

DÉCOLLER UN COLLAGE ? DIVERSES PROBLÉMATIQUES PRATIQUES ET THÉORIQUES DE CONSERVATION-RESTAURATION DE L'ART CONTEMPORAIN. L'EXEMPLE DU COLLAGE N° 9 DE PIERRETTE BLOCH

Lucie Bibal

Résumé Le présent article a pour but de présenter les différents niveaux de réflexion que nous avons menés lors de notre travail de mémoire (2019), qui portait sur l'étude et la restauration du *Collage n° 9* de Pierrette Bloch (1969). Les papiers collés sur le panneau de fibres de bois (isorel) sont dégradés par l'acidité que ce matériau dégage par contact. Afin de prendre la décision d'une intervention structurelle importante, nous avons appréhendé toutes les spécificités techniques de cette œuvre et nous l'avons placée dans un contexte esthétique et historique. La question de la conservation des marques du geste créatif était centrale et nous essayons ici d'en développer les enjeux. Nous voulions aussi interroger la référence à l'intention de l'artiste, souvent prônée dans le domaine de la conservation-restauration. Enfin, nous nous sommes demandé dans quelle mesure il est possible de distinguer des traces laissées involontairement par l'artiste des véritables dégradations dues au vieillissement des matériaux, en avançant selon un principe de précaution rigoureux.

Abstract This article aims to present the various levels of thought carried out in our dissertation (2019) on the study and restoration of Pierrette Bloch's *Collage n° 9* (1969). The pasted papers on the hardboard (isorel) are degraded by the acidity that this material releases by contact. To take the decision of a highly structural intervention, we considered all the technical specificities of this work and placed it in an aesthetic and historical context. The question of the conservation of the marks of the creative gesture was central and we attempt here to develop this issue. We also wanted to question the reference to the artist's intention, often advocated in the field of conservation-restoration. Lastly, we asked ourselves to which extent it is possible to distinguish marks left unintentionally by the artist from true degradations due to ageing materials, thus working according to a thorough precautionary principle.

Resumen Este artículo tiene como objetivo presentar los diferentes niveles de reflexión durante nuestro trabajo de maestría (2019), que se centraron en el estudio y la restauración del *Collage n° 9* (1969) de Pierrette Bloch. Los papeles pegados en la placa de fibra de madera (isorel) están degradados por la acidez que este material libera por contacto. Para tomar la decisión de una intervención estructural significativa, hemos estudiado las particularidades técnicas de esta obra y su contexto estético e histórico. La cuestión de la conservación de las marcas del gesto creativo fue central e intentaremos aquí de desarrollar lo que ella implica. También queríamos cuestionar la referencia a la intención del artista, a menudo preconizada en el campo de la restauración. Finalmente, nos preguntamos en qué medida es posible distinguir las huellas de la artista de las verdaderas degradaciones debidas al envejecimiento de los materiales, avanzando de acuerdo con un riguroso principio de precaución.

Mots-clés art contemporain, papiers modernes, déontologie, collage, geste de l'artiste, intention de l'artiste, conservation curative

Des œuvres qui s'auto-détruisent

Les mécanismes d'auto-destruction sont monnaie courante dans le monde de l'art contemporain. Cette destruction peut être volontaire, quand elle fait partie du concept et de l'identité de l'œuvre. On pense à des œuvres contenant des matériaux organiques (aliments, fleurs, etc.) ou alors, d'une manière moins directe, à des démarches qui consistent à ce que le spectateur amenuise l'objet (ex. : des œuvres de Felix Gonzales Torres où le spectateur est invité à ramasser les bonbons dans le tas qui forme l'œuvre). Il s'agit dans ces cas de démarches d'auto-destruction actives et contrôlées, parfois porteuses d'une voix critique ou interrogeant les dispositifs mis en place par les différents acteurs et actrices de l'exposition. Il y a aussi et surtout des œuvres dont la destruction prématurée n'est pas maîtrisée mais provient d'un assemblage d'éléments hétéroclites, sans préoccupation quant à leur capacité à cohabiter dans le temps.

Les œuvres sur papier supportent mal la confrontation avec certains matériaux. Les altérations dues aux éléments métalliques, aux adhésifs synthétiques ou au contact avec des matériaux acides sont parmi les plus courantes. Si ces dégradations n'ont pas attendu les pratiques de l'art contemporain pour apparaître, elles se sont intensifiées depuis l'arrivée de matériaux industriels de qualité médiocre. Les restaurateurs et restauratrices ont souvent affaire aux problèmes de jaunissement et de fragilisation des papiers, lorsque ceux-ci sont mis en contact de cartons acides. Pour y remédier, la solution consiste à démonter l'œuvre de son carton de montage ou de son conditionnement acide, quand cela est possible, et à y substituer des matériaux neutres et stables. Il est plus rare, et nécessairement plus problématique, que l'élément acide, agent de la dégradation du ou des papiers en contact, soit partie intégrante de l'œuvre d'art. C'est le cas qui nous intéresse ici et que nous allons présenter selon différents axes.

