

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART D'AVIGNON
DÉPARTEMENT CONSERVATION-RESTAURATION D'ŒUVRES PEINTES

DOCUMENTATION ET RESTAURATION
D'UNE ŒUVRE RECOMMENCÉE
DE PATRICK SAYTOUR : *W*
1984-2008

Mémoire de fin d'étude présenté en vue de l'obtention
du Diplôme National Supérieur Expression Plastique.
Option Art, Mention Conservation-Restauration.

Ornella Berges
2008

751.6 BER

Toute une partie de l'art contemporain n'a pas d'autre objet que l'art lui-même.
Extrait de « Penser l'art à l'école » de Pierre Bourdieu.

À ma mère, Valérie.

751 G B02
F 5338/332

DIRECTION DE RECHERCHE

Enseignants à l'École d'Art d'Avignon : Jean Laube, Sylvie Nayral et Hélène Valentin.
Réfèrent : Stéphanie Élarbi, Restauratrice au Musée du Quai Branly.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Patrick Saytour, qui m'a dans un premier temps ouvert son atelier puis au cours de nos discussions offert l'opportunité de travailler sur ce projet passionnant de « recommencé » autour de *W*. Je tiens à le remercier pour la confiance et les responsabilités qu'il m'a léguées tout au long de ce travail, de sa capacité d'analyse et d'écoute mais aussi pour sa sympathie qui m'ont permis de réaliser ce mémoire dans de bonnes conditions.

Je remercie également ma direction de recherche et tout particulièrement Sylvie Nayral, pour son rôle dynamique de coordinatrice, ses conseils judicieux et ses nombreuses lectures consciencieuses qui m'ont aidé à établir la construction de mon texte. Je remercie sincèrement Stéphanie Élarbi, conservatrice-restauratrice au Musée du Quai Branly, pour ses conseils et pour avoir accepté de juger ce travail en tant que réfèrent.

Je tiens à remercier tout particulièrement David Cueco et Caroline Marchal, conservateurs-restaurateurs, pour leurs suivis, leurs encouragements, leurs suggestions pertinentes ainsi que la justesse de leurs propos sans oublier leur enthousiasme et leur humour.

Un grand merci à Mathilde Delienne, pour cette collaboration au sein du projet documentaire, qui fut un plaisir partagé; Jacques Defert, enseignant en sociologie de l'art à l'école, pour ses encouragements et ses précieuses remarques ainsi que le personnel de l'entrepôt AATS à Gigean pour leur disponibilité.

Je tiens à remercier toute l'équipe qui m'a aidé à réaliser le déplacement de la "chaise marbre" au sein de l'école et particulièrement Sébastien Camus de "l'Atelier sur mesure", pour le prêt gracieux du camion et d'outils, pour sa présence, ses conseils judicieux mais aussi pour les discussions échangées au quotidien sur mon sujet.

Mes remerciements vont également aux carnavaliers de Nice, Cédric Pignataro et Johan Garcia, pour avoir enrichi mes recherches en m'ouvrant leur atelier et en répondant à mes questions.

Je remercie chaleureusement ma famille qui m'a soutenue et épaulée durant ce travail et tout particulièrement Vincent, mon compagnon, pour toutes les discussions, les critiques, les corrections et le soutien durable sans oublier sa présence au quotidien qui a représenté en définitive une aide aussi précieuse que conséquente.

Pour finir, que chacun de celles et ceux qui ont rempli de leur présence et leur conseil cette recherche soient ici profondément remerciés.

SOMMAIRE

Avant-propos.....	9
-------------------	---

PREMIÈRE PARTIE : W 11

1. Premières observations.....	13
2. W en 1984.....	14
2.1. Premier état, première instance historique.....	14
2.2. Un rapport à la scène.....	15
3. Le contexte de création.....	15
3.1. 1984, une commande.....	15
3.2. W, des chaises en volume.....	18
3.3. La chaise, une source d'inspiration.....	19
4. 1984, une réalisation des carnavaliers de Nice.....	23
4.1. La délégation de W.....	24
4.2. Du dessin au volume.....	26
4.3. W, des croquis signés par Patrick Saytour.....	27
5. W en 1998.....	28
6. W en 2008.....	28
6.1. Le projet d'exposition 2008.....	28
6.2. La dégelée Rabelais.....	29

DEUXIÈME PARTIE : LE CONSTAT D'ÉTAT 31

1. Identification de l'ensemble de l'oeuvre.....	386 (-2)
1.1. Fiche technique.....	38 "
2. Identification du premier élément : La «chaise marbre».....	40 "
2.1. Fiche technique.....	40 "
2.2. Documents photographiques.....	41 "
2.3. Dimensions du volume en cm.....	44 "
3. Identification des éléments constitutifs de la «chaise marbre».....	46
3.1. L'ossature métallique.....	46
3.2. La fixation du carton à l'ossature métallique.....	48
3.3. Le carton.....	50
3.4. La couche de papier mâché.....	52 "
3.5. La couche de préparation.....	53 "
3.6. La couche picturale.....	54 "
3.7. Les relevés d'altération de la couche picturale.....	57 "
4. Identification des éléments tronçonnés : "Les cinq cocons".....	60
4.1. Fiche technique.....	60
4.2. Documents photographiques.....	61 "
4.3. Particularités.....	62
5. Identification des éléments constitutifs des "cocons".....	64
5.1. Documents photographiques et numérotation.....	64
5.2. Les observations.....	66
6. Prévisions pour l'emballage.....	70 "

1.	Le recommencé de W.....	74	"
2.	Le "W".....	74	"
3.	La "chaise marbre".....	76	"
3.1.	<i>Un élément référent</i>	76	"
3.2.	<i>Une élément composite</i>	76	"
4.	La restauration de la "chaise marbre".....	80	"
4.1.	<i>Le transport à l'atelier</i>	80	"
4.2.	<i>La proposition de traitement</i>	84	"
4.3.	<i>Le rapport d'intervention</i>	88	"
5.	Les éléments tronçonnés.....	89	"
6.	Les ajouts.....	90	"
6.1.	<i>Le socle de la "chaise marbre"</i>	90	"
6.2.	<i>Les photographies</i>	92	"
6.3.	<i>Les caisses à claire-voie</i>	92	"
7.	Le reconditionnement des éléments tronçonnés.....	94	"
7.1.	<i>Les correspondances et les matériaux constitutifs utilisés</i>	96	"
7.2.	<i>Le stockage des caisses à AATS</i>	96	"
8.	W au théâtre de Nîmes.....	96	"
8.1.	<i>W, une œuvre collective</i>	97	"

(05)

QUATRIÈME PARTIE : LE RECOMMENCÉ, UN CONCEPT

99

Premier chapitre : Le point de vue de l'artiste, sa pratique et sa conception

1.	Une mise en œuvre inédite.....	101
2.	La pratique du "recommencé".....	101
3.	La liberté du recommencement ou la revendication du non-achèvement ?.....	104
4.	Travailler au présent en reconnaissance du passé.....	104
5.	Ne pas répéter.....	105
6.	Un axe de réflexion et un mode de production.....	106
7.	La revendication d'une pratique plastique.....	107
8.	Des recommencés différents.....	112
8.1.	<i>Anniversaires, une "Mise à jour"</i>	112
8.2.	<i>Noces, une "Réactualisation"</i>	114
8.3.	<i>Commémorations, "Reprise"</i>	115
8.4.	<i>Le phénomène des juxtapositions</i>	115
9.	W, un véritable "recommencé".....	116

Deuxième chapitre : Réflexions autour de l'authenticité et de la documentation

1.	Authenticité ?.....	119
1.1.	<i>Quelle définition ?</i>	119
1.2.	<i>L'effet de dématérialisation et de rupture</i>	120
1.3.	<i>Une définition en mouvement</i>	122
1.4.	<i>Des critères différents</i>	122
2.	La documentation, un outil de conservation ?.....	123
2.1.	<i>Documenter pour mieux conserver et restaurer ?</i>	124
2.2.	<i>L'importance du constat d'état</i>	125
2.3.	<i>Le rôle du photographe</i>	126

CONCLUSION.....129

ANNEXES.....131

BIBLIOGRAPHIE.....159

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES.....166

“Je fais le pari raisonné de dresser la liste des objets (dessins, peintures, sculptures) jusqu’ici réalisés. Je clos cette histoire, tourne la page qui passe à gauche et que je regarde à l’envers, par transparence, en filigrane, entre les lignes, comme un doux brouillard modélisé. Je relis, en me trompant, la source imprécise qui m’appartient. Je n’ai plus d’idée nouvelle. Cette absence d’idée fait place à une idée de l’absence et va me servir de modèle, non pour refaire, mais pour rechercher, non l’erreur commise, mais l’erreur à commettre pour ne rien reproduire et tout recommencer.”

Extrait du texte *Puer-Senex* du catalogue de l’exposition « Patrick Saytour » au château de Castelnuovo (66) en 1994.

Avant-propos

C’est lors d’une rencontre avec Patrick Saytour, courant décembre 2006, que j’ai découvert une des pratiques actuelles au sein de son travail : « le recommencé ». Cette pratique inédite a tout de suite attiré mon intérêt en ce qui concerne la conservation et la restauration d’œuvres contemporaines en collaboration avec un artiste vivant.

Patrick Saytour m’a présenté son projet de « recommencé de *W* » tout en me proposant de m’intégrer dans un travail collectif. Il m’a demandé dans un premier temps de restaurer un des éléments de *W*, puis dans un deuxième temps je lui ai proposé de réaliser la documentation de l’ensemble de l’œuvre afin de retracer l’historique de la pièce.

В
К
Л
М
Н
О
П
Р
С
Т
У
Ф
Х
Ц
Ч
Ш
Щ
Ъ
Ы
Ь
Э
Ю
Я
а
б
в
г
д
е
ж
з
и
й
к
л
м
н
о
п
р
с
т
у
ф
х
ц
ч
ш
щ
ъ
ы
ь
э
ю
я

PREMIÈRE PARTIE

W

Illegible text or markings along the right edge of the page.

1. Premières observations

W est un ensemble de six éléments distincts : une chaise peinte en imitation marbre et cinq autres volumes. Ces derniers ressemblent à l'emballage ou à la compression de chutes de carton déchirées, colorées et cerclées par une simple lanière noire : « cinq cocons »¹.

La chaise « marbre » se distingue parfaitement de l'ensemble, il s'agit d'un volume peint concrétisant la forme d'un siège. Ses dimensions imposantes nous laissent pressentir qu'il s'agit d'un « siège roi », ou d'un élément de parade qui par ses proportions de « géant » appelle les regards curieux des spectateurs. Son aspect de surface est mate, et nous pouvons observer sur l'ensemble de celle-ci des plis sinueux et irréguliers qui nous laissent apprécier la présence du papier. Une discrète vérification en tapotant légèrement du doigt nous confirme l'existence d'une structure légère qui soutient et donne forme à cet imposant volume. Certains détails indiquent également la présence du carton comme simple support, ce qui nous laisse imaginer la légèreté de l'ensemble et sa facilité de manipulation. Trois tiges de métal sont présentes pour relier les pieds entre eux, comme si trop fragiles ces derniers risquaient de se briser lors de manipulations trop violentes. Tous ces éléments chassent rapidement l'idée d'essayer de prendre place sur ce siège. L'artiste a d'ailleurs lui aussi condamné cette possibilité en donnant une forme bien trop pointue et presque inaccessible à toute personne qui penserait s'y installer confortablement.

Les formes zigzagantes de ce siège sont continues, et guident notre regard comme s'il y fallait lire une calligraphie, un message... Me rapportant au titre de l'œuvre *W*, j'aperçus la perspective de cette lettre mais sans trop de conviction. Cette lettre « *W* » qui reprend plusieurs symboles m'amena au concept de la forme que l'artiste avait choisie : la mise en perspective de trois lettres formant le mot « cul » : *C.U.L.* Il est vrai que pour une chaise ce choix paraît après coup évident, et nous devons admettre que ces trois lettres amènent une forme tout à fait intéressante et parfaitement adaptée au dessin du meuble « chaise ». Nous pouvons ici apprécier l'ironie de l'artiste qui ne manque pas dans la plupart de ses travaux de nous glisser une note d'humour, à condition de la capter au travers d'une observation intéressée.

Lorsque nous observons de plus près les cinq autres éléments, les « cocons », nous pouvons identifier des matériaux proches de la chaise marbre, et ce de façon beaucoup plus brute. Comme si l'artiste avait choisi de détruire délibérément des volumes similaires qui accompagnaient la chaise. En effet le geste de destruction est largement observable : le carton et les papiers sont déchirés et les tiges métalliques brisées. Une lanière de plastique lâche tente de serrer le tout afin que chaque « bribe » ou morceau ne se désolidarise pas de l'ensemble encore fragile et déconstruit.

Que représentaient ces « paquets » de chutes meurtries, symboles du geste de destruction de l'artiste ? S'agit-il d'autres chaises reprenant le concept de la forme à partir du mot « cul » ? Ou au contraire de meubles de natures différentes ? Les couleurs et les formes des morceaux nous feraient choisir la première hypothèse. Des lettres restent visibles comme le *L* et le *U*. On imagine en observant ces chutes comment serait la chaise marbre détruite. Ces paquets nous troublent et poussent notre esprit à reconstruire ce que l'artiste a déconstruit. Pourquoi construire pour déconstruire simultanément ? Quel laps de temps s'est écoulé entre les deux gestes ? Et pourquoi avoir gardé cette chaise « marbre » et non une autre ?

¹ Sauf mention particulière, les termes et les citations entre guillemets sont des propos repris de l'artiste lors de nos différents entretiens datant de décembre 2006 à avril 2008.

