accès à l'art (le cadre institutionnel du musée étant généralement favorisé), ne tend-elle pas à réduire l'œuvre à sa technique ? Plutôt qu'en termes techniques, ne faudrait-il pas alors définir le dessin contemporain en termes de pratique, et dans le rapport à une tradition artistique donnée ?

La présente étude, bien que donnant une représentation de la production contemporaine filtrée par le prisme de l'institution muséale, permettra de nuancer l'idée de l'importance des techniques nouvelles et des nouveaux matériaux dans le dessin contemporain. Surtout, on espère qu'elle permettra, en recourant à une analyse strictement statistique et technique, d'inviter *a contrario* à pousser le regard au-delà des simples caractéristiques techniques pour tenter de définir une pratique artistique contemporaine.

Pour des raisons pratiques et avec la part d'arbitraire que cela comporte, la date de 1960 a été retenue comme limite de l'étude. Elle correspond à la définition d'une génération d'artistes – ceux qui *stricto sensu* nous sont contemporains – et à un tournant dans l'histoire du dessin. En effet, l'apparition d'œuvres qui remettent significativement en cause la pratique graphique au tournant des années 1959-1960, comme les *Méta-matics* de Jean Tinguely (la première fut exposée en 1959 chez Iris Clert), les *Arrachages* de César produits à partir de 1961 ou encore les *Allures d'objets* d'Arman, prennent à contre-pied la production graphique dans ce qu'elle a de traditionnel. À cela on pourrait ajouter la reconfiguration de la scène artistique internationale : la Biennale de Venise de 1964 qui couronne Robert Rauschenberg apparaît comme l'ultime élément symbolique d'une tendance observée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Il ne s'agit pas ici de définir ce qu'est le dessin contemporain, on espère plus modestement nuancer une idée qui a cours et qui nous semble mal traduire une réalité complexe.

Méthode

Le sondage opéré s'appuie sur l'exploitation des données du réseau Videomuseum⁴. D'après cette base de données, le CAG du MNAM comporte 20 903 dessins dont 6 849 réalisés de 1960 à 2009. Afin de mieux étudier la collection, il était indispensable d'évaluer globalement la nature des supports, les techniques (regroupées

sous quatre grandes familles), les formats et la production par décennie. La typologie retenue est donc héritée des catégories usitées pour la conservation des œuvres, et non élaborée à partir de critères extraits d'une définition du dessin contemporain.

Le classement des formats, des techniques et des supports a été réalisé à l'aide d'un échantillonnage statistique simple, dérivé du tableau de Carl Drott. Ce tableau permet de définir, en fonction du niveau de fiabilité et de l'intervalle de confiance choisis, la taille de l'échantillon. Le niveau de confiance choisi est de 95 % avec un intervalle de ± 3 %. Les fiches de 1 067 dessins sur 6 849 ont ainsi été consultées, étudiées, sondées et converties en pourcentages à l'aide d'une règle de proportionnalité (règle de trois).

L'écueil à éviter était de multiplier les rubriques de classement, ce qui aurait produit des résultats fragmentaires et non homogènes alors que l'objectif principal était d'esquisser une tendance, non de définir avec exactitude tous les matériaux constitutifs.

Après un premier échantillonnage, nous avons retenu les rubriques de classement suivantes : support, format, technique artistique et année de production.

Enfin, ce sondage ne prend pas en compte les types d'adhésifs utilisés dans les collages. En effet, pour ce type d'information, il aurait fallu vérifier directement sur les dessins la nature des adhésifs employés. Le mode d'exposition des dessins (avec ou sans cadre) n'a pas non plus été retenu.

Supports

Traditionnellement, et en particulier dans les musées, le dessin est souvent identifié à l'« œuvre sur papier ». Si l'histoire contredit cette identification restrictive, il est en même temps remarquable d'observer qu'une partie de la glose sur les arts graphiques actuels a porté sur la « sortie de la feuille de papier » qui serait opérée par le dessin contemporain⁶. Une telle transformation poserait ainsi des questions évidentes non seulement pour la restauration de ces œuvres, mais également pour la définition des secteurs de collection. Les supports présents dans le Cabinet d'art graphique du MNAM sont essentiellement de deux types (voir figure 1) : le papier (99 %) et le plastique en feuilles (1 %).