Pierrette Bloch (1928-2017) est une artiste plasticienne qui a vécu et travaillé en France. Elle ne s'est réclamée d'aucun mouvement en particulier mais, si l'on veut caractériser son travail, on peut rapprocher son œuvre de mouvements tels que Support-Surface, l'abstraction lyrique française ou encore l'expressionnisme abstrait américain. Pierrette Bloch a touché à de nombreuses techniques et supports (dessins à l'encre, sculpture en crin, gravures, etc.) mais le collage s'est révélé être pour elle une pratique privilégiée qui l'a accompagné tout au long de sa carrière. Nombre de ses travaux de papiers collés ont pour support un panneau d'isorel, dit « isorel mou » car peu dense. Il s'agit d'un panneau de fibres de bois industriel, à base de résineux, produit en France en grande quantité dans les années soixante et soixante-dix. Le *Collage n° 9* (fig. 1 et 2), réalisé par Pierrette Bloch en 1969, fait partie de ces collages sur isorel. L'œuvre nous a été confiée par le Centre national des arts plastiques en 2019, pour son étude et sa restauration lors de notre année de mémoire à l'Institut national du patrimoine.

La confrontation des matériaux au sein du collage tendait à le détruire progressivement et discrètement. Neuf différents types de papiers modernes¹ ont été collés sur un panneau d'isorel mesurant 125 cm par 130 cm et environ 2 cm d'épaisseur. Nous avons d'abord envisagé l'état des papiers de l'œuvre en observant les jaunissements ponctuels visibles sur certains papiers blancs en contact direct avec le panneau. Mais, après le retrait du système d'encadrement

¹ Voici la liste des papiers présents sur le *Collage n° 9*. Les papiers noirs : Color-Aid® noir et verso noir, Color-Aid® noir et verso blanc et Canson® type C à grain. Les papiers blancs : papier Johannot®, papier à dessin Canson®, papier Color-Aid® sans couchage, papier d'emballage, papier glacé et papier japonais.



Figure 1 Collage n°9, avant restauration. © Angèle Dequier, INP.



Figure 2 Collage n°9, après restauration. © Angèle Dequier, INP.

dans lequel était présenté le collage et après l'avoir manipulé, nous avons pu constater que les papiers étaient dans un état plus préoccupant que ce que nous envisagions au départ. Les papiers étaient fragilisés et certains morceaux étaient devenus rigides et très cassants. Leur état de conservation dépendait de plusieurs éléments, dont l'enchevêtrement composait une diversité de niveaux de dégradation: la proximité avec le panneau acide, l'exposition à la lumière et la nature du papier. Pour donner deux exemples, les papiers Arches®, de qualité beaux-arts et au grammage épais, avaient gardé un aspect souple et une certaine blancheur alors que les papiers couchés noirs, de moindre qualité, étaient les plus dégradés. Ces derniers, que nous n'avions jamais rencontrés auparavant, ont été étudiés plus précisément. Il s'agit de papiers couchés mats² d'une marque new-yorkaise, Color-Aid®, que Pierrette Bloch affectionnait tout particulièrement. Selon l'orientation affichée par la marque, ces papiers étaient destinés aux architectes, designers et graphistes, pour leurs couleurs nettes et lumineuses, ordonnées dans un tableau de référence à la Pantone®. Nous avons retrouvé ces papiers chez des artistes comme Andy Warhol et Joseph Albers³. Ces feuilles, vendues en format 45,5 × 60,5 cm ne sont couchées que sur une face : une face est noire, pelliculée, et l'autre est restée blanche. Cette face blanche, qui est en fait le papier de support du couchage, semble être de qualité médiocre, certainement constituée d'une part de pâte mécanique. En nous rendant à l'atelier de l'artiste, dans le quatorzième arrondissement de Paris, nous avons trouvé une pochette remplie de ces feuilles de papier, de différentes couleurs : noir, rouge, bleu et jaune, ainsi que des feuilles non couchées⁴. C'est en comparant les papiers d'œuvre et le nom de la marque inscrit au dos des papiers présents dans cette pochette que nous avons pu les identifier. Nous avons identifié nos papiers d'œuvre avec ceux contenus dans la pochette de l'artiste par comparaison et en découvrant le nom de la marque dissimulé au dos de l'un de nos papiers.

Ce sont les papiers Color-Aid® qui ont le plus souffert de l'acidité du panneau d'isorel: comme le montre la figure 3, des marques jaunes se distinguent précisément des zones où le papier a été protégé par d'autres morceaux de papier, ayant eu l'effet de papier barrière. Le jaunissement ponctuel des papiers apparaissait à certains endroits et déstabilisait l'équilibre de la composition minimaliste, soutenue par les contrastes entre le noir et le blanc. Aux zones de collage, le papier est resté plus clair, la colle ayant elle aussi joué le rôle de barrière. Les zones exposées à la lumière sont également les plus jaunies (fig. 4). Ces jaunissements, finalement plutôt discrets, rendaient visibles un problème plus profond : la dégradation structurelle des papiers d'œuvre, devenus rigides et cassants.

En plus de l'acidité qu'il dégage, l'isorel se désagrège en surface, par petites mottes de fibres, et sur les bords, sous la forme de desquamations. Utilisé comme matériau d'isolation, l'isorel a pour vocation d'être caché. L'épaisseur de son matelas de fibres capte les sons ou les variations thermiques et réduit ainsi leur intensité. L'artiste l'a donc sorti du domaine de l'invisible, pour le transformer et exploiter ses caractéristiques visuelles et tactiles. Le panneau

² Un papier couché est un papier qui possède une ou deux faces pelliculées. Le couchage est composé de matières minérales liées entre elles par de la caséine ou du latex. L'épaisseur du couchage peut être plus ou moins importante : on parle de couché léger, médium, ou lourd (Faudouas, 1991, p. 10).

³ Joseph Albers dans son livre *Interaction of Color*, publié en 1963, et Andy Warhol dans différents collages ou comme support de sérigraphie.

⁴ L'assistant de Pierrette Bloch, James Caritey, nous a permis d'accéder à l'atelier et de récupérer différents matériaux ayant été utilisés par l'artiste. Cela nous a permis de mieux comprendre son travail et de récupérer du matériel pour étude.