Ce geste de « découpage » des formes nous permet d'approcher de plus près l'œuvre et les techniques de l'artiste, comme si il disséquait une partie de son œuvre afin que nous puissions mieux l'observer, l'analyser, et la comprendre. De ce fait, nous pouvons plus facilement la pénétrer et observer des détails qui sans ce découpage n'auraient jamais été visibles pour le simple spectateur. Tel un spécialiste nous pénétrons à l'intérieur des formes et des matériaux. Ainsi nous imaginons une chronologie des mises en œuvre, nous observons une technique dans le moindre détail, et au travers l'observation des éléments déconstruits puis de la chaise, nous remontons toutes les étapes de construction puis de destruction.

W est une œuvre de/et appartenant à Patrick Saytour de 1984, qui se compose de plusieurs volumes peints et qui a connu depuis différents états.

2. *W* en 1984

2.1. Premier état, première instance historique

W en 1984 se composait de quatre chaises disposées au sol « face à face », théâtralisant une confrontation de meubles imposants, symboles de pouvoir et d'autorité. Quatre chaises comme quatre pieds mais aussi, comme un lot de quatre chaises pour salle à manger. Contrairement à *L'empire demeure* de 1983 ou *L'empire demeure n°2* de 1984 où trois chaises seulement composaient l'installation. Quatre sièges qui se font face, qui simulent un dialogue où l'accumulation du même objet, même s'il est traité de manière différente, accroche notre regard et active une mise en scène. Il s'agit de rangement, de remise en ordre, de construction, où les éléments « bien assis » mettent en avant le souci de l'artiste de disposer au mieux de l'espace disponible et de créer une interaction entre les différents éléments présents.

Œuvre composite et tridimensionnelle, *W* dès 1984 présente aussi le fruit d'un travail collectif : les différentes techniques utilisées mettent en avant les richesses d'une collaboration entre artistes et artisans.

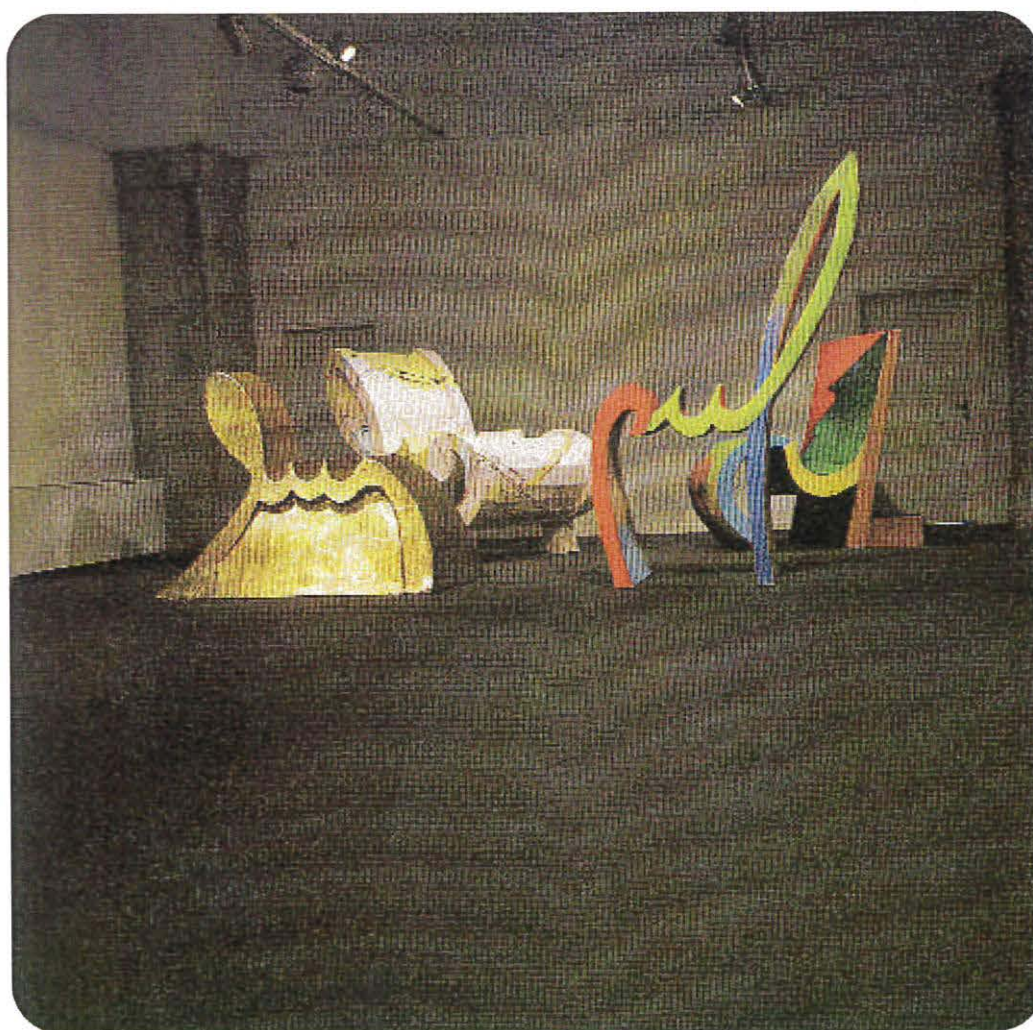
W a été présentée lors de deux expositions, « Carnaval Cent » en 1984 à Nice organisée par la galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice ; puis à Lyon dans l'exposition : « Bertholin, Gherban, Saytour » du 5 Juillet au 16 Septembre 1984 soit trois mois après. Ce dernier évènement fut conçu et organisé par Thierry Raspail, conservateur pour l'Art Contemporain de la ville de Lyon et Marie-Claude Jeune, directrice de la maison d'édition Elac. Cette exposition regroupe trois noms, trois œuvres, et présente des travaux en volume tout à fait hétéroclites, symboles de détournement d'objets usuels marquant la recherche dans la création contemporaine du début des années 1980 :

« Ces travaux marquent le refus qui a éclaté vraiment dans les années 70 de la peinture traditionnelle. Ils doivent être accueillis avec une curiosité nécessaire chez ceux qui en sont restés à « la peinture de chevalet ». »²

² Propos d'André Mure, adjoint de l'époque aux affaires culturelles de la ville de Lyon, recueillis en premières pages du catalogue de l'exposition : « Bertholin, Gherban, Saytour » de 1984.

L'année 1984 avec ces deux expositions représente le « premier état » de l'œuvre, sa première « instance historique »³ qui correspond à son époque de création. Cet état se définit dans la composition et l'aspect de l'œuvre à cette date : quatre chaises peintes en volume de dimensions imposantes et de formes variables, traitées de quatre façons différentes. Nous pouvons y observer quatre chaises ; une peinte en dorée, une en imitation marbre puis deux chaises multicolores de formes bien distinctes.

L'unique document photographique mémorisant ce premier état de 1984 montre l'ensemble de l'œuvre exposée à la galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice. Cette photographie sera utilisée pour le catalogue de l'exposition de Lyon.



W en 1984 à Nice, unique document relatant le premier état de l'oeuvre.

2.2. Un rapport à la scène

Les relations symboliques entre l'importance du lieu « scénique » de l'exposition, les textes et mises en scène pour le théâtre et la réalisation de *W*, œuvre carnavalesque appelant à la scène, au défilé et au langage ; sont étroites.

On remarque dans les deux présentations de *W* de 1984, l'attrait de l'artiste pour le théâtre ; son penchant pour l'écriture, le texte et les mots. Alternant théâtre et arts décoratifs pendant ses années de formation, l'artiste déplace ses investigations dans un domaine étranger à la peinture et la sculpture et se questionne sur sa position : où s'arrête mon activité de peintre ?

Des écrits et collaborations représentatives illustrent ce propos et marquent l'engagement et l'attachement de l'artiste pour cette discipline :

- « Notes pendant le travail » publié dans le catalogue d'exposition « Nouvelle Peinture en France. Pratiques/Théories » en 1974 et « Questions Peinture » en 2005.

- Programme pour Le Bourgeois Schippel de Carl Sternheim : « En 1912, Carl Sternheim... » de mai 1972.

- Programme pour le Bourgeois gentilhomme de Molière, deux textes : « Le théâtre-le spectacle » et « Notes et mise en scène » de 1973.

- « Notes suspendues, sur le maquillage pour en jouer » du catalogue d'exposition de la Galerie Éric Fabre de 1975.

On peut encore faire une analogie entre la pratique collective de l'artiste à monter un projet, à concrétiser une œuvre et la discipline du théâtre où différents corps de métiers se rencontrent. L'artiste apprécie, de mettre « en scène » diverses compétences, de déléguer des savoir-faire aux spécialistes afin de concrétiser une pensée, un concept.

3. Le contexte de création

3.1. 1984, une commande

W a été réalisée à l'occasion de la centième édition du Carnaval de Nice, en 1984. Pour cet évènement, Marc Sanchez de la galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice avait proposé à cinq artistes de réaliser des œuvres à partir du thème du Carnaval ou des techniques traditionnelles utilisées par les carnavaliers niçois. Pendant le carnaval, l'exposition « Carnaval Cent », a ainsi regroupé : Sandro Chia, Noël Dolla, Salome, Patrick Saytour et Dorothee Selz.

L'artiste Berlinois Salomé ainsi que l'Italien Sandro Chia avaient incarné la scène internationale du carnaval, en travaillant sur le côté ludique de cette fête avec des œuvres sur support toile et papier. Tandis que Noël Dolla, Dorothee Selz et Patrick Saytour avaient travaillé à la « Maison de Carnaval » à Nice, pendant plus d'un mois, en collaboration avec les carnavaliers niçois.

³ Cesare Brandi, auteur de « Théorie de la Restauration » et plus grand théoricien de la restauration des œuvres d'art au XX^{ème} siècle, nous parle des deux instances fondamentales qui structurent l'œuvre d'art lors de sa réception par la conscience : « Comme produit de l'activité humaine, l'œuvre d'art suppose en effet une double instance : l'instance esthétique qui correspond à cet élément fondamental de la valeur artistique qui fait de l'œuvre une œuvre d'art ; l'instance historique qui la concerne, en tant que produit humain réalisé à une certaine période, en un certain lieu et situé en ce temps et en ce lieu. » (Brandi, C. 2001, p 29).

Le contexte de création de *W* est dans un premier temps la réponse de Patrick Saytour à la proposition d'exposition de Marc Sanchez. L'artiste affirme que la commande tel un élément déclencheur est « un prétexte » qui sert à réaliser un travail, à concrétiser des projets. Mais cette réponse est liée à une période de travail de l'artiste regroupant ses envies ainsi que ses questionnements du moment, à savoir les années 80.



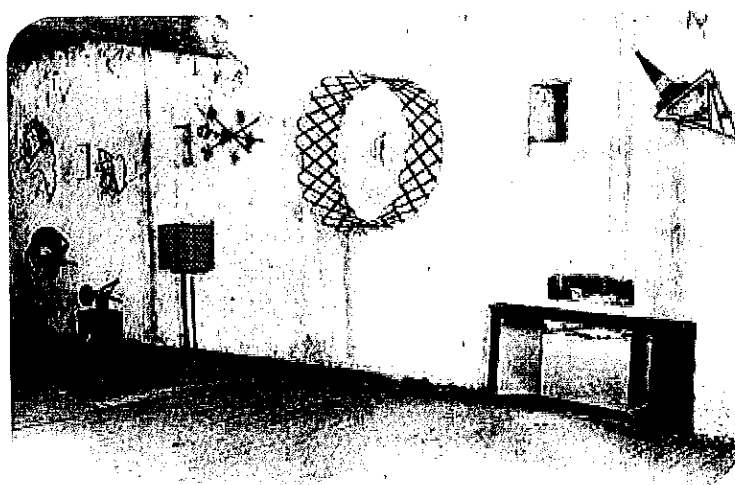
Catalogue de l'exposition et "Catalyse" de Noël Dolla réalisé pour l'occasion.

3.2. W, des chaises en volume

Après de nombreuses expériences graphiques sur une multitude de supports comme des lés de tissu, du papier, du carton... puis des mises en œuvre diverses comme le pliage, le roulage..., Patrick Saytour s'est tourné vers les objets mobiliers : les chaises, tabourets, porte-manteaux, lampes... et autres accessoires de notre quotidien. Plus précisément, de 1980 à 1990, Patrick Saytour s'est concentré essentiellement sur des réalisations volumétriques et a pris le modèle de la chaise, meuble familier qu'il a détourné, questionné, renversé, surélevé, déséquilibré, scellé, tout ceci à sa guise comme il le fera avec de nombreux objets manufacturés. L'objet de consommation en tant que tel n'intéresse pas Patrick Saytour, ce sont ces éléments décoratifs qui meublent l'intimité des gens « modestes », qui l'intéresse. Une panoplie d'objet décline cet intérêt : tapis, tapisserie, fourrures synthétiques, teintures imprimées... qui ne font guère dans la sobriété. Dans ses assemblages sur balatum⁴ par exemple, il utilise des matériaux **neufs** dans une pratique de l'assemblage (couture, épingle...) qui finalement **l'éloigne du "ready made"**.