Il ressort assez nettement que le papier est largement majoritaire. Rien de plus normal dans une collection d'arts graphiques. Cette apparente unité est toutefois souvent nuancée dans les renseignements sur l'œuvre. Le papier est en effet défini en fonction de son origine géographique (Japon, Népal, Chine, etc.), sa nature (vergé, calque,

vélin, etc.), sa marque ou d'autres caractéristiques physiques. Ces caractéristiques peuvent être à la fois sciemment choisies ou involontairement subies par les artistes. Elles donnent une idée de la très grande variété des papiers proposés dans le commerce. Il semble toutefois qu'aucune définition ne permette de désigner un papier complètement inconnu, nouveau, ou dont la nature bouleverserait les caractéristiques physico-chimiques des supports déjà connus. La sensibilité des différents papiers aux agents de détérioration dépend de leur qualité et de leurs conditions de conservation.

Si certains papiers contemporains paraissent particulièrement fragiles, peu communs ou maltraités, c'est que l'utilisation du papier commence à changer vers la deuxième moitié du ^{xx} siècle⁶ : il sort de son champ traditionnel. Il est moins le support d'études et d'esquisses que la base d'une œuvre à part entière⁷, il est parfois déchiré, gratté, perforé, froissé ou plié. Il y a là de nouveaux procédés et sans doute une approche différente de la création. Toutefois, en matière de restauration et de conservation, la situation semble relativement inchangée. En effet, en quoi la stabilisation ou la consolidation d'un pli d'éventail doré à la feuille diffère-t-elle fondamentalement d'une intervention sur un pli de journal doré de Jim Hodges⁸ ? Si la fonction et la lecture de ces procédés modifient le statut de l'œuvre, les problèmes de conservation qu'ils soulèvent ne semblent, quant à eux, pas inédits. Ainsi, une nouveauté dans un domaine de création, un changement dans le rapport au support n'induit pas nécessairement de nouvelles difficultés en matière de conservation. Ou, plus précisément, ces difficultés ne sont vraisemblablement pas techniques, mais conceptuelles, car elles concernent la définition des caractères intrinsèques à l'œuvre.

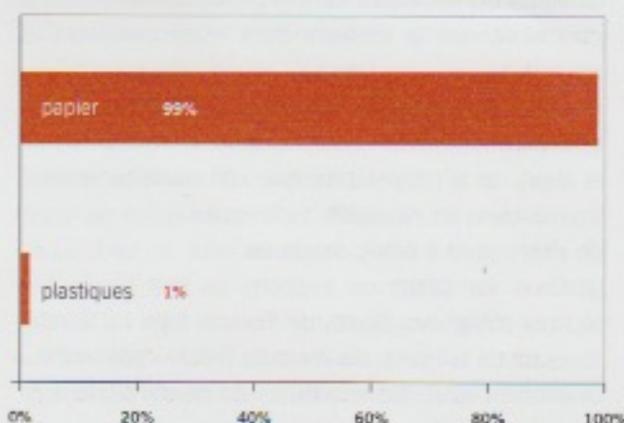


Figure 1. Supports : le papier représente 99 % de la collection.

On ne peut toutefois pas nier l'existence de matériaux nouveaux, susceptibles de poser des problèmes de conservation ou de restauration. En effet, les matières plastiques en feuilles représentent un support propre au xx^e siècle, et soulèvent des questions inédites pour les professionnels de la conservation tant sur le plan historique que sur le plan technique. La terminologie utilisée pour les nommer (Rhodoïd[®], celluloid, papier polyester, film plastique, film synthétique, acétate, triacétate, etc.) indique le flou qui existe tant au niveau de l'identification que de l'évaluation de leur comportement. La bibliographie disponible est très restreinte, la majorité des informations provenant d'études scientifiques destinées aux ingénieurs et à la commercialisation du produit.

Ces supports soulèvent de nombreuses questions touchant à la compréhension des dégradations et aux stratégies d'interventions à adopter. La conservation préventive et curative de ces supports reste un domaine peu développé, qu'elle concerne les marqueurs de détérioration, l'entretien, les méthodes de nettoyage, l'aplanissement, la consolidation, etc. Elle mériterait ainsi, au regard de la spécificité des caractéristiques physico-chimiques des supports, la définition d'un nouveau profil de restaurateur spécialiste des matières plastiques.

Il semble ainsi que toute tentative de définition du dessin contemporain à partir du support doit faire face à ce paradoxe : il existe des supports nouveaux (le plastique en particulier) qui seraient propres à la production contemporaine sans en être un critère représentatif.