Figure 3 Jaunissement intense du papier noir au revers blanc directement en contact avec le panneau de bois. © Lucie Bibal.



Figure 4 Jaunissement hétérogène d'un papier Color-Aid sans couchage : tache plus claire au niveau des zones de collage et marque (horizontale) produite par la présence d'un papier au-dessus, protégeant de la lumière. © Lucie Bibal.

est partie intégrante du *Collage n° 9* et il ne pourrait être considéré comme un simple support. Par ailleurs, il faut avoir en tête que l'isorel est une véritable marque de fabrique du travail de Pierrette Bloch dans les années soixante. On peut parler au sujet de l'isorel d'une matière à

« valeur iconographique ⁵ », en reprenant les mots de C. Wagner au sujet de Joseph Beuys et du suif. Nous avons donc mené notre étude dans le but de trouver un moyen de conserver le panneau d'isorel tout en atténuant ses effets sur les papiers. Pour sauver l'œuvre d'une dégradation lente mais certaine, le changement devait être structurel et fondamental.

Décoller un collage ?

Plusieurs difficultés déontologiques se sont présentées à nous lorsque nous envisagions d'atténuer les effets de l'isorel sur les papiers. Pour atteindre cet espace de contact entre le panneau et les papiers et pour agir dessus, il fallait pouvoir décoller les papiers d'œuvre. Notre crainte était, d'une manière ou d'une autre, de défaire le geste artistique en « déconstruisant » le collage. Les spécificités techniques du collage résident en ce que la forme naît d'une rencontre organisée entre plusieurs morceaux découpés. Dans ce collage, comme dans de nombreux autres, il n'y a pas d'intervention de la main venant tracer un trait, peindre ou graver. Les lignes apparaissent le long des limites entre les morceaux collés tout en jouant sur un certain épaissement de la surface. L'arrivée de nouveaux morceaux de papier donne du relief et du volume à l'œuvre. Le mouvement de coller est donc l'égal, en termes de valeur artistique, du tracé au crayon ou du geste de peindre. Ce n'est pourtant pas toujours ce qui transparait dans certains traitements de conservation-restauration de collages. Daria Keynan, restauratrice d'œuvres sur papier exerçant à New York, remarque que, poussé par la volonté de retrouver l'apparence la plus proche de l'apparence (estimée) originelle de l'œuvre, certains professionnels de la conservation ont pu décoller des collages ou nettoyer les résidus de colles qui dépassaient des papiers. Mais, suivant cette démarche, elle s'inquiète d'une destruction du processus créatif sensible dans l'œuvre: « *to be destroyed in the process* » (Keynan, 1994, p. 76). Elle se réfère alors à l'exemple d'un collage d'Ellsworth Kelly, *Study for black Venus* (1959). Les papiers collés présentaient des gondolements importants, exhibant des plis verticaux réguliers sur les formes radicales et nettes du collage de l'artiste américain. Pour qu'il recouvre son état original, il aurait fallu le décoller et le recoller, donc détruire le geste et détruire l'état actuel de l'œuvre, pour recouvrer un état plus proche de celui passé. Le conseil de la restauratrice américaine, dans ce cas précis où le décollage était très périlleux, a été de sobrement stabiliser son état actuel. Alors qu'on ne dissocie pas le geste créatif de l'objet créé lorsqu'il s'agit d'un dessin au crayon, on le fait plus volontiers avec un collage. Elle appelle donc à respecter les spécificités formelles de cette technique.

Nous avons ces réflexions en tête lorsque nous devons décider du sort du *Collage n° 9*. Ces remarques sur la valeur du geste dans le collage nous semblaient particulièrement justes. La crainte d'altérer l'identité de cette œuvre était donc là et elle a été longuement développée, interrogée et discutée avec les interlocuteurs qui suivaient ce travail : d'autres restaurateurs, les responsables du *Collage n° 9* au CNAP et James Caritey, l'assistant de Pierrette Bloch. Le *Collage n° 9* offre des caractéristiques formelles qui nous ont progressivement orientée vers la possibilité matérielle du décollage. La volonté de contrer les effets de l'acidité du panneau afin de conserver l'œuvre dans le temps pouvait être suivie et, ceci, sans altérer le travail de l'artiste.

⁵ « Le danger d'une interprétation involontaire guette également le restaurateur avec les œuvres qui sont faites d'un matériau doté d'une valeur iconographique » (Wagner, 1992, p. 78).

Une des particularités de la technique employée par l'artiste est l'amoncellement des morceaux de papiers, collés entre eux et formant alors un « matelas » unique, collé sur le panneau. Il y avait davantage de points de colle entre les différents morceaux de papiers qu'entre les papiers et le panneau de bois. Ainsi, pendant le décollage et le re-collage, les papiers n'encouraient pas le risque de se décaler entre eux puisqu'ils sont fixés les uns avec les autres. Les morceaux de papiers dépassaient le format du panneau et se repliaient au dos du collage. Ces plis marqués présents tout le long des bords ont pu également faciliter le repositionnement du matelas de papier : les plis pouvaient reprendre leur place aux angles des bords du panneau. Cette relative épaisseur du « matelas » de papiers autorisait également à décoller et recoller sans que soit altérée la forme donnée par l'action originelle du collage. L'apport d'humidité au moment du collage produit un léger gonflement qui laisse une marque dans le papier. Ces marques ont modelé la surface du papier et doivent être conservées telles quelles. Avec l'épaisseur de l'enchevêtrement des papiers, les zones de collage sont le plus souvent sous d'autres papiers, donc invisibles à la surface du collage. De plus, les collages originels des papiers contre le panneau sont ponctuels, périphériques et peu résistants. Le caractère fibreux de la surface de l'isorel permet un retrait des collages mécanique, en passant légèrement la spatule au niveau des fibres, entre l'adhésif synthétique durci et le panneau. La facilité technique du décollage faisait également partie des arguments en faveur de cette intervention.