Les objets vont proliférer dans les années 80, notamment les chaises, dont l'histoire, qui intéresse l'artiste nous montre qu'elles ne conquièrent nos salles à manger que tardivement, au XVIII^e siècle, pour s'imposer progressivement au cœur de nos pièces. A l'origine, ce meuble était réservé à une élite, les gens du peuple eux utilisaient le tabouret, le banc ou encore le coffre. La chaise était collée au mur et cette place rappelle à l'artiste de « Supports-Surfaces » ses questions sur la présentation traditionnelle du tableau. En considérant le tableau « traditionnel » comme un meuble, Patrick Saytour se tourne vers d'autres types de meubles qui ne se plaquent pas au mur, mais qui en jaillissent : porte-manteau, tête de cerf... afin de traiter comme il le dit « l'envers du décor ». Il inverse les plans et présente des meubles sensés être au sol, au mur, comme les balatums, les tapis, *Mobiles n°14* de 1983 ou à l'inverse dispose au sol des tapisseries, des toiles pliées...

Le côté caché attire le plasticien, lui qui estime que le « petit » goût n'existe pas, et que tout peut être exploitable. Le châssis du dossier de la chaise est, tout comme le châssis d'une toile un domaine à explorer, dévoilant les surfaces et les matériaux qui la composent. Patrick Saytour choisi d'emprunter un objet, un fragment de notre quotidien puis de nous le restituer sous une forme différente, faisant appel à une technologie particulière. Avec *W*, l'artiste ne récupère pas un objet « fait », mais le conceptualise et le fait fabriquer.



Atelier de l'artiste en 1983.

⁴ Balatum est un matériau de revêtement de sol décoratif. C'est une marque déposée, utilisée comme nom.

3.3. La chaise, une source d'inspiration

« La chaise » est pour Patrick Saytour un moyen de projection et de création, par son histoire, sa forme et sa fonction. De nombreux travaux ont été réalisés par l'artiste à partir de ce modèle dont :

N'oce, 1983, Musée de l'Objet à Blois: 1

L'île au phoque, 1986, Musée de l'Objet à Blois: 2

L'empire demeure, 1984, Elac, Lyon.

L'empire demeure n°2, 1984. (Matériaux nobles): 3

Sans titre (grande chaise longue) exposition « International Art Festival », Sola, Norvège, 1986: 4

Meuble n°9, 1986, 262 x 150 x 88 cm, Galerie Vasistas à Montpellier.

Attendance III, 1984, muret en brique, 2 prie-Dieu, 2 portraits photographiques, 2 bois flottés, 2 plia- ges, 2 portemanteaux, 180 x 200 x 80 cm, Frac Franche-Comté.



4



2



3



1

Cet objet fonctionnel sert ou a servi de support à de nombreux artistes⁵. On peut citer J.Kossuth, mais aussi John.M Armleder, Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Philippe Ramette...



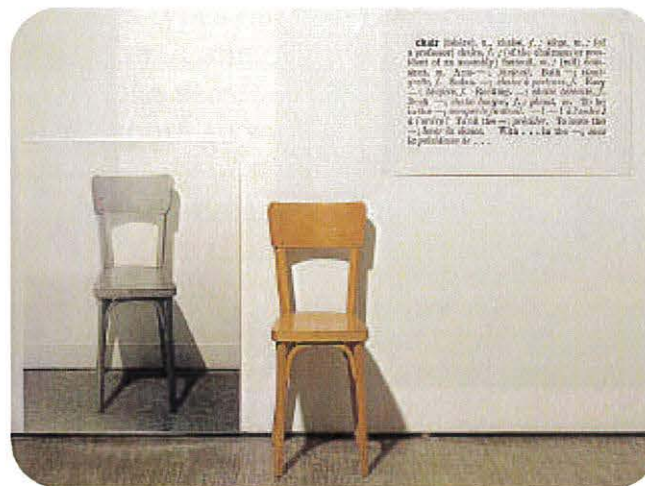
Shirt with objects on a chair, Claes Oldenburg, 1962



Wrapped chair, Christo, 1961



Stuhl mit fett, Joseph Beuys, 1963



One and three chairs⁶, Joseph Kosuth, 1965



Splatter chair, Richard Artschwager, 1992



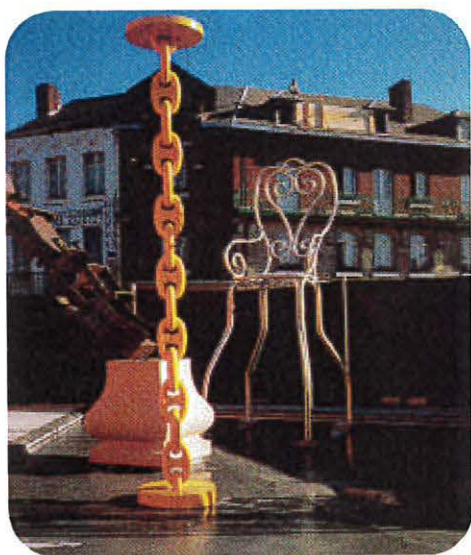
Lévitacion de chaise, Philippe Ramette, 2005

Une multitude d'exemples⁷ pourraient encore être cités en passant par Robert Malaval, Louise Bourgeois, Pieter Engels, Allen Jones, John Armleder...

En observant les chaises utilisées par Patrick Saytour dans ses différentes installations, on ressent son refus catégorique de tomber dans un cliché de l'esthétisme. Ses chaises sont ordinaires, pour la plupart, et encore une fois, il les détourne de leur fonction première et leur impose des modalités de présentation inouïes. Il s'agit d'attribuer au matériau une nouvelle vie, de l'émanciper, de lui donner un autre usage que fonctionnel. Ce n'est pas le « kitsch » qui intéresse l'artiste mais la **question de « l'arbitraire du goût »**⁸ qui représente un point central dans son travail.

« Quand on parle du goût de ces objets qui sont, je ne sais pas... d'un goût douteux, on voit bien que le problème pourrait être le même à propos d'un authentique fauteuil Louis XV avec des soieries merveilleuses. Mais là personne ne bronche, ni ceux qui ont du goût, ni ceux qui n'en ont pas. Donc je suis allé vers ces objets justement, qui sont d'un goût douteux, douteux ce n'est pas forcément péjoratif, c'est là où il y a du doute, je dirais même où chacun doute de l'autre, plus que de l'objet. »⁶ (Mai 2000)

Trois axes de travail se rencontrent dans la réalisation de *W*, qui dans ces formes et son concept peut être prise comme une œuvre référente de cette époque : **la commande, le volume et le modèle de la chaise**. Ce n'est pas la seule, et Patrick Saytour nous incite à faire le lien avec la commande publique de la Fontaine d'Hirson qui regroupe elle aussi ces trois axes de travail. Composée de cinq sculptures monumentales, la fontaine d'Hirson questionne dans ses proportions exagérées les limites entre le meuble réel, fictif et reconstitué.



La fontaine d'Hirson, 1990

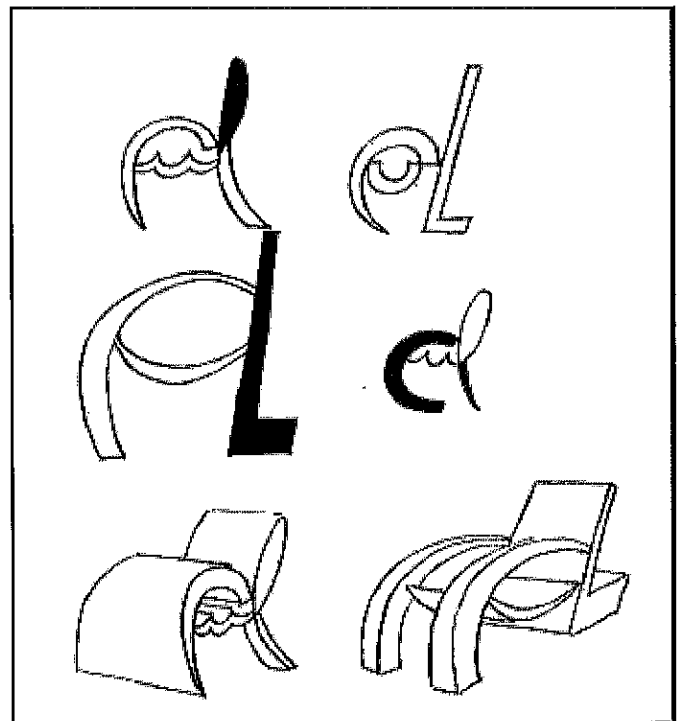
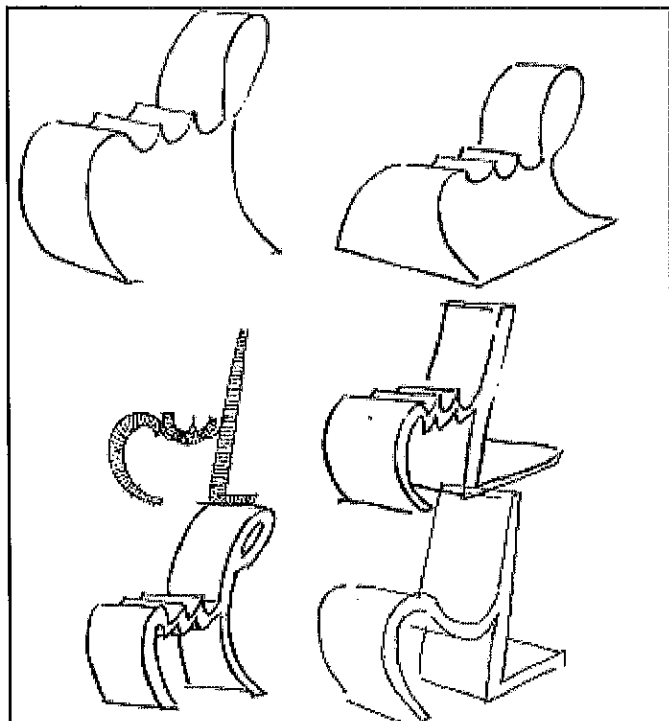
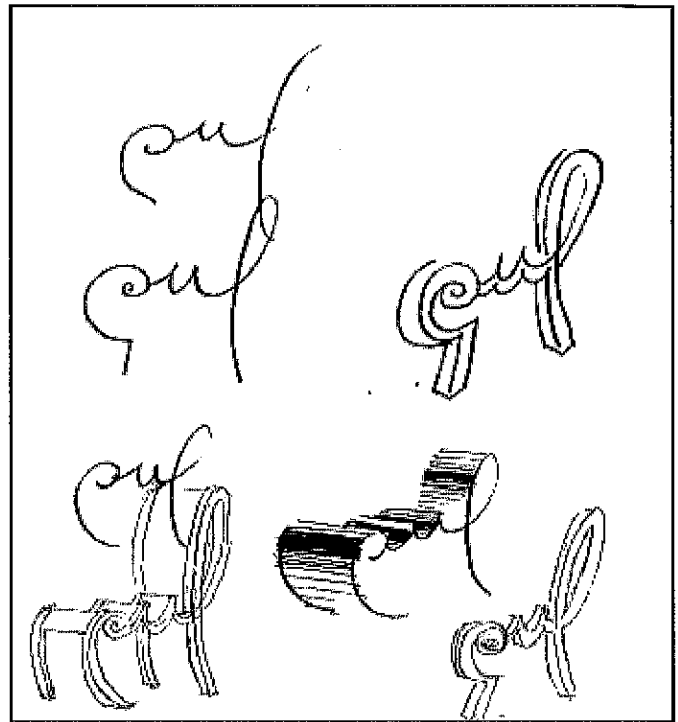
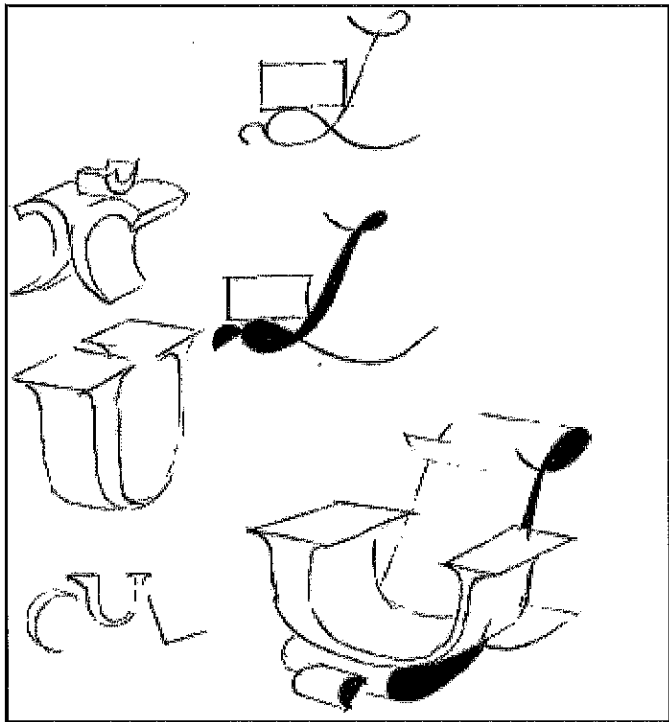
⁵ La chaise est également un objet très emblématique dans le domaine du design et marque une incessante recherche sur la forme et le matériau comme chez Gaetano Pesce, Ron Arad, Arne Jacobsen...

⁶ *One and Three Chairs* de 1965 marque le début de l'art conceptuel, cet art qui pose le problème de la représentation.

J. Kossuth nous présente dans cette œuvre les trois axes de signification de l'objet "Chaise" : le référent matériel, la reproduction photographique et la définition du dictionnaire.

⁷ Site Internet qui reprend plus de quarante exemples d'installations incorporant le modèle ou le meuble de la chaise : « Still life with chair: installations and manipulations of the undemanding object »: <http://www.designboom.com/history/stilllife.html>.

⁸ Propos recueillis dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 56.