Techniques

Du stylo à bille au stylo-feutre⁹ en passant par les substances organiques, on associe souvent le dessin contemporain à l'utilisation de techniques inédites. C'est en un sens devenu un lieu commun. Afin d'étudier et de classer les techniques artistiques des dessins du MNAM, nous avons défini quatre ensembles :

1. Technique traditionnelle (fusain, mine de plomb, aquarelle, gouache, pastel, etc.), nouveaux procédés présentant des problèmes de conservation assimilables aux procédés traditionnels.
2. Peinture : acrylique, vinylique.
3. Stylo : bille, feutre.
4. Technique mixte : comportant une part des techniques 2 et 3, nouveaux procédés comportant des problèmes de conservation inédits, transferts autocollants, fluides correcteurs.

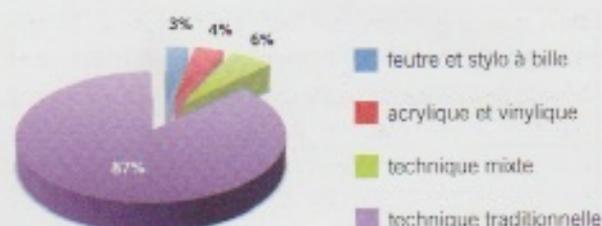


Figure 2. Techniques artistiques.

Les techniques que l'on peut dire « singulières¹⁰ » ont été classées dans les rubriques « Technique mixte » ou « Technique traditionnelle » en fonction des problèmes de conservation qu'elles pourraient présenter.

Les résultats du sondage sont visibles dans la figure 2.

La figure 2 montre que 87 % des dessins sont réalisés à l'aide de techniques habituelles. Là encore, une apparente unité masque une réalité plus nuancée. Ces techniques ont en effet subi des modifications tout au long de leur histoire, y compris au xx^e siècle. Ainsi, la mine de plomb utilisée par les Égyptiens, les Grecs et les Romains n'a pas grand-chose à voir avec celle d'aujourd'hui, qui est faite de graphite. Les liants de l'aquarelle et de la gouache sont différents selon que ces dernières sont de fabrication artisanale ou industrielle. Ces modifications font partie de l'histoire de ces techniques artistiques, des évolutions propres à chaque époque et de l'utilisation qu'en fait chaque artiste.

Elles ne semblent cependant pas présenter des problèmes de conservation aussi compliqués que ceux que posent dans leur ensemble les techniques inventées au xx^e siècle ; cela sans doute en raison de leur ancienneté, qui a permis au temps et à l'histoire de faire leur propre sélection, et aux chercheurs d'apporter des éléments de réponse aux problèmes qu'elles soulèvent.

Le xx^e siècle a connu l'arrivée dans l'art d'un grand nombre de techniques et de matériaux nouveaux, comme la peinture acrylique, la peinture vinylique, le stylo à bille, le stylo-feutre, les transferts autocollants ou les fluides correcteurs (même si ces deux dernières techniques sont rarement utilisées seules). Ces techniques, malgré leur courte existence, ont déjà fait preuve d'une certaine instabilité et d'autres aspects de leur fragilité sont susceptibles de se révéler dans le futur.

De nombreuses recherches ont été menées récemment pour caractériser ces techniques et évaluer les impacts des traitements de restauration. Si les recherches sur le nettoyage des émulsions acryliques sont bien avancées, les études pour la caractérisation et l'éventuel traite-

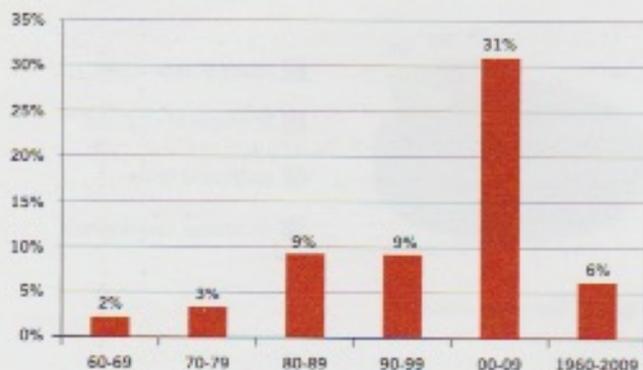


Figure 3. Pourcentage de dessins de grand format par décennie et moyenne générale sur les cinq décennies.

ment des stylos-feutre ou des stylos à bille ont quant à elles donné peu de résultats. Il y a là des projets de recherche à développer afin de mieux connaître ces matériaux, de déterminer les causes et les mécanismes de dégradation et de mettre en place des stratégies d'interventions. La proximité de leur moment de production nous empêche certainement de connaître leurs caractéristiques et d'identifier ce qui relève véritablement de leur altération.