Le décollage a comporté plusieurs phases. D'abord nous avons décollé chacune des zones collées à l'isorel, avec une spatule métallique très fine et parfois une lame de scalpel (fig. 5). Lorsque plus aucune zone ne résistait, nous avons introduit sous le matelas de papiers plusieurs petits cartons, afin de vérifier que tous les papiers étaient bien décollés et que chaque morceau était bien à plat lors du décollage (fig. 6). Une grande plaque de polypropylène a ensuite été glissée délicatement sous le matelas de papiers. Cette opération s'est effectuée à trois restauratrices : deux personnes de chaque côté du panneau sécurisaient les papiers et l'autre pouvait glisser le panneau entre l'isorel et les papiers (fig. 7). Le panneau a servi de plateau avec lequel nous pouvions retirer le matelas de papiers et le déposer sur une autre table. Le matelas de papiers a été traité au revers : nous avons consolidé quelques déchirures invisibles au recto mais qui fragilisaient structurellement les papiers (fig. 8). D'autres interventions ponctuelles ont été menées en termes de nettoyage de surface, notamment l'atténuation des marques jaunâtres laissées par un adhésif ayant servi à l'encadrement, sur les bords de l'œuvre.

Une longue série de tests a été réalisée dans le but de trouver le matériau le plus efficace pour atténuer les effets du panneau d'isorel sur les papiers et également consolider ce matériau, qui se désagrège en surface. Nous avons tout d'abord dirigé notre étude vers des solutions d'aminoalkylalcoxysilanes (AAAS). Depuis les années 1990, ces molécules, de la famille des organosilanes, font l'objet de recherches dans des domaines très variés, allant de l'automobile à l'agroalimentaire, en passant par le cosmétique et le bâtiment (Chojnowski, Cypriak, 2000 ; Cheradame *et al.*, 2004 et 2005)⁶. Dans le domaine de la conservation du patrimoine,

⁶ Ces recherches ont été menées à l'initiative d'Hervé Chéradame. Camille Piovesan et Eleonora Pellizzi ont consacré leur travail de thèse à l'étude de ces molécules et, aujourd'hui, Nathan Ferrandin-Schoffel étudie les AAAS, dans le cadre d'une thèse dirigé par Anne-Laurence Dupont, au Centre de recherche sur la conservation des collections (CRCC). Les AAAS ont pu être utilisés dans la consolidation d'une œuvre comportant de la mousse polyuréthane ester, par la restauratrice sculpture Lucille Royan.

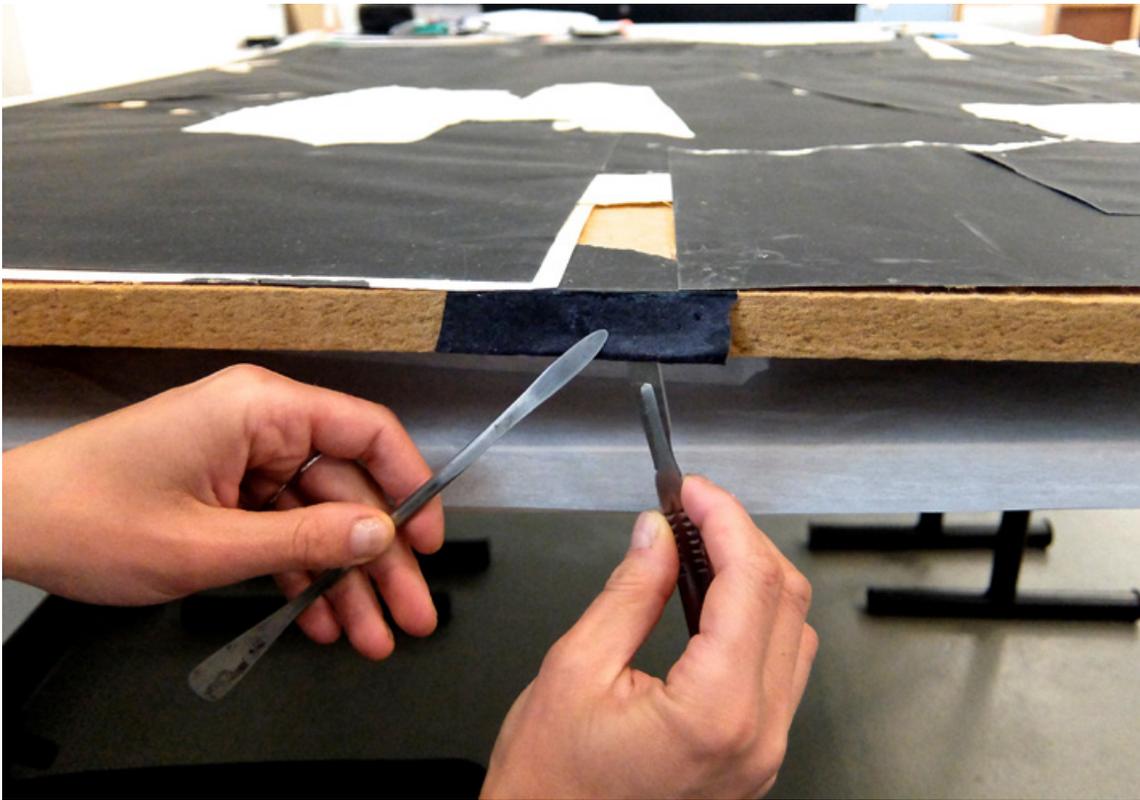


Figure 5 Décollage mécanique des papiers à la spatule et au scalpel. © Lucie Bibal.