Croquis des projets

4. 1984, Une réalisation des carnavaliers de Nice

L'artiste a répondu au projet d'exposition en passant directement commande à des spécialistes pour la réalisation technique de l'oeuvre, et en respectant « le contrat » proposé par le commissaire de l'exposition, Marc Sanchez : « Le projet confronte des artistes contemporains qui acceptent de réaliser une ou plusieurs pièces, s'intégrant dans leur oeuvre, mais qui vont utiliser une technique, une technologie qu'ils n'ont pas l'habitude d'employer. Cette technologie sera celle des carnavaliers »⁹.

Patrick Saytour est le seul parmi les artistes invités à Nice à avoir délégué entièrement la fabrication de sa pièce aux carnavaliers niçois : « J'ai transmis, j'ai fait des projets et un corps de métier a repris en main les formes que j'avais rêvées »¹⁰. Les formes que l'artiste avait « rêvées », se sont rapidement dessinées, amenant une suite de croquis à partir de trois lettres calligraphiées en perspective : « C.U.L. » et en constituant la métonymie.

« Je suis parti d'une écriture. J'ai donc fait une trentaine de projets de sièges, à partir du mot « cul », les trois lettres organisant chaque fois les pieds, le dossier, et la partie horizontale »¹¹.

Plusieurs documents de travail comme des croquis noir et blanc et couleurs, des planches de dessin échelle 1, ont permis aux deux carnavaliers, Messieurs Pignataro et Ferrero, de réaliser quatre chaises peintes en volume selon leurs techniques traditionnelles.

Les matériaux constitutifs de *W* reflètent les techniques¹² des carnavaliers de Nice à cette époque : La forme des chaises est modelée par une structure en acier composée de plusieurs tiges cintrées puis soudées à l'arc. Cette structure a été ensuite recouverte d'une couche de carton, puis de papier encollé (papier d'affiche publicitaire), utilisant une colle, composée de farine de blé et d'eau chaude, très utilisée des carnavaliers de Nice. Enfin l'ensemble est peint à l'acrylique, créant une surface colorée fidèle à l'esprit du Carnaval selon l'artiste peintre Mossa.

Le support cartonné est ici utilisé comme un support de sculpture mais également de peinture.

Afin de mieux documenter ma recherche, de comprendre et de retranscrire le plus précisément possible les techniques et mises en oeuvre des carnavaliers de Nice, j'ai provoqué une rencontre au mois de mars 2008 avec les « détenteurs » de ce savoir-faire unique. J'ai pris contact avec le petit fils de M. Pignataro qui a repris l'entreprise familiale après la disparition de ce dernier et j'ai pu m'immerger le temps d'une après-midi dans cet univers magique à la « Maison du Carnaval » à Nice. Les chars encore « marqués » par le corso-carnavalesque et stockés à l'emplacement où *W* a été réalisé en 1984, m'ont permis d'étudier en détail la chronologie des mises en oeuvre actuelles et anciennes qui sont proposées en annexe¹³. Lors de ma visite dans leurs ateliers et grâce à la littérature, à mes correspondances avec Cédric Pignataro ainsi que des photographies d'époque et actuelles qu'il m'a donné ; j'ai pu avoir des réponses précises et retranscrire et comprendre la chronologie de mise en oeuvre de *W*.

Depuis 1984, la rapidité d'évolution des techniques des carnavaliers de Nice est frappante, d'où le souci de collecter des informations pour comprendre la mise en oeuvre de *W* et accompagner sa documentation. L'importance que prend aujourd'hui l'évènement du carnaval à travers la richesse des productions et la diversité des techniques utilisées, nous amène à nous demander si les réalisations des carnavaliers niçois ne constituent pas un patrimoine à part entière à protéger ?

^{9,10,11} Citations tirées de l'interview de Jacques Lepage pour le Catalogue d'exposition : « Carnaval Cent, Nice 1984 ».

^{12,13} Annexe « Les carnavaliers de Nice ».

4.1. La délégation de *W*

Patrick Saytour a souvent utilisé des objets « faits » pour ne pas dire finis venant de l'industrie afin de les détourner de leur usage premier et de les intégrer au sein de ces assemblages. On observe dans cette réutilisation d'objets manufacturés de notre société de consommation les prémices de son concept du "recommencer". Manufacturés car industrialisés, et à appréhender comme des objets neufs et non des objets de rebut utilisés par les Nouveaux-Réalistes.

« Ce qui me passionne, c'est d'ausculter de quelle manière mon geste ne m'appartient pas, mes valeurs ne m'appartiennent pas, mon discours même ne m'appartient pas, mais tout ça me traverse, et au moment où ça me traverse, je le signe »¹⁴

En ce qui concerne *W*, l'artiste a transmis son projet détaillé à travers diverses études et des spécialistes, les carnavaliers en ont réalisé la forme, le résultat matériel. L'artiste n'a pas, comme il le fait habituellement, utilisé un objet « fait » par une technologie, mais a pensé un objet dont il a ensuite délégué la réalisation à des spécialistes.

« J'ai renversé ma situation habituelle, j'ai taché d'installer, non pas en début de course, mais en fin de course, le moment où mon travail m'échappe et est repris en main par des artisans, des spécialistes. »¹⁵

La distance établie entre l'objet pensé et l'objet créé questionne l'artiste et l'amène à tenter cette expérience. Il s'exprime à ce sujet en se remémorant une anecdote : lors d'une rencontre avec Mossa au Musée de Chéret, la différence fondamentale entre les maquettes illustrées de l'artiste et la réalisation des carnavaliers lui avait paru brutale. Cette distance sur le coup révoltante, est devenue quelques années plus tard comme évidente et à explorer. Il a voulu reprendre à son compte cette expérience et s'approprier cette distance au sein de ce projet.

« Je voulais passer la main. C'est ce qui s'est fait, et j'en suis tout à fait satisfait puisque je suis tombé sur des ouvriers extrêmement consciencieux. »¹⁶

Il est intéressant d'étudier cette double fonction d'une œuvre pensée par un artiste et réalisée par des artisans carnavaliers. *W*, contrairement à d'autres réalisations d'artistes contemporains, n'a pas été pensée dans cette tradition carnavalesque de parade et d'éléments décoratifs de chars. Son statut d'œuvre d'art réside bien évidemment dans la démarche personnelle d'un artiste reconnu, mais également dans sa fonction de présentation plus « muséale » que carnavalesque dans le sens de défilé.

^{14,15,16} Propos recueillis dans le catalogue d'exposition « Carnaval Cent, Nice, 1984 ».



1984, Patrick Saytour et Jean Ferrero
à la Maison du Carnaval à Nice.

4.2. Du dessin au volume

On observe, dans le passage de la commande de l'artiste aux carnavaliers, l'importance de la place du dessin qui transmet les directives et permet la concrétisation des volumes. Le dessin est essentiel dans l'oeuvre de Patrick Saytour et de nombreux travaux découlent de cette phase préparatoire, comme le montrait l'exposition *Puer Senex* réalisée à Castelnou en 1994. *W* est un exemple concret où les volumes reprennent les dessins de l'artiste dans l'espace. Patrick Saytour donne du volume aux lettres et dessine des mots que les carnavaliers traduiront en 3D.

« Elles sont en volume, mais elles sont aussi en relief. Je les ai volontairement traitées en symétrie. Le problème du siège m'a servi pour ça. J'ai conservé la symétrie d'un siège. On peut dire que c'est du relief dans l'espace. »¹⁷

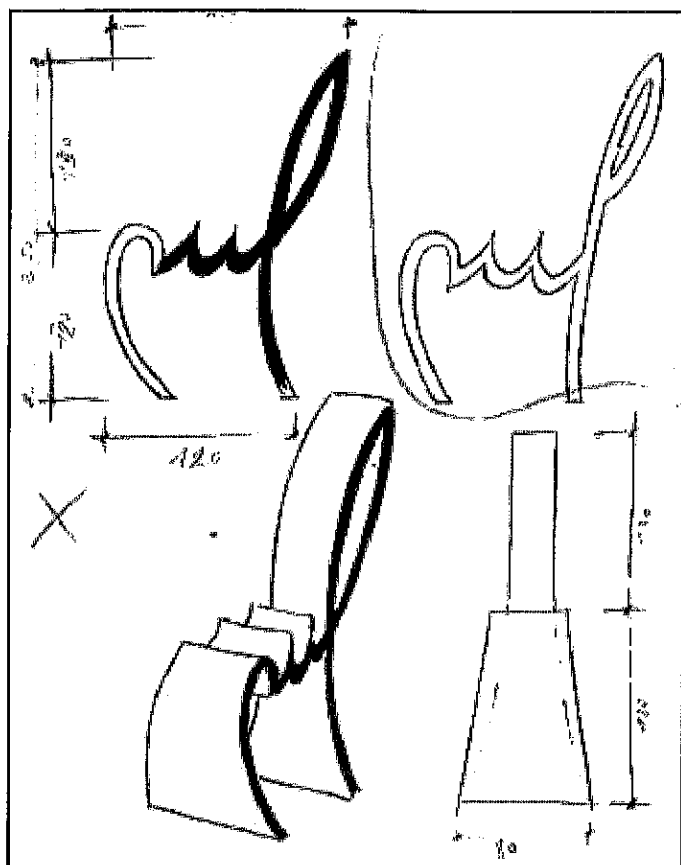
Ce qui intéresse Patrick Saytour au sein de cette délégation, c'est cette distance créée entre la vision 2D de l'artiste et la réalisation 3D des carnavaliers et le décalage qui en résulte,

« J'ai fait un dessin en perspective comme Mossa faisait un dessin en perspective de ses chars, mais ça n'est pas pour ça qu'il avait une véritable vision volumétrique. On sait bien que le dessin du sculpteur est un dessin particulier. »¹⁸

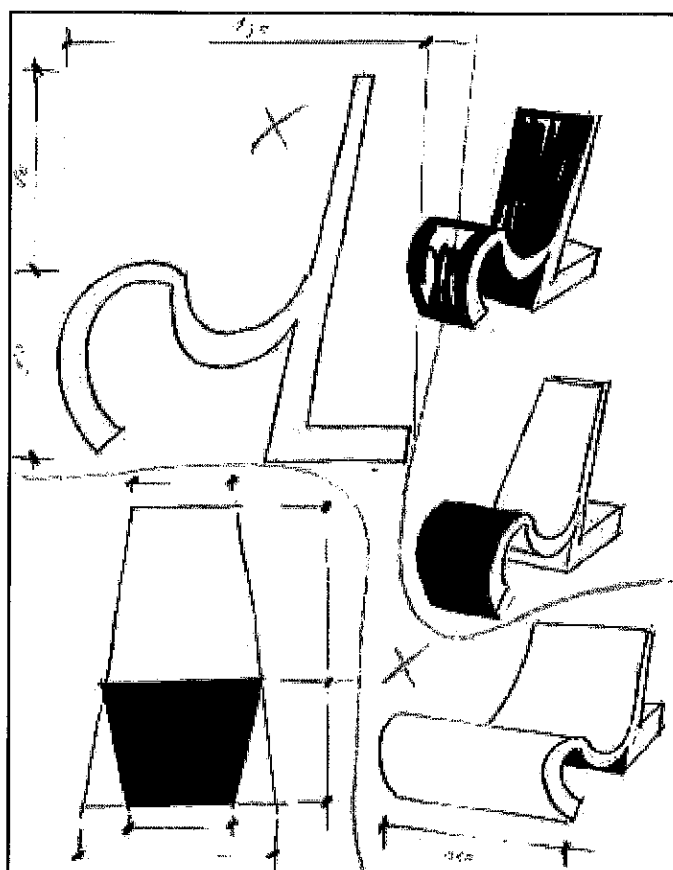


Gustav Adolf Mossa, imagier de Carnaval (1883-1971), photographie de M. De Lorenzo publié dans *Le carnaval de Nice et ses fous* de Annie Sidro.