Ainsi, la difficulté semble ici d'une autre nature que celle qui concerne le support : si la modification des techniques traditionnelles semble absorbée par l'histoire, les nouvelles techniques posent la question des raisons du choix de ces techniques par les artistes. Se pose en particulier la question des caractéristiques à conserver, un certain type d'altération, souhaitée ou inattendue, pouvant en constituer une. En outre, l'apparition de nouvelles techniques ne saurait définir à elle seule le caractère contemporain (au sens de ce qui fait rupture avec la tradition) des pratiques.

Formats

Le grand format est souvent associé aux œuvres de l'art contemporain. S'il ne s'agit pas d'un fait propre au dessin, il constitue sans doute une caractéristique propre au changement de statut de l'œuvre graphique au cours du xx^e siècle¹¹.

La frontière entre le grand et le moyen format en conservation-restauration est le plus souvent fixée au format A0¹². Ou encore, tout dessin dont une des deux dimensions dépasse les 120 cm a été considéré comme un dessin grand format. En effet, à partir de cette dimension, les manipulations deviennent plus complexes et demandent parfois l'aide d'une deuxième personne. Le stockage de ces œuvres, souvent encadrées ou roulées, impose, quant à lui, une

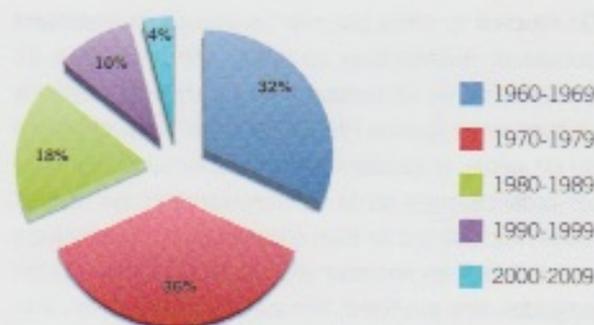


Figure 4. Pourcentage de dessins par décennie de production.

réflexion sur la gestion, la manipulation et les modes de présentation.

La figure 3 montre l'évolution des grands formats dans la collection d'œuvres sur papier du MNAM ; la production de grands formats augmente sensiblement dans les années 2000-2009 où environ un dessin sur trois dépasse les 120 cm. Lorsque l'on compare ce graphique avec le graphique de la figure 4, on est tenté d'émettre l'hypothèse que la baisse de production de dessins de la dernière décennie est compensée par la taille des dessins, à moins qu'il ne s'agisse de la traduction de critères d'acquisitions propres au MNAM (stockage de l'œuvre, prix...).

Parmi les caractéristiques retenues, le format est peut-être l'une des plus pertinentes pour qualifier le dessin contemporain, non de manière absolue, mais comme un trait d'époque, propre à un usage, une pratique et une approche du dessin.

Conclusion

Le dessin contemporain s'est mué au xx^e siècle en un domaine de création à part entière, et comme un champ d'investigation propre : la présente étude le confirme et permet d'en donner quelques expressions particulières. Les critères de support, de technique et de format, s'ils permettent d'organiser sa préservation, semblent toutefois bien mal rendre compte de sa spécificité.

L'exemple de l'étude des supports montre qu'une nouveauté dans le domaine de la création ne se traduit pas nécessairement par une nouveauté dans le domaine de la conservation-restauration, tout en imposant un regard critique sur la manière de considérer les atteintes portées au support.

Les techniques apparaissent quant à elles comme un indice *a priori* du caractère contemporain de l'œuvre (un dessin au stylo à bille est nécessairement une

production contemporaine), sans pour autant représenter un critère absolu. Si elles désignent le dessin contemporain selon quelques caractéristiques techniques, elles ne le qualifient pas.

Les formats ressortent finalement comme un caractère important et significatif du dessin contemporain. L'usage qu'en font les artistes traduit manifestement un changement dans le regard porté sur le support.