Figure 6 Introduction des cartons sous les papiers. © Lucie Bibal.



Figure 7 Introduction de la plaque de polypropylène. © Lucie Bibal.



Figure 8 Les papiers d'œuvre, retournés pour traitement. © Lucie Bibal.

les recherches autour d'une méthode simultanée de consolidation et de désacidification avec des AAAS ont commencé à être menées depuis les années 2000 (Royan, 2013). Le squelette de base de cette molécule est très solide, constitué par l'enchaînement de silicium et d'oxygène, ce qui lui confère une grande stabilité dans le temps et une bonne inertie chimique. Nous avons testé l'application de ces produits, à différentes concentrations et avec des applications diverses, sur des éprouvettes d'isorel récupérées dans l'atelier de Pierrette Bloch. Le vieillissement artificiel de ces éprouvettes a pu entraîner dans certains cas la formation de légers dépôts blanchâtres, aussi avons-nous décidé de ne pas utiliser ce matériau, sur lequel nous manquions de recul. Nous nous sommes tournés vers une technique plus classique : le papier barrière avec réserve alcaline. La consolidation du panneau a été assurée par l'application homogène d'une solution de Klucel G® à 3 % dans l'éthanol, méthode qui avait été testée en parallèle sur des éprouvettes d'isorel similaires.

Afin de contrer les effets de l'acidité du panneau sur les papiers, nous avons donc choisi un papier barrière avec réserve alcaline⁷ et nous l'avons attaché au matelas de papiers à l'aide de charnières de papier japonais, collées à la Tylose MH300P® (fig. 9). C'est cet ensemble – matelas de papiers et papier barrière – que nous avons remonté avec des charnières, contre le panneau d'isorel (fig. 10). Le papier barrière a un effet limité dans le temps : il faudra, à terme, vérifier l'acidité du papier et changer ce papier barrière.

L'observation d'autres collages de Pierrette Bloch nous a permis d'entrevoir l'état d'autres œuvres fragilisées par l'acidité du panneau d'isorel. Dans ces autres cas, où la forme et la technique étaient un peu différentes, il nous a semblé préférable de ne pas intervenir de manière si fondamentale, c'est-à-dire de ne pas décoller les papiers d'œuvre. Les collages conservés au musée des Beaux-Arts de Grenoble, datant des années soixante, présentent des papiers collés les uns à côté des autres, et non les uns sur les autres. Cette caractéristique déplace le problème que nous avons posé jusqu'alors. Il semble beaucoup plus difficile, dans ces cas, de décoller et recoller les papiers. Le risque de décalage entre les papiers lors du recollage est indéniable, ou encore le problème de déformer les marques du collage dans le papier en décollant. Ces collages nécessiteraient une orientation différente de la réflexion. À Genève,

⁷ Papier barrière avec réserve alcaline, 90 g/m², chez Klug©.

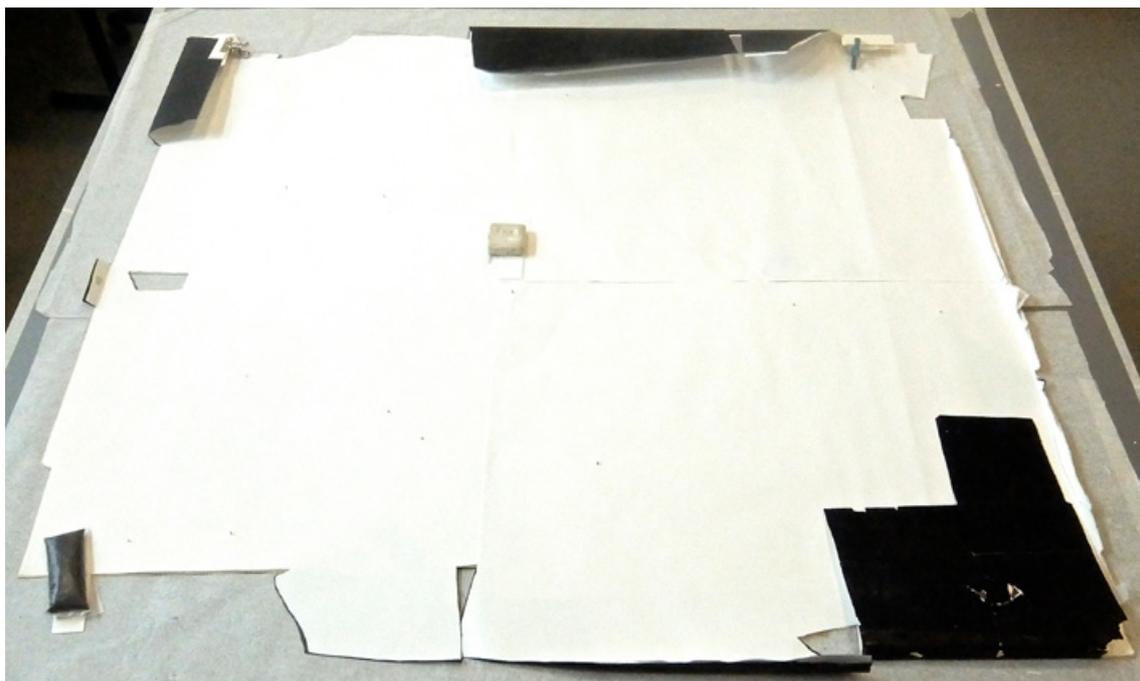


Figure 9 Le papier barrière collé au verso des papiers d'œuvre. © Lucie Bibal.