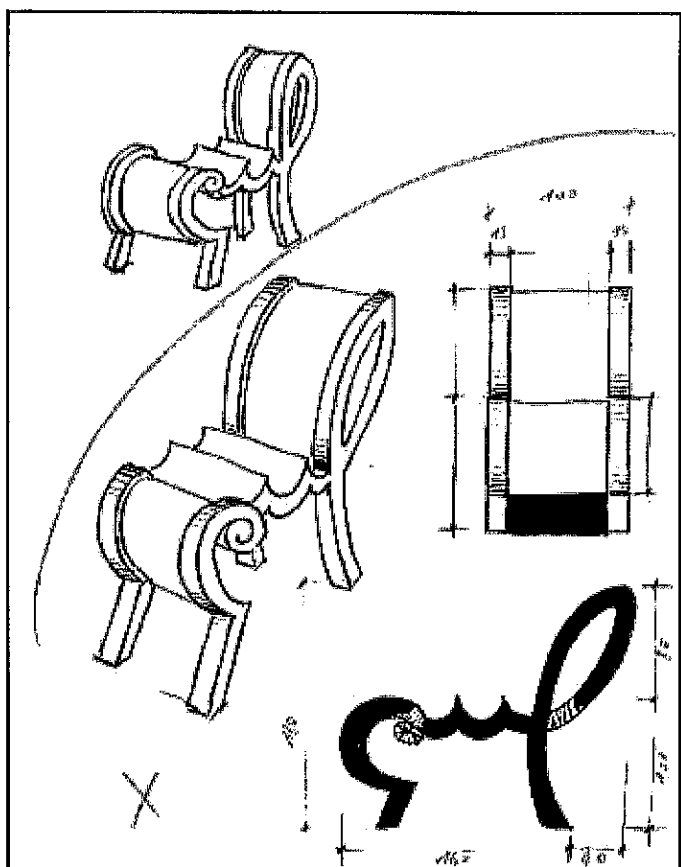
4.3. W, des croquis signés par Patrick Saytour



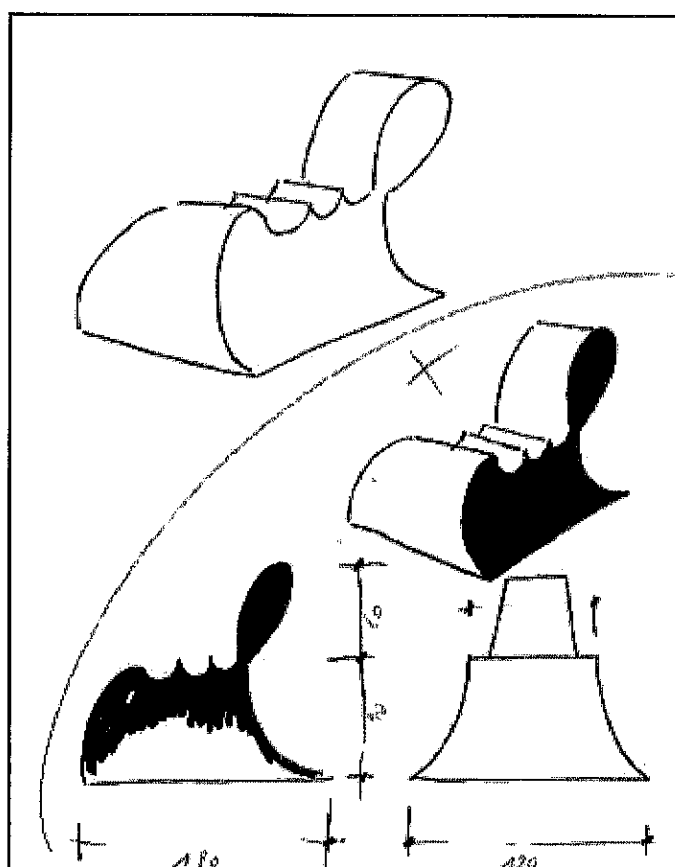
La "chaise au grand L" 19



La "petite chaise"



La "chaise marbre"



La "chaise dorée"

5. **W en 1998**

Patrick Saytour a stocké l'ensemble de *W* pendant plusieurs années au sein de son ancien atelier « volume » à Restinclières dans l'Hérault. L'artiste a dû faire face à des problèmes de stockage dus à l'encombrement des quatre pièces. Nous avons pris connaissances des mesures exactes de l'ensemble des éléments, grâce aux croquis de l'époque de l'artiste qu'il a conservé et qu'il nous a transmis :

- « La chaise au grand L » : 250 x 120 cm
- « La chaise marbre » : 180 x 200 cm
- « La petite chaise » : 160 x 150 cm
- « La chaise dorée » : 150 x 180 cm

En 1998, plus de quatorze ans après la première exposition, l'artiste a tronçonné pour une raison de place trois des chaises de l'installation : la « chaise au grand L », la « chaise dorée » puis la « petite chaise ». Dans l'optique de s'en débarrasser donc de les jeter, l'artiste a été contraint d'opérer ainsi. Mais dans son geste, il a conservé la « chaise marbre », à laquelle il avait un certain attachement. L'artiste dit que « la chaise marbre » était sa « préférée » car elle présentait le volume le plus imposant, le plus travaillé et le décor peint le plus intéressant. Il est intéressant de voir que l'artiste dans son geste de destruction²⁰ a conservé un des éléments en état, mais surtout n'a jamais jeté les éléments tronçonnés : « les cocons ».

Ce détail de l'histoire matérielle de l'œuvre est primordial car il reflète parfaitement l'attitude de l'artiste au sein de son travail. En effet, les travaux de Patrick Saytour se construisent à partir d'une grande diversité de matériaux et d'objets, qu'il récupère et conserve dans son atelier très longtemps avant de les réutiliser. Ainsi, pour de nombreuses pièces, l'artiste a réutilisé des chutes de travail, des objets amassés... stockés dans son atelier pendant plusieurs années. *W* répond à cette démarche et reflète parfaitement la position de l'artiste. A un moment, désireux de gagner de l'espace de travail au sein de l'atelier, l'artiste a tronçonné, compacté trois des chaises, mais ne les a jamais jetées et les a conservées selon ses propres conditions de stockage pendant vingt-quatre ans.

6. **W en 2008**

6.1 **Le projet d'exposition**

Pour le projet d'exposition du Fonds Régional d'art Contemporain Languedoc-Roussillon à Montpellier courant été 2008, Patrick Saytour recommence *W*. Le processus du recommencé de *W*, s'est opéré en amont de ce projet il y a plusieurs années. La participation de *W* à une exposition sur le thème de « Rabelais », paraît évidente lorsque l'on connaît l'histoire matérielle de l'œuvre et le style littéraire de ce dernier. En effet sous différents aspects comme le vocabulaire du peuple, les formes et les images de la fête populaire, le banquet, l'image burlesque du corps, l'œuvre de Rabelais s'inscrit dans un style grotesque, qui appartient à la culture populaire et carnavalesque.

Notons que la 121^e édition du carnaval de Nice de 2005, « Roi du fol Climat Merdaille et Cornipétant » était placée sous le signe de Rabelais et des dérèglements climatiques. Les thèmes des bouleversements environnementaux de la planète à travers l'œuvre du père de Gargantua avaient été développés.

²⁰ Rappelons que l'artiste a la propriété intellectuelle comme tout créateur, et matérielle de « *W* » et que ce geste de destruction lui appartient complètement, contrairement aux œuvres qui ont intégrées les collection d'une institution.

6.2. *La dégelée Rabelais*

Le FRAC Languedoc-Roussillon organise cette grande manifestation en partenariat avec de nombreuses institutions publiques et privées, sous la forme d'une trentaine d'expositions. Le thème général est l'œuvre de François Rabelais, et de nombreuses expositions seront suivies d'évènements ponctuels comme des rencontres, lectures, banquets... Organisée du 6 juin au 28 septembre 2008, ces dernières seront tenues dans des sites historiques prestigieux comme le Pont du Gard ou encore la cité de Carcassonne... Les lieux anciennement fréquentés par François Rabelais seront également mis à profit : l'ancienne école de médecine de Montpellier, les Remparts d'Aigues-Mortes... Cette importante manifestation qui s'étendra sur toute la région permettra de promouvoir l'œuvre et la pensée de l'écrivain, mais aussi la création contemporaine et la richesse du patrimoine de la région Languedoc-Roussillon.

« François Rabelais a été choisi après Marcel Duchamp (« Chauffe, Marcel ! » été 2006) pour mettre en évidence une certaine idée de la pensée, libre et créatrice telle que les artistes contemporains en portent aujourd'hui témoignage. La diversité imaginaire des écrits de Rabelais comme leur engagement contre les turpitudes des pouvoirs, leur ambition spirituelle et la saveur de leur formulation populaire, nourrissent des expositions où les questionnements de chacun rejoignent une exploration large du monde, pouvant viser même le vaste univers où les hommes cherchent le sens de leur destin ». Extrait du communiqué de presse du mois de Mars 2008.

W devait intégrer dans un premier temps l'exposition "Panurge dit tout et n'entend rien" du Château d'Ô à Montpellier où les inventions libératrices du langage seront mises en avant. Des gravures, livres et objets issus des arts et traditions populaires comme la culture carnavalesque ayant un rapport direct au langage y seront présentés et feront « écho » tout comme *W* au savoir-faire et aux œuvres contemporaines. Mais en raison de l'encombrement des éléments et d'une largeur de porte du lieu d'exposition trop étroite, *W* sera exposée dans le hall du théâtre de Nîmes sous la proposition de Philippe Pannetier (galeriste Nîmois). L'ensemble de l'œuvre recommencée se concrétisera dans ce lieu et présentera les différentes modifications réalisées par l'artiste.

Affiche de l'exposition réalisée par deux graphistes:
Antoine Audiau et Manuel Warosz
(Atelier "Antoine+Manuel").



DEUXIÈME PARTIE
LE CONSTAT D'ÉTAT
AVANT RESTAURATION

天
地
人
三
才
并
立
各
居
一
位
天
有
天
之
道
地
有
地
之
道
人
有
人
之
道
三
才
既
定
萬
物
各
遂
其
性
而
各
盡
其
理
此
天
地
人
三
才
之
道
也

W, Patrick Saytour, 1984



W lors de l'exposition "Carnaval Cent" à Nice en 1984

W est un travail de carton pâte, avec un rendu anguleux, des faces lisses et de surcroît une dimension assez imposante.

Propos de Johan Garcia, Carnavalier à Nice, consultables en annexe.

Premières observations

Ma première prise de contact avec l'œuvre fut le dimanche 21 Janvier 2007 au matin ; j'avais rendez-vous avec Patrick Saytour à son atelier à Restinclières dans l'Hérault, afin d'observer la pièce. Ce grand atelier était pratiquement vide car il était sur le point d'être vendu ; " W " était présente, entreposée dans deux salles différentes.

Notes du 21 Janvier 2007

L'ensemble de " W " est stocké dans l'atelier de volume de l'artiste à Restinclières, non loin de son domicile. L'atelier se compose de trois grandes pièces vitrées disposées en "u" donnant sur une cour extérieure.

Dans la grande pièce principale, la "chaise marbre" est entreposée dans le coin gauche au fond, sous une large bâche transparente que l'artiste a déposé après quelques temps. Celle-ci est restée disposée à cet emplacement durant plusieurs années.

Les autres éléments sont entreposés dans la deuxième salle qui ne communique pas avec la première pièce, il s'agit des trois autres chaises qui ont été tronçonnées il y a quelques années et qui forment aujourd'hui cinq "paquets". Comme la "chaise marbre", ils sont à même le sol (béton rugueux) et recouverts d'une bâche verte opaque. Nous pouvons observer un empoussièrément important sur les différents éléments.



Éléments constitutifs de W,
et conditions de stockage.

Afin de faciliter la nomination des différents éléments constitutifs de l'œuvre, nous utiliserons des appellations que l'artiste a utilisées lors de diverses entrevues ; à savoir "la chaise marbre" et les "cocons" pour les trois chaises tronçonnées.

Le constat d'état se compose en trois grandes parties: une identification de l'ensemble de l'œuvre, puis des éléments constitutifs et l'étude de leur état de conservation, à savoir le premier élément : "la chaise marbre", ainsi que les "cocons".



Présentation des éléments tronçonnés par l'artiste, le 21 janvier 2007 à son atelier.

1. Identification de l'ensemble de l'œuvre:

1.1. Fiche technique

Objet :	Différents éléments peints en trois dimensions.
Titre / Nature du sujet :	" W ", installation volumétrique.
Auteur et propriétaire :	Patrick Saytour.
Date de création :	1984.
Matériaux, technique et réalisation :	Acier, carton, papier, colle de farine et peinture acrylique. Réalisation des carnavaliers de Nice en carton-pâte, par Jean Ferrero et Vincent Pignataro.
Nombre d'éléments :	- 1984 : 4 chaises. - 2007 : 6 : 1 chaise, 5 cocons. - 2008: 18 : 1 chaise, 1 socle, 5 cocons, 5 caisses en bois, 1 grande photographie, 5 étiquettes photographiques autocollantes.
Lieu de stockage :	Dépôt au sein de l'entreprise " AATS " Art Antiquités Transport Service, dirigé par Bruno Lépinère à Gigean (34), et servant de lieu de stockage, annexe au FRAC Languedoc Roussillon. Lieu sécurisé au stockage d'oeuvres d'art.
Conditions de stockage : Conditions climatiques de conservation:	Les éléments tronçonnés ("cocons") sont emballés dans une couverture et stockés en hauteur sur une étagère. La chaise stockée au même endroit est, quant à elle, emballée dans un plastique bulle kraft. Le hangar de AATS, ayant une couverture en tôle, est un lieu sec où les écarts de température sont importants. Une pièce isolée est en cours de réalisation.
N° d'inventaire :	Inexistant, l'œuvre n'ayant pas intégrée une institution. Pas de numéro de dépôt du FRAC.
Expositions :	- <i>Carnaval Cent</i> du 22 Février au 15 Avril 1984 à Nice. - <i>Bertholin, Gherban, Saytour</i> du 5 Juillet au 16 Septembre 1984 à Lyon. - <i>La dégelée Rabelais</i> du 6 Juin au 28 Septembre 2008, au théâtre à Nîmes.

Remarques préliminaires

Signature : Aucune.

Inscription, étiquette, ou autres marques : Les éléments tronçonnés ont été regroupés en "paquets" et numérotés par l'artiste (de 1 à 4, n°5 manquant) au fusain puis au stylo type "bic noir" à même la couche picturale afin de les référencer et de les reconnaître plus facilement.

Références bibliographiques de *W* :

_Deux catalogues d'exposition; *Carnaval Cent, Nice 1984* accompagnés d'un interview de l'artiste réalisé par Jacques Lepage et *Bertholin, Gherban, Saytour* de 1984.

_Patrick Saytour à la lettre, la lettre dérobée article de Inès Champey paru dans Art press en 1987 (voir bibliographie en fin de mémoire pour plus de détails).

Constat existant : non.

Particularités

Histoire matérielle :

" *W* " a été réalisée à l'occasion de la centième édition du Carnaval de Nice, en 1984. Pour cet événement la galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice avait proposé à plusieurs artistes de réaliser des œuvres à partir du thème du Carnaval ou des techniques traditionnelles utilisées par les carnavaliers niçois. Ce projet a amené la réalisation de l'exposition intitulée " Carnaval Cent ", regroupant cinq artistes : Sandro Chia, Noël Dolla, Salomé, Patrick Saytour et Dorothee Selz.