Si la définition du dessin à partir du support se heurte à un certain nombre d'apories, peut-être peut-on l'envisager à partir de l'activité qu'il suppose, c'est-à-dire d'abord le fait de tracer. C'est ainsi que mérite d'être rappelé le flottement qui existe dans l'emploi d'expressions comme « œuvre sur papier », « dessin », « art graphique », pour qualifier le dessin, et dont on trouve un écho dans les noms donnés aux départements d'institutions, comme les « cabinets d'art graphique » où sont aussi bien conservés des dessins que des collages, des estampes, des papiers peints d'œuvres multimédia.

L'étude montre que les dessins du MNAM des cinquante dernières années sont, d'une manière générale, sur papier. Certes, les artistes multiplient les procédés et les pratiques ; les supports du dessin se sont enrichis de feuilles en matière plastique et de nouvelles techniques artistiques ont fait leur apparition. Ces données présentent de nouvelles problématiques de conservation pour lesquelles une coopération renforcée avec les scientifiques, les historiens de l'art et les artistes nous semble indispensable. Ces dégradations inédites ne semblent pas représenter, cependant, une menace pour l'identité du restaurateur d'arts graphiques. Elles ne remettent pas en cause la déontologie de la jeune profession du restaurateur, organisée par support et technique artistique, rarement par période historique.

À ce jour les dessins du MNAM ne soulèvent pas la complexe discussion déontologique des œuvres immatérielles¹³ ou conceptuelles, ils sont rarement impliqués dans le débat sur la conservation des installations et dans les potentielles connexions que les installations créent avec le temps, l'espace et la variabilité des éventuelles réinstallations. Ils ne sont pas particulièrement mêlés à la problématique de l'obsolescence technique comme pour les œuvres fondées sur le numérique et les images animées ou fixes intégrées à des dispositifs technologiques. Sans doute faut-il retenir comme étant une des caractéristiques fondamentales du dessin contemporain sa non-spécialisation dans un domaine technique. Une définition du dessin en tant que pratique semble ainsi nécessaire. Il faudrait enfin compléter cette étude par une histoire du regard sur le dessin contemporain. Rappelons en effet que l'étude est représentative d'une collection muséale, où l'acquisition d'une œuvre d'art doit

être cohérente avec la politique d'acquisition de l'institution puis passer le filtre des conservateurs, des restaurateurs et de la commission d'acquisition. On peut alors se demander si la collection est représentative du monde de la création artistique et du marché de l'art, ou s'il y a un décalage entre l'art tel qu'il se fait et le patrimoine culturel tel qu'on le constitue et qu'on l'institue.

Notes

1. La tradition serait ici celle léguée par le système des Beaux-Arts et son enseignement.
2. La généalogie de l'usage du collage, dont l'invention (au sens premier du terme) est traditionnellement attribuée à Picasso qui en fait un usage répété à partir de 1912, mériterait d'être considérée dans un contexte plus large que celui du cubisme. Surtout, la mise en tension de l'usage du collage et du dessin (qu'on peut alors distinguer de l'œuvre sur papier) a été très largement éprouvée dans les alentours de Dada, comme l'illustrent dès la seconde moitié des années 1910 les œuvres de Hannah Höch, Victor Brauner, Kurt Schwitters, Max Ernst, *passim*, qui furent décisives dans l'attention portée à l'œuvre sur papier, et parallèlement dans l'identification de la spécificité du dessin.
3. Le premier brevet pour un stylo à bille, le « style », a été déposé – et a expiré sans être exploité – en 1888 par John J. Loud, qui cherchait un outil pour marquer le cuir et qui soit capable d'écrire sur des surfaces rugueuses. En 1938 les frères Biro, immigrés hongrois en Argentine, développèrent une nouvelle pointe constituée d'une bille tournant librement dans un alvéole, et qui, en tournant, entraîne l'encre d'une cartouche et la dépose sur papier. Ils améliorèrent l'efficacité du stylo et le commercialisèrent à partir de 1943 sous le nom de Birome, resté en usage dans ce pays. Une copie pirate du Birome est lancée en 1946 sous le nom de Reynolds Rocket, au prix de 12,5 \$, par la Reynolds International Pen Company. Négociant le brevet avec Biro, un certain Marcel Bich fait un pari génial : une pointe bille à 50 centimes, lancée en 1950, sous la marque Bic, le modèle Cristal.
4. Videomuseum est un réseau informatisé de gestion des collections publiques des musées et institutions d'art moderne et contemporain français (musées nationaux, régionaux, départementaux ou municipaux, Cnap/Fnac, Frac, fondations) qui se sont regroupés pour développer, en commun, des méthodes et des outils utilisant les nouvelles technologies de traitement de l'information afin de mieux recenser et diffuser la connaissance de leur patrimoine muséographique.
5. Voir Bernice Rose, *Drawing Now*. New York : MoMA, 1976. L'auteur est sans doute l'un des premiers à signaler ce phénomène comme une caractéristique du dessin contemporain.
6. Déchiré, gratté, percé, le papier est, de manière significative à partir de la fin des années 1950, l'objet de nombreuses interventions des artistes. Si les papiers déchirés de Hans Arp peuvent être considérés comme précurseurs, il est remarquable d'observer comment les artistes de la seconde moitié du ^{xx} siècle ont fait de la malléabilité du support