Figure 10 Les papiers d'œuvre, avec le papier barrière, simplement reposés sur le panneau d'isorel, avant collage. © Lucie Bibal.

nous avons été invitée à travailler sur un autre collage sur isorel de Pierrette Bloch, rouge et noir. La composition de ce collage est simple et il se compose d'une feuille noire collée dans la partie supérieure et d'une feuille rouge dans la partie inférieure. Les deux morceaux de papier ne se touchent pas et la quantité d'adhésif utilisée par l'artiste lors de la création du collage est assez importante. D'autres interventions de consolidation des bords abrasés, déchirés, décollés ont pu être menées, mais nous n'avons pas souhaité traiter les problématiques liées à l'acidité du panneau. Le décollage de ce collage aurait été extrêmement périlleux et aurait

risqué d'altérer légèrement la surface du papier. Si la structure technique de l'œuvre ne permet par un décollage sûr et sans risque, comme dans ces deux cas, mieux vaut se résoudre à accepter cette condition de l'œuvre et agir seulement là où cela est possible, notamment en surveillant les conditions de conservation (climat, exposition à la lumière).

Dégradations et geste artistique: jusqu'où peut-on se permettre la distinction ?

De nouvelles techniques et un nouveau rapport aux matériaux entrent en scène dans le milieu de l'art des années soixante, dans des mouvements tels que Supports/Surfaces (Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Pierre Buraglio), l'expressionnisme abstrait (Robert Motherwell, Franz Kline) ou encore dans certains aspects du minimalisme (Robert Ryman, Agnès Martin). Sans revenir plus précisément sur ces mouvements d'abstraction radicale et leurs apports, notons seulement à quel point ils ont su exposer des matériaux bruts ou pauvres dans leur fragilité et leurs défauts. L'attention est au détail, sur du grand ou du petit format: la déchirure, la coulure, l'éclaboussure, la tache, le trait presque indistinct, etc. L'œil du regardant est sollicité avec une attention accrue, sensible aux gestes et aux mouvements apparents qui s'expriment dans l'œuvre. Dans des objets où souvent les moyens et les couleurs sont réduits à l'extrême, l'attention est portée sur la matière dans son dénuement. Ce sont tous ces événements graphiques que l'on risque précisément de mettre en péril lorsque l'on intervient matériellement sur ce genre d'œuvre. Les réflexions autour des interventions de conservation-restauration doivent distinguer les altérations dues au temps et des marques du geste créateur, qui pourraient pourtant avoir l'air d'une salissure, d'une déchirure, d'une lacune, d'abrasions, etc. (fig. 11, 12, 13 et 14).



Figure 11 Tensions dans le papier. © Lucie Bibal.



Figure 12 Trou de punaise dans le papier. © Lucie Bibal.

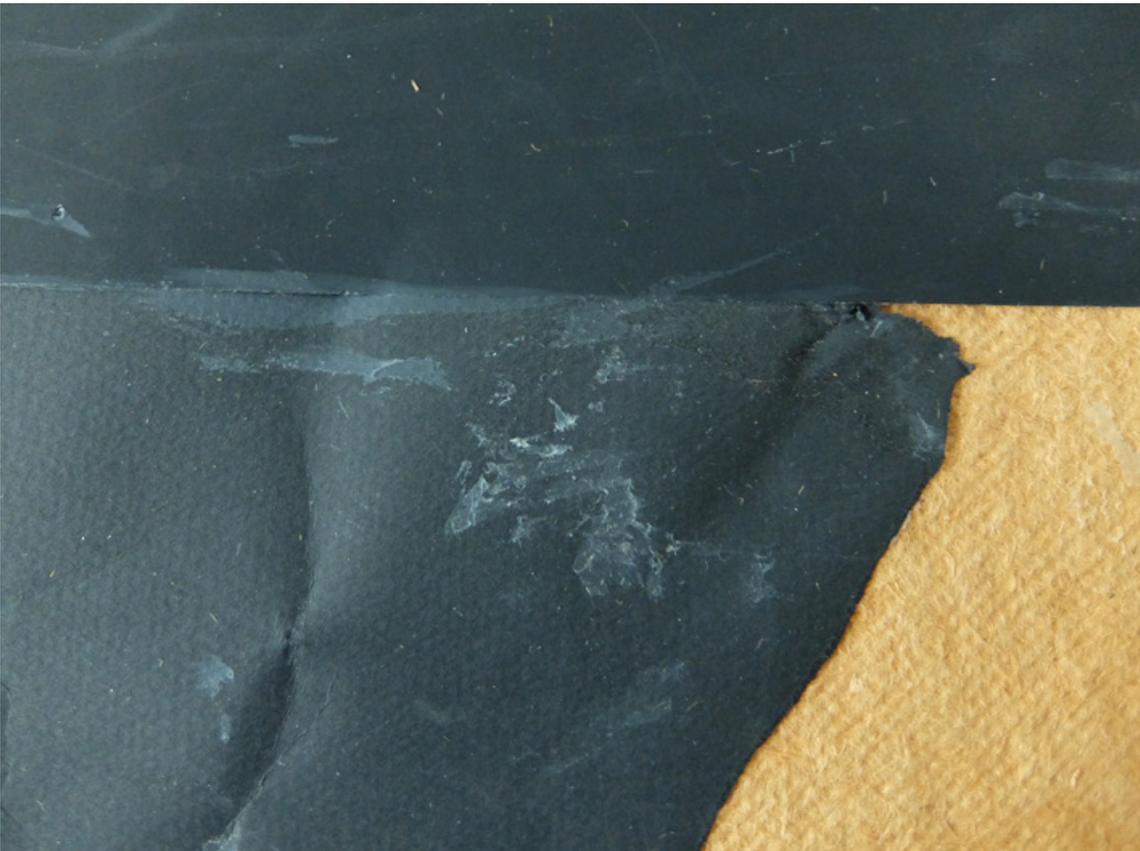


Figure 13 Traces de colle synthétique. © Lucie Bibal.