" *W* " est une commande de Patrick Saytour aux carnavaliers de Nice qui ont réalisé la pièce selon leurs techniques traditionnelles et des plans précis de l'artiste.

Pour un futur projet d'exposition du FRAC Languedoc Roussillon prévu été 2008, Patrick Saytour recommence l'ensemble de l'oeuvre pour lui donner une nouvelle forme.

Lieux de conservation :

- De 1984 à Février 2007 :

Atelier " volume " de l'artiste à Restinclières dans l'Hérault.

- De Février 2007 à Janvier 2008 :

Entrepôt " AATS " à Gigean dans l'Hérault.

- De Janvier 2008 à aujourd'hui :

AATS en ce qui concerne

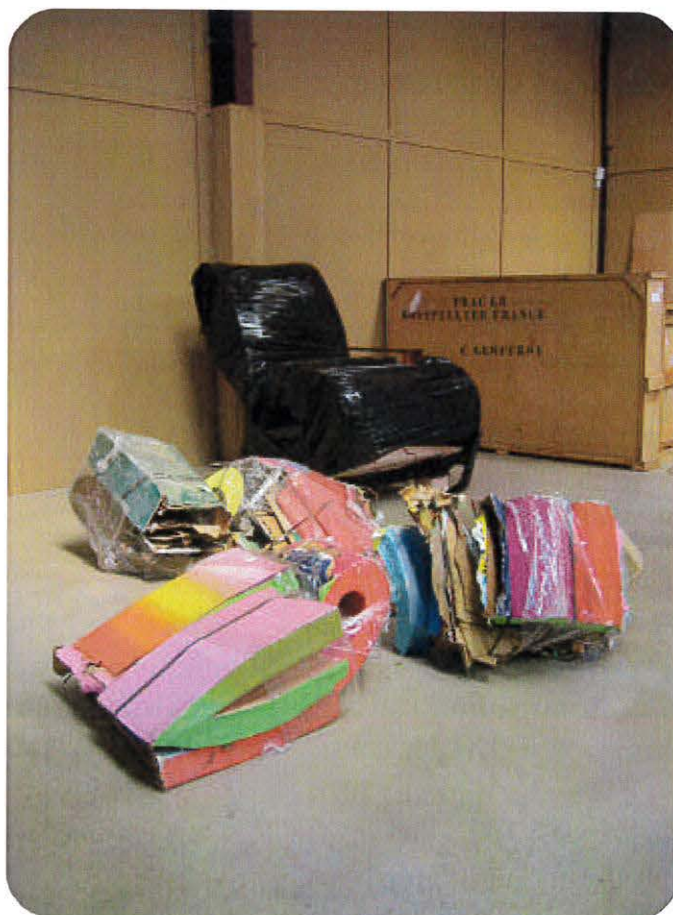
" les cocons " qui ne seront pas restaurés ;

Ecole d'Art d'Avignon pour la " chaise marbre " qui doit être restaurée.

- Lieu de conservation futur : AATS à Gigean.

Restauration antérieure : aucune,
ni maintenance de l'artiste.

" *W* " en cours de désemballage à "AATS"
à Gigean en Juin 2007.



2. Identification du premier élément : La "chaise marbre" :**2.1. Fiche technique :**

Objet :	Élément peint en trois dimensions.
Titre / Nature du sujet :	La "chaise marbre ", élément constitutif de "W".
Auteur :	Patrick Saytour.
Datation :	1984.
Matériaux :	Acier, carton, papier, colle de farine et peinture acrylique.
Dimensions (en cm) :	Variables allant de 16 à 200 cm, détails au 2.3.
Nombre d'éléments :	Deux: la chaise et un socle réalisé en 2008.
Lieu de conservation actuel, et numéro d'inventaire :	École d'Art d'Avignon; N° : inexistant.

Description de l'élément

Il s'agit d'une chaise peinte en imitation " faux marbre ", réalisée par deux carnavaliers de Nice sous la direction de Patrick Saytour : Messieurs Pignataro et Ferrero.

La technique utilisée correspond au savoir faire des carnavaliers niçois relative à la confection des chars de cette époque et se divise en quatre étapes : la réalisation de l'ossature métallique appelée " corps ", la pose de la couche de support cartonné appelée " forme plate ", puis des différentes couches successives de papier encollé, et enfin la réalisation du décor peint.

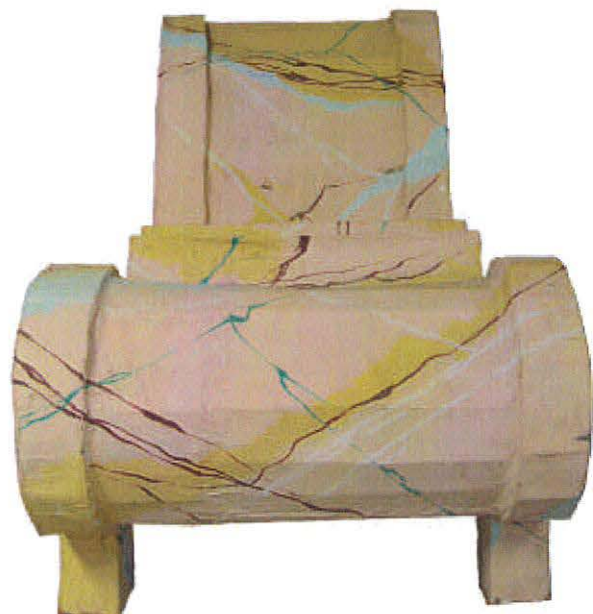
Remarques préliminaires

Signature, inscription, étiquette, ou autres marques : Aucune.

Histoire matérielle:

La " chaise marbre " est l'élément unique qui n'a pas été tronçonné et qui doit être restauré. Au cours du " recommencé " l'artiste a modifié les modalités de présentation précédemment inventoriées. Sous ses directives je confectionnerai le nouveau socle.

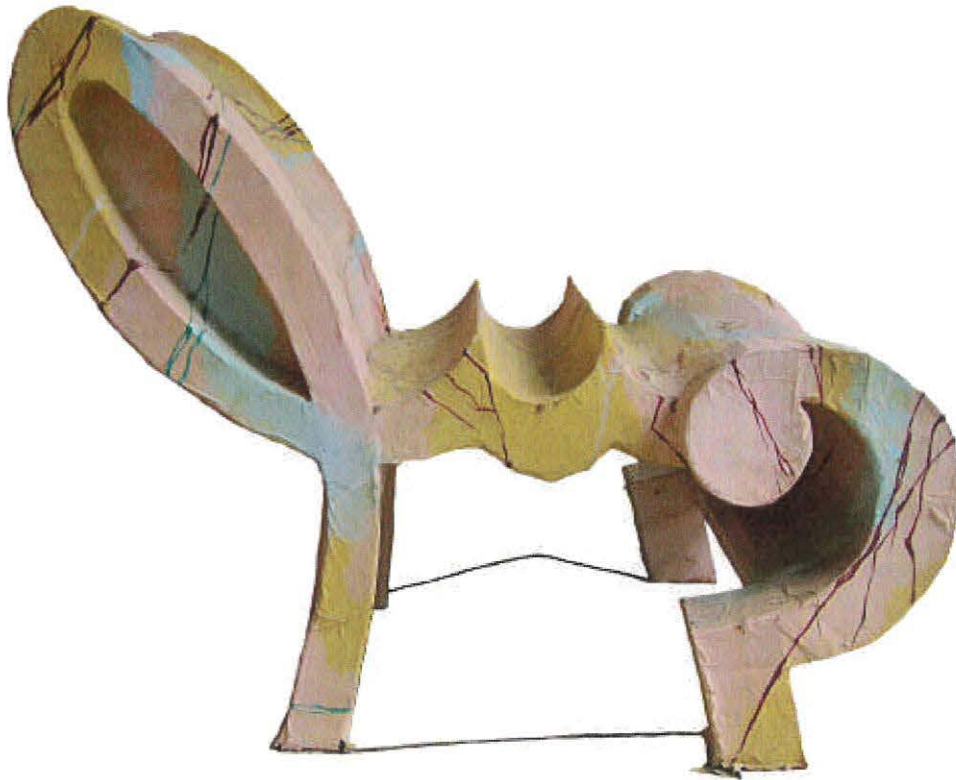
2.2. Documents photographiques :