le point d'ancrage d'un rapport au médium. Les œuvres d'artistes aussi variés que César, Arman, Hains, Fontana, Artaud, Duchamp, passim, l'attestent, dans leur différence même.

7. Traditionnellement associé au travail préparatoire, le dessin a longtemps été relégué à un caractère marginal de la production. S'il n'a pas attendu le xx^e siècle pour être considéré, par les artistes et par les collectionneurs, comme une œuvre d'art à part entière (les collections qui se constituent au $xviii^e$ siècle suffiraient à l'attester), il apparaît de manière assez significative que le xx^e siècle inaugure un regard nouveau sur le médium, qui autorise des artistes comme Silvia Bächli, Nancy Spero ou Sandra Vasquez de la Horra, dont la pratique entière est consacrée au dessin, d'accéder à une reconnaissance comparable à celle d'un peintre, d'un sculpteur.
8. Les œuvres intitulées *The Good News* (2005) sont réalisées à la feuille d'or sur des pages de journaux pliés, dont l'information est ainsi obstruée. Reprenant à la fois la tradition des icônes byzantines et des dessins à la feuille d'or comme ceux de Warhol, elles mettent en tension, dans leur support même, la situation contemporaine (par le papier du journal) et une forme d'éternité (évoquée par l'or, matériau durable, et à l'exploitation millénaire).
9. Le Kaweko Signier, premier crayon feutre de l'histoire, serait japonais et daterait de 1911. Il n'aurait été commercialisé à grande échelle qu'à partir des années 1940.
10. On peut mentionner parmi celles-ci les dessins de Jean-Luc Verna rehaussés de fard ou ceux de Cai Guo-Qiang réalisés à l'aide de combustion de poudre explosive. Ils ont été classés dans la rubrique « Technique mixte » en raison des problèmes de conservation qu'ils peuvent présenter. En effet, le dessin au fard pose des problèmes de conservation propres à une technique pulvérulente à sec comme le fusain ou la sanguine, et la combustion ou la corrosion du papier est assimilable aux problèmes de conservation de l'encre métallo-gallique. Un certain nombre de dessins par Erik Dietman ont été classés dans la rubrique « Technique traditionnelle » en raison de la présence de matériaux comme des paillettes ou des fluides correcteurs.
11. Cette caractéristique n'est pas non plus propre au dessin contemporain. En effet, dans le domaine des arts graphiques, d'autres types d'œuvres présentent cette caractéristique : les papiers peints panoramiques, les cartes, les plans, les cartons de fresques, les affiches...
12. A0 est un format normalisé d'une surface de 1 m^2 dont le rapport est de $841 \times 1189 \text{ mm}$. La norme ISO 216 ne prévoit pas de format plus grand que le 0.
13. Pour l'instant, il existe une seule définition de patrimoine immatériel, ratifiée le 17 octobre 2003 au siège de l'Unesco à Paris : sont classées en tant que « patrimoine culturel mondial » les formes d'expression populaire et traditionnelle : les langues, la littérature orale, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rituels, les coutumes ou les techniques artisanales, ainsi que les espaces culturels, lieux concentrant des activités culturelles populaires et traditionnelles, et des espaces associés à un rythme temporel faisant qu'un acte déterminé se reproduit régulièrement.