Figure 14 Barbes du papier déchiré lors de la création du collage. © Lucie Bibal.

Les gestes du collage (qui est à la fois action et résultat) sont visibles dans le travail de Pierrette Bloch. Les formes sont structurées par des barbes ou des limites plus nettes du papier, obtenues par le déchirement ou le découpage des feuilles. Les barbes exposent la fragilité du matériau et attirent l'œil sur un défaut, une trace vulnérable qui construit une ligne accidentée et tremblante. La colle a débordé, ponctuellement, et laisse entrevoir des traces transparentes ou jaunâtres. L'artiste a travaillé dans l'emportement sans la volonté de réaliser un collage très propre et très précis. D'importants gondolements sont visibles et sont la conséquence du collage. La colle posée apporte de l'humidité et crée des zones de tension et de relâchement dans le papier. Il apparaît plus contracté à l'endroit du point de colle, entouré d'un réseau de déformations. Habituellement, la vue de tels gondolements entraîne la proposition de mise à plat de la feuille. Ici, ces formes sculpturales, réactions du mouvement de création, doivent rester telles quelles. Dans l'élaboration du collage, Pierrette Bloch commence par punaiser les morceaux de papiers afin de préparer la composition en pouvant les placer et les replacer. Ce n'est que lorsque la composition est jugée juste que les morceaux de papier sont collés définitivement. Les trous de punaises, très nombreux sur le *Collage n° 9*, sont donc le précieux témoignage de sa mise en œuvre, même s'ils sont devenus des zones de fragilité en termes de conservation (départs de déchirure, lieux d'empoussièrerie). L'œuvre dit encore ce qui l'a façonnée et, dans ces marques, se construit en partie son aura, par la présence de l'artiste, physiquement, dans le temps. Ces marques sont la trace de ce qui n'a pas été maîtrisé, de ce qui s'est passé en marge et de manière imprévue. Roland Barthes écrivait à propos de Cy Twombly, pour définir le geste et ce qu'il exprime : « *Qu'est-ce qu'un geste ? Quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresse qui entourent l'acte d'une atmosphère* » (Barthes, 2016, p. 19).

Ces éléments relevés précédemment sont de bons exemples de marques évidentes du geste créateur. Il subsiste pourtant des traces ou des altérations pour lesquelles il n'est pas aussi facile de trancher. Réunissant les sources disponibles sur les méthodes de travail de Pierrette Bloch et en discutant longuement avec James Caritey, nous avons pu reconnaître ce qui doit

être conservé dans le *Collage n° 9* de ce qui peut être restauré. Pourtant, d'autres éléments portaient davantage à confusion : trois déchirures, coupant le papier verticalement sur deux centimètres, sans rôle apparent, mais placées avec une certaine régularité au centre de trois morceaux de papiers. Puisqu'il était impossible pour nous de se prononcer clairement sur le statut de ces marques, nous les avons laissées en l'état. Il n'est pas toujours évident de reconnaître dans l'évènement graphique (la tache, la déchirure, la décoloration, le pli, etc.) ce qui est involontaire et ce qui ne l'est pas. Nous nous sommes donc soumis, dans cette décision, à une forme de scepticisme pratique visant à ne pas placer dans notre intervention une dimension interprétative. On entend souvent parler de « l'intention » de l'artiste, qu'il faudrait saisir par une observation attentive de l'objet et par l'étude de la documentation autour de lui. Le terme d'intention ne semble pas toujours très parlant, envisagé selon les enjeux d'une démarche de conservation-restauration. Barbara Appelbaum mettait en garde sur l'usage de ce concept en précisant que ce qui doit préoccuper le restaurateur ou la restauratrice, c'est ce que l'artiste a fait et pas ce que l'artiste a voulu faire (Appelbaum, 2017, p. 179). Le restaurateur doit s'interroger sur ce que l'œuvre est, dans sa matérialité, au moment où il l'observe, et la placer dans un rapport à ce qu'elle a été aux moments clés de sa vie (création, acquisition, accident, restauration, etc.). Que l'œuvre soit déterminée par l'intentionnalité par laquelle elle existe comme objet esthétique (Verbeeck, 2021), est une chose, mais qu'elle manifeste l'intention de l'artiste, c'en est une autre. Il y aurait quelque illusion, voire une certaine prétention, à penser pouvoir dire ce que l'artiste voulait faire, si l'on accepte en amont l'idée qu'il le savait lui-même. Intention et volonté sont des concepts difficiles à manier en théorie de l'art et il n'est pas certain qu'ils soient des plus pertinents à convoquer dans le domaine de la conservation-restauration. La question de l'intention est d'autant plus équivoque qu'on peut se trouver face à une œuvre, comme le *Collage n° 9*, où les traces du geste et la présence de certaines marques involontaires forgent justement son caractère et sa puissance expressive. L'œuvre a été considérée par l'artiste comme achevée et c'est à ce moment-là qu'elle gagne son identité d'œuvre d'art. Ce moment de la vie de l'objet est ce qu'on pourrait appeler son état d'origine, produit d'une volonté de l'artiste de s'arrêter là et d'accepter l'œuvre comme telle. Sortant de l'atelier et vendue à une galerie, elle est validée à nouveau dans son unité actualisée, même si certains détails matériels ont déjà pu être altérés (perte de matière, griffures, dépôts, etc.). Des états successifs pourront être acceptés jusqu'à ce qu'un des responsables de l'œuvre, suite à un accident ou non, déclare son état dégradé et décide qu'il est temps d'intervenir sur certaines de ses altérations.