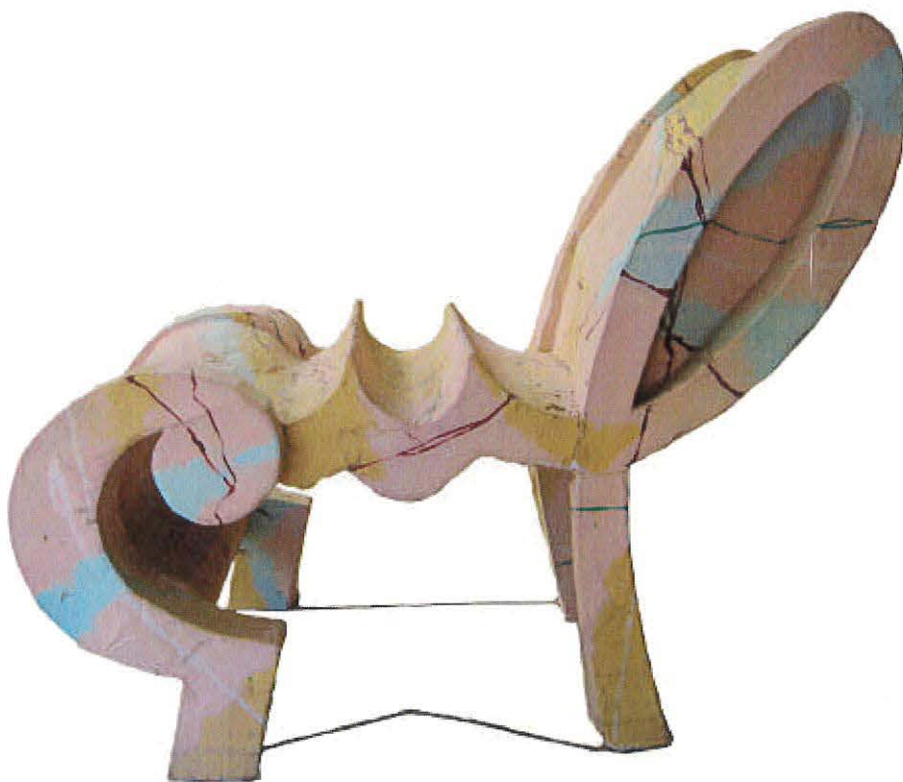
Vue de face



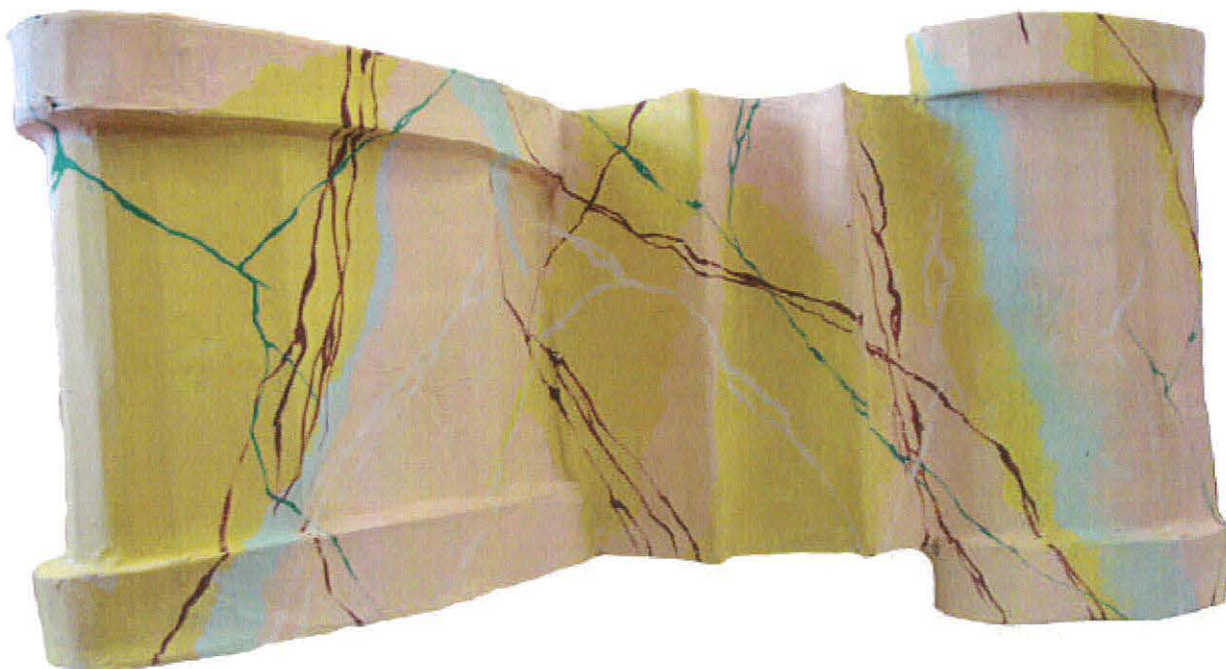
Vue de dos



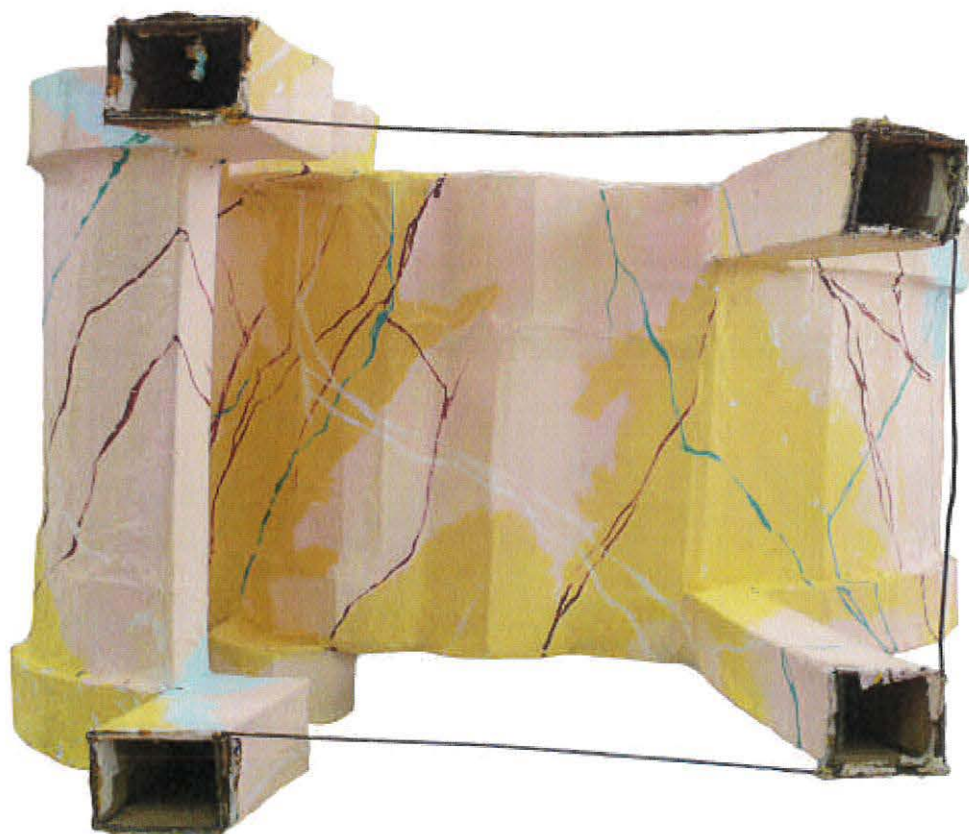
Vue de droite



Vue de gauche

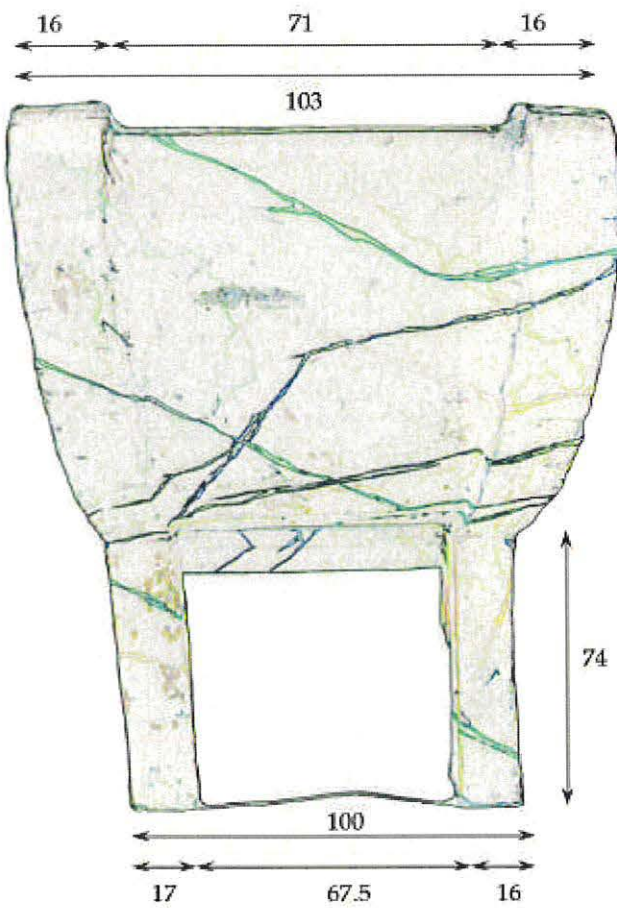
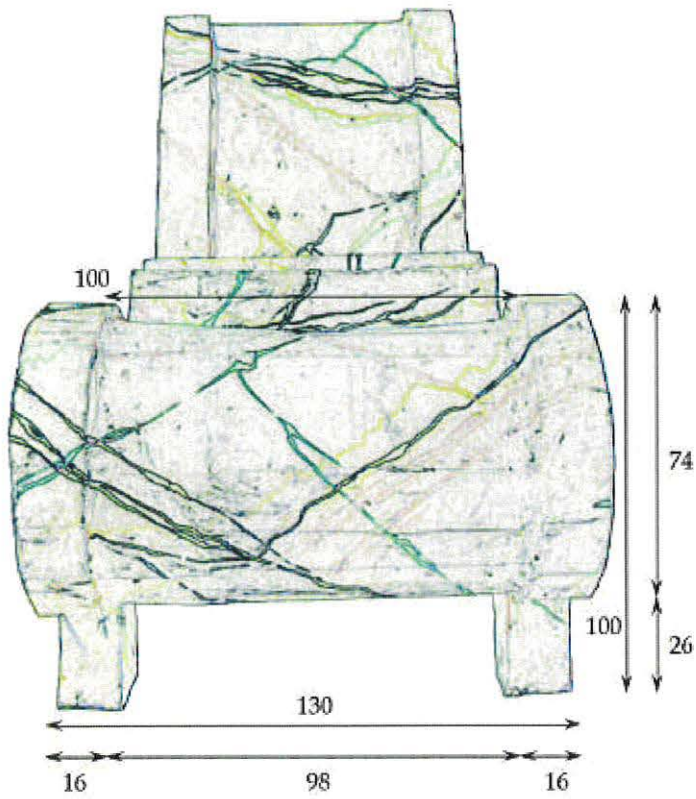


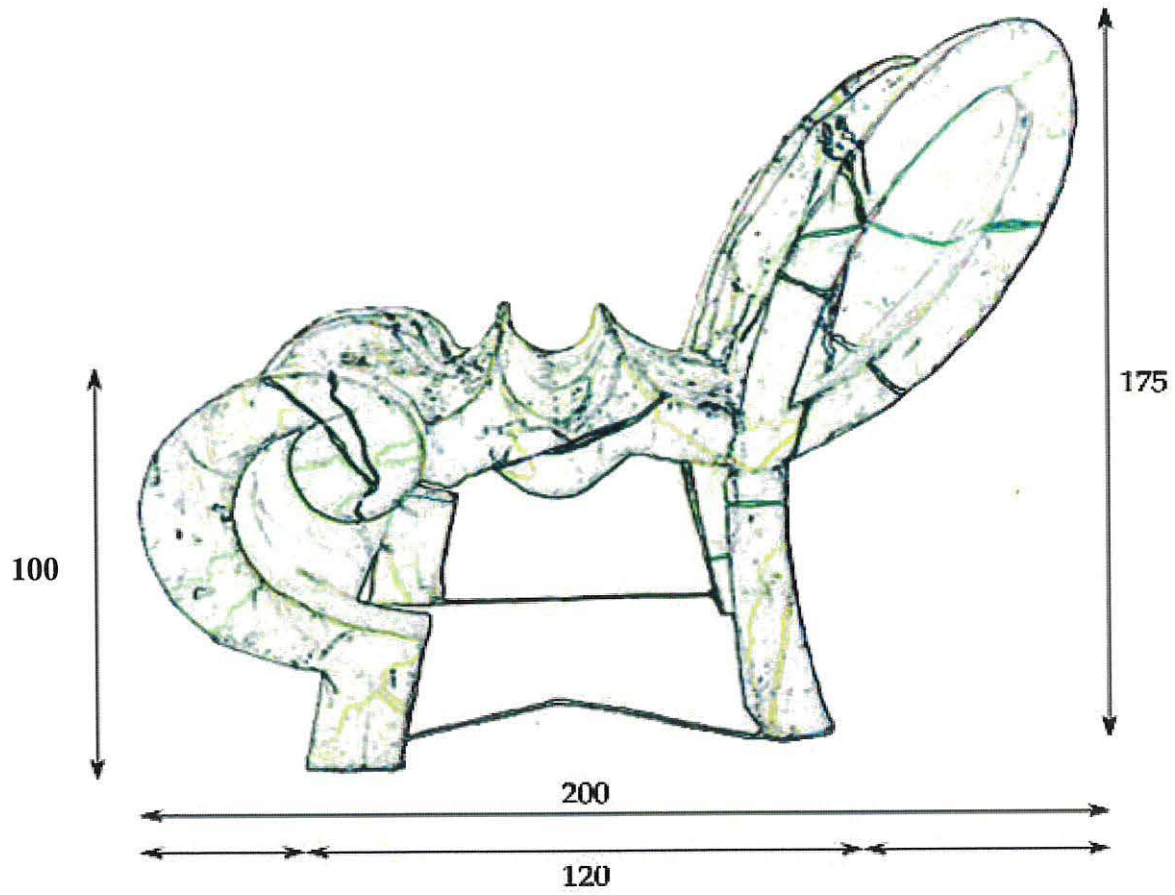
Vue de dessus



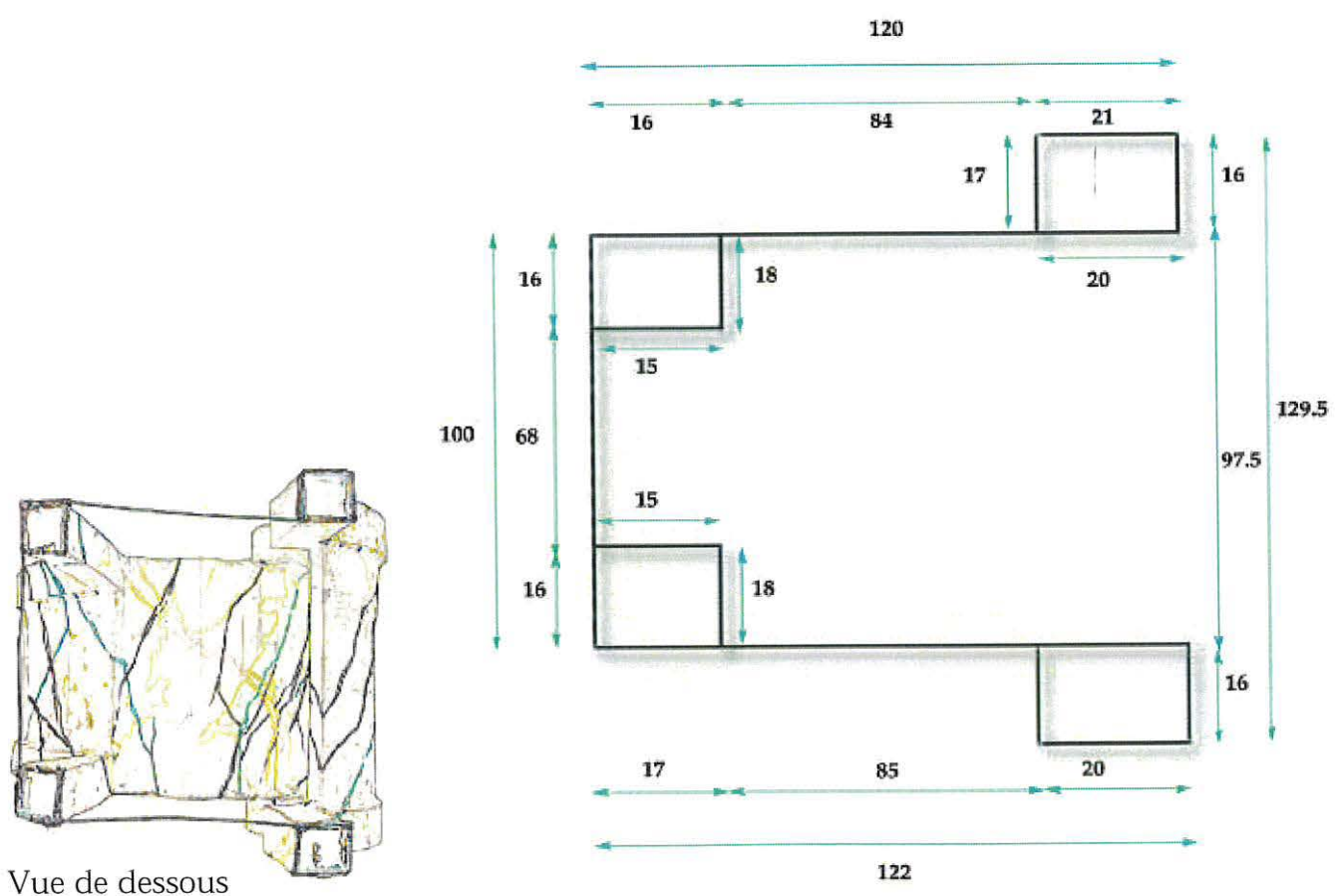
Vue de dessous

2.3. Dimensions du volume en cm :





Mesures des tiges métalliques constitutives des pieds et du socle:



Vue de dessous

3. Identification des éléments constitutifs de la “chaise marbre” et étude de leur état de conservation :

3.1. L'ossature métallique :

Remarque préliminaire

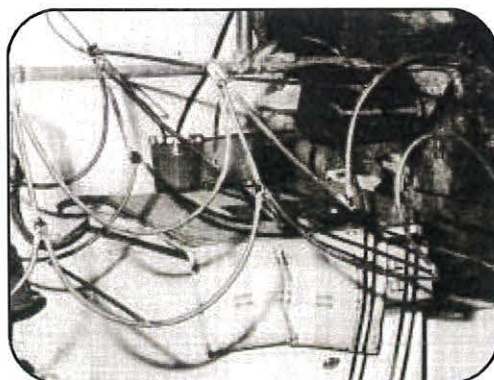
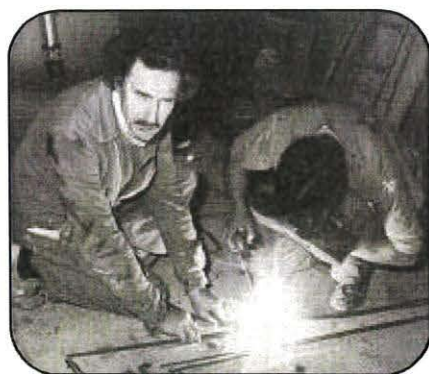
L'ossature métallique n'est visible que de l'intérieur des pieds de la chaise qui présentent des bases ouvertes, ce qui restreint les observations, et nous empêche de constater l'état de conservation de l'ensemble de cette structure. Les observations qui suivront à propos de l'ossature et des fixations utilisées du carton sur celle-ci concerneront seulement les parties observables, le reste n'étant pas accessible. La réalisation d'une radiographie n'a pu se concrétiser en raison des dimensions de l'objet et des risques liés aux manipulations.