Bibliographie

- Beaumelle A. de (dir.), *Collection Art Graphique*. Paris : Centre Pompidou, 2008.
- Bernadac M.-L. (dir.), *Du trait à la ligne*. Paris : Centre Pompidou, 1995.
- Bernadac M.-L. (dir.), *Dessins : Acquisitions 1992-1996*. Paris : Centre Pompidou, 1996.
- Botti L., Mantovani O., Ruggiero D., « Calcium phytate in the treatment of corrosion caused by iron. Gall inks : effects on paper », *Restaurator*, vol. 26, 2005, p. 44-62.
- Conte R. (dir.), *Le dessin hors papier : Colloque organisé à l'abbaye de Maubuisson*. Paris : Publications de la Sorbonne, Collection Arts et monde contemporain, 2009.
- Duplat V., Rouchon V., Desloges I., Papillon M.-C., « Métal versus papier : restauration d'une œuvre graphique contemporaine », *Support/Tracé*, n° 8, Paris, 2008, p. 90-100.
- Dupuis-Labbé D., Enshaian M.-C., « Les trente-neuf dessins du *Mystère Picasso*. Genèse d'une création, évolution d'un projet de conservation-restauration », *Techné*, n° 22, 2005, p. 89-95.
- Gagneux D., « Papiers et techniques graphiques dans l'art contemporain. De l'atelier de l'artiste au musée », *Techné*, n° 22, 2005, p. 96-105.
- Garrel G. (dir.), *Drawing from the modern*. New York : MoMA, 2005.
- Gatard J., Barbier H., Titus-Carmel G., *Le dessin, pourquoi ? : Colloque de l'école d'art de Marseille*. Marseille : École d'art de Marseille, 1991.
- Il disegno del nostro secolo*. Catalogue de l'exposition tenue à la Fondazione Antonio Mazzotta de Milan du 11 avril au 10 juin 1994. Milano : Mazzotta, 1994.
- Kovats T. (éd.), *The drawing book, a survey of drawing: the primary means of expressions*. London : Black Dog Publishing Limited, 2005.
- Loymanic J. (préf.), Monnier G., Rose B., *Le dessin, histoire d'un art*. Genève : Skira, 1979.
- Ormsby B., Smithen P., Hoogland F., Miliani C., Leamer T., « A scientific evaluation of surface cleaning acrylic emulsion paintings ». In *ICOM Committee for Conservation, 15th Triennial Conference, New Delhi, 22-26 September 2008*, Preprints. New Delhi : Allied Publishers Pvt Ltd, 2008, p. 865-873.
- Racine B. (dir.), *Invention et transgression, le dessin au xx^e siècle : Collection du Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, Cabinet d'art graphique*. Paris : Centre Pompidou, 2007.
- Rose B., *Drawing Now*. New York : MoMA, 1976.
- Soroda N., Rioux J.-P., Duval A., Dubus M., « Caractérisation des matériaux de l'art contemporain : liants et pigments synthétiques ». In *Art et chimie, la couleur*. Paris : CNRS éd., 2000, p. 105-110.
- Storsve J. (dir.), *Jim Hodges : Love et cetera*. Paris : Centre Pompidou, 2009.
- Streker M. (dir.), *Du dessin au dessin. Actes du colloque organisé par les instituts St Luc de Bruxelles au studio du palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2007.

Van Oosten T. B., Van Keulen H., Kuperholz S., Bollard C., Laganà A., « Between make-up and make over: protective layers on modern and contemporary artplastic objects ». In *ICOM Committee for Conservation, 15th Triennial Conference, New Delhi, 22-26 September 2008, Preprints*. New Delhi : Allied Publishers Pvt Ltd, 2008, p. 505-514.

Waentig F., *Plastics in art: a study from the conservation point of view*. Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2008, 400 p.

Résumé

Un recensement des supports, des techniques artistiques et des formats, réalisé sur les dessins contemporains du Cabinet d'art graphique du musée national d'Art moderne (Paris, France) a permis de montrer la continue évolution et transformation des procédés artistiques et des supports des œuvres d'art sur papier. Il indique comment une nouveauté artistique n'induit pas nécessairement une nouvelle difficulté en matière de conservation et il nuance la définition et la pratique du dessin contemporain à travers son nouveau statut d'œuvre d'art et son champ d'exploration propre.

Abstract

A census of medium, media, artistic techniques and sizes, realized on the contemporary drawings of the Cabinet d'art graphique in the musée national d'Art moderne (Paris, France) allowed us to show the continual evolution and transformation of the artistic processes and of the medium of art on paper. It indicates how an artistic innovation does not lead inevitably to new difficulties in the field of preservation and it slightly meets the criteria of the definition and of the practice of the contemporary drawing through its new status, its new position of work of art and its own field of investigation.