Conclusion

Nous nous sommes placés, dans ce travail sur le *Collage n° 9* de Pierrette Bloch, dans une démarche qui oscillait entre un principe de précaution fondamental et la volonté d'intervenir sur l'œuvre pour mieux la conserver dans le temps. Ces directions ne sont pas nécessairement contradictoires, il faut simplement savoir aller de l'une à l'autre et garder à l'esprit les besoins spécifiques de l'objet devant lequel on se trouve. Pour ne pas altérer les marques laissées par le geste artistique, nous avons pris le parti de conserver toutes les traces du passage de l'artiste, quand bien même elles pouvaient avoir l'air de dégradations et fragiliser les papiers d'œuvre. Si des doutes persistaient quant au statut des traces observées, alors nous avons opté pour leur conservation. Pour de nombreuses raisons développées précédemment, propres à la nature de la technique du *Collage n° 9*, nous avons décidé de décoller la couche de papiers du panneau de fibres de bois acide, afin de contrer les effets de ce

dernier en introduisant un papier barrière. Cette décision convenait à un objet tel que le *Collage n° 9* mais nous ne conseillons pas d'appliquer cette méthode systématiquement. Le collage est une technique très particulière, dont il faut respecter les modalités d'expression. La difficulté est donc de pouvoir doser entre un fétichisme matériel excessif qui paralyserait chaque intervention de conservation-restauration et les risques réels de dénaturation de l'objet. Nous avons donc avancé en suivant un principe de précaution sans refuser une intervention importante, impressionnante dans sa réalisation, mais fondamentale pour la conservation du collage de Pierrette Bloch. Toutes ces réflexions et ces interventions avaient pour but de stabiliser l'œuvre, dans une démarche de conservation curative et préventive. L'introduction du papier barrière sous les papiers se devait d'être la plus discrète possible et, comme preuve de la réussite de cette opération, les images de « l'avant » et « l'après » restauration sont quasi similaires, aux nettoyages de surface près. Finissons cet article par la fameuse phrase de Tomasi di Lampedusa qui semble faire écho, parfois, aux réflexions déontologiques de conservation-restauration à mener : « *si nous voulons que tout reste tel quel, il faut que tout change.* » (Tomasi di Lampedusa, 1958).

Références bibliographiques

- Appelbaum B.** (2017), *Conservation treatment methodology*, Londres, Routledge, 470 p.
- Barthes R.** (2016), « Non multa sed multum », dans Barthes R., *Cy Twombly, deux textes*, Paris, Fictions et Cie, 80 p.
- Chéradame H, Rousset E., Ipert S.** (2004), « Deacidification in the liquid phase using aminosilanes », *Restaurator*, Vol. 25, N° 2, p. 104-118.
- Chéradame H, Rousset E., Ipert S.** (2005), « Study of a paper strengthening and deacidification process with amino alky alkoxy silanes », *Restaurator*, Vol. 26, N° 4, p. 250-264.
- Chojnowski J., Cypryk M.** (2000), « Synthesis of linear polysiloxanes », in G. Jones R., *Silicon containing polymers – The Science and technology of their synthesis and applications*, Canterbury, Ed. Jones S.G., p. 3-41.
- Faudouas J.-C.** (1991), *Dictionnaire technique du papier et des encres*, Paris, Eyrolles, 136 p.
- Keyan D.** (1994), « Issues in collage conservation », dans Richmond A., *Modern works-modern problems?, Conference Papers*, Londres, The Institute of Paper Conservation, 180 p.
- Tomasi di Lampedusa G.** (1958), *Il Gattopardo*, Milan, Feltrinelli, 332 p.
- Royan L.** (2013), « *In the spirit of Fluxus* », (1965-2003). *Conservation-restauration d'une œuvre composite de Ben Vautier, musée d'Art moderne de la ville de Paris*, mémoire de fin d'étude, Paris, Institut national du Patrimoine, 323 p.
- Verbeeck M.** (2019), « De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation? », *CeROArt HS*, [en ligne]. Disponible sur : <<https://journals.openedition.org/ceroart/6020>> (mis en ligne le 15 janvier 2019, consulté le 20 avril 2021).
- Wagner C.** (1992), « Le cas de Joseph Beuys », dans École nationale du patrimoine, *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, Paris, La Documentation française, 308 p.

L'auteur

Lucie Bibal est diplômée en philosophie, histoire de l'art et en conservation-restauration (Institut national du patrimoine), spécialisée dans le domaine des arts graphiques. Elle travaille aujourd'hui en tant que restauratrice indépendante pour différentes institutions (CNAP, BNF, FRAC) ou pour des galeries et des collectionneurs privés. Elle s'intéresse particulièrement aux œuvres contemporaines, suivant son goût prononcé pour leurs techniques, leurs matériaux et les problématiques de conservation-restauration qu'elles font émerger.
lucie.bibal@gmail.com