Entretien avec Patrick Saytour et Rémy Bosquière à AATS en Juin 2007, au sujet de la consolidation des pieds et mise en évidence de la disposition des tiges métalliques.

État constitutif

Matériaux utilisés : il s'agit de plusieurs tiges cylindriques en acier genre “fer à béton” de 0,8 cm d'épaisseur, lisses, cintrées et soudées à l'arc entre elles, constituant la forme de base de la chaise. On observe au sein des intersections des tiges à l'intérieur de la structure, une consolidation à l'aide de fils de fer noués. Une structure visible faisant office de socle a été soudée pour lier les quatre pieds entre eux afin de consolider l'ensemble de l'ossature métallique.



Soudures en cours de réalisation en 1984 à la maison du Carnaval à Nice, et détails de la structure soudée et fixée. Au premier plan nous pouvons identifier le sculpteur carnavalesque: M.Ferrero.

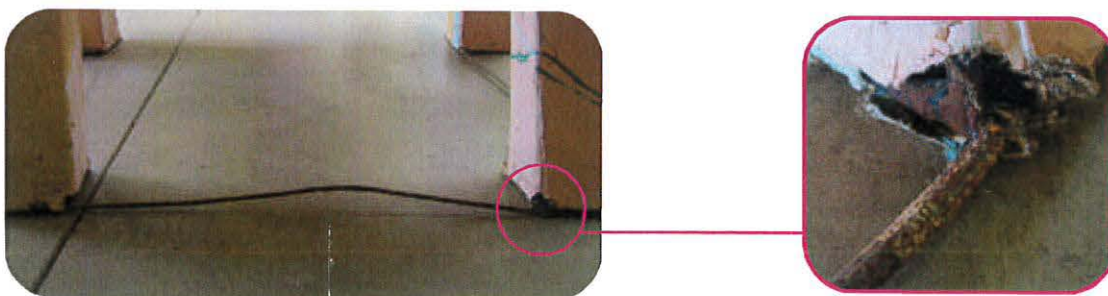
État de conservation

Les tiges métalliques présentent différentes zones de rouille sur les parties visibles. On remarque que celles-ci sont plus importantes au niveau des zones de contact avec le sol, notamment les tiges des pieds et du socle qui sont fortement oxydées. En observant l'intérieur de la structure à l'aide d'un appareil photographique en passant par l'ouverture des pieds, on constate peu de zone d'oxydation, seulement au niveau des noeuds de fixation des plaques cartonnées qui pour la plupart ont percé le papier et sont en contact direct avec l'air ambiant et l'humidité.

En ce qui concerne les tiges consolidatrices des pieds, un gauchissement est visible sur chacune d'entre elles. Aucune soudure visible n'a lâché, elles résident fixes et solides.



Vues des quatre pieds constitutifs de la "chaise marbre" fortement altérés : présence de rouille, déchirures et décoloration du carton et du papier qui sont très fragilisés.



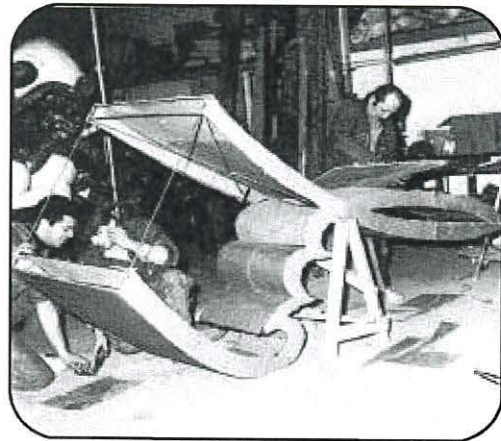
Gauchissement de la tige métallique arrière du socle et détail de rouille.

3.2. La fixation du carton à l'ossature métallique :

État constitutif

La fixation s'effectue par des petites tiges métalliques flexibles, type "fil de fer" sur le carton à l'aide de deux perforations et d'une fixation nouée autour de l'ossature métallique.

Ce montage est d'origine, aucune transformation de la part de l'artiste ou de restauration n'ayant été réalisée. Le même procédé est utilisé pour fixer les plaques de carton entre elles.



Pose du carton sur la structure métallique par les carnavaliers, 1984.

On observe à l'aide d'un appareil photographique en profitant de l'accès par les pieds, la pose de ruban adhésif²¹ de couleur "havane" sur le support cartonné: il s'agit de carton de récupération ayant servi à des emballages. Ce détail souligne la mise en oeuvre rapide et peu coûteuse des carnavaliers de Nice qui réalisent des décors éphémères, détruits après leur unique utilisation au sein des défilés du "corso carnavalesque".

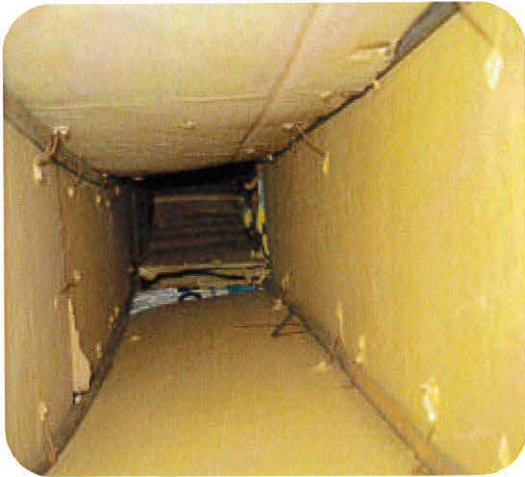


Mise en évidence des fixations du support cartonné, présence de ruban adhésif à l'intérieur du volume.

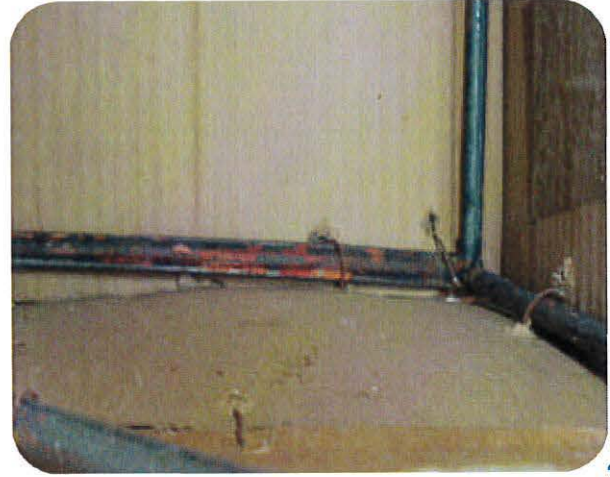
²¹ Ruban adhésif de type "emballage" d'une largeur de 50mm généralement en PVC ou en polypropylène et utilisé pour les déménagements, l'expédition ou la fermeture de colis en carton.

État de conservation

Les tiges métalliques “de cerclage” comme les nomment les carnavaliers niçois, qui constituent les éléments de fixation, sont oxydées et ont provoqué des tâches de rouille au niveau des zones de contact avec le carton. Le processus actif de corrosion de l'acier affaiblit les qualités mécaniques des fixations, et peut provoquer à long terme la rupture de ces dernières entraînant progressivement, et lors des manipulations de l'objet, la désolidarisation du support cartonné à l'ossature. Ces risques ne sont pas à négliger car ils peuvent engendrer la déformation des tiges solidifiant les pieds de la chaise, du carton (celui-ci n'étant plus solidement fixé à l'ossature métallique); ainsi que des ruptures au niveau des angles, des déchirures du support et de la couche picturale ce qui est déjà observable.



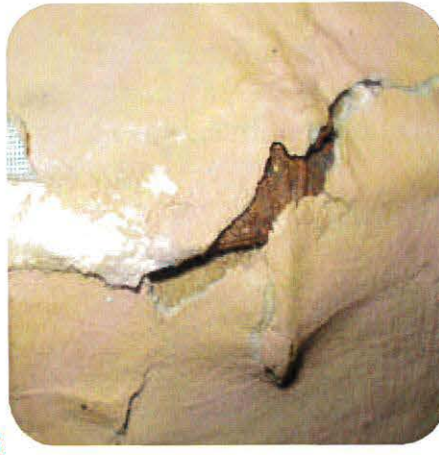
1



2



3



4



5

Mises en évidence des fixations oxydées à l'intérieur du volume :

- 1 Pied arrière plus allongé, les fixations sont plus nombreuses.
- 2 Pied avant plus court, on aperçoit des dépôts de peinture rouge et orange.

3 Vue rapprochée du système de fixation au niveau des pieds où le carton et le papier trop altéré s'est déchiré.

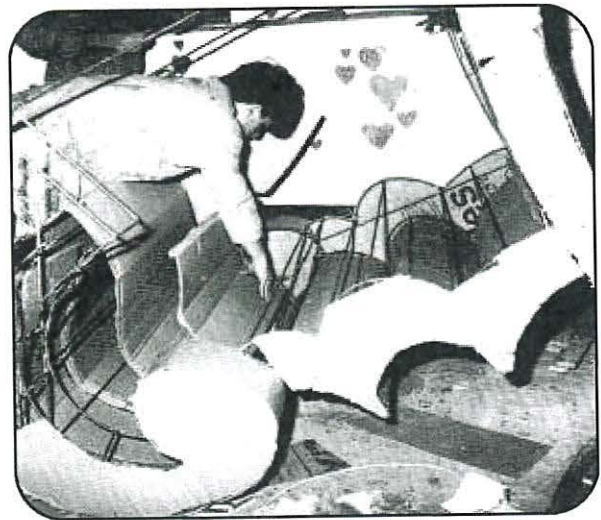
Les fixations très oxydées ont provoquées des altérations en surface:

- 4 Déchirure du support papier et de la couche picturale.
- 5 Trous en surface créés par les extrémités des fils de fer employés. On observe sur un de ces derniers un dépôt de peinture jaune ce qui nous amène à penser que certains de ces trous ont surgi pendant la mise en oeuvre des carnavaliers.

3.3. Le carton:

État constitutif

L'enveloppe cartonnée constitue la couche rigide fixée à l'ossature métallique qui sert de support à la couche de papier mâché ainsi qu'à la couche picturale. Cette dernière se partitionne en différentes " plaques " qui s'adaptent à la forme et aux dimensions de l'ossature. On aperçoit facilement les cannelures du carton à la surface de la couche picturale, et ce même en lumière directe.

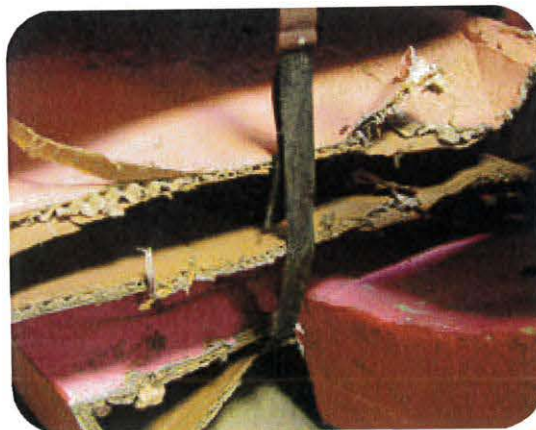


Pose et mise en forme du support cartonné par un carnavalier, 1984.

Le terme carton désigne un papier rigide et plus épais que le papier ordinaire, le grammage du papier étant de 224 g/m², alors que celui du carton varie de 224 à 500 g/m². Ce matériau a été choisi par les carnavaliers pour ces avantages liés : sa gratuité, sa légèreté et sa facilité de mise en œuvre (découpage, pliage...) qui ne nécessite pas l'utilisation de produits toxiques, contrairement aux constructions en fibre de verre et en résines synthétiques d'aujourd'hui. Notons que les carnavaliers utilisent une multitude de matériaux comme le textile, la fibre de verre, le polystyrène, le papier, le bois, le plastique, le fer, ainsi que des structures gonflables peintes²².

Les principaux inconvénients du carton en terme de conservation sont sa sensibilité à l'humidité et au feu, ainsi que sa facilité de déformation et d'écrasement; ainsi des mesures de conservation préventives doivent être mises en place afin d'optimiser les conditions de stockage et de transport de l'oeuvre.

La structure de carton qui a été utilisée à la réalisation de la chaise "marbre" est ondulée à une ou deux couches de cannelure selon les zones et allant de 4 à 7 mm d'épaisseur, sachant qu'une couche est constituée d'une feuille de papier cannelé collé sur deux feuilles de papier plan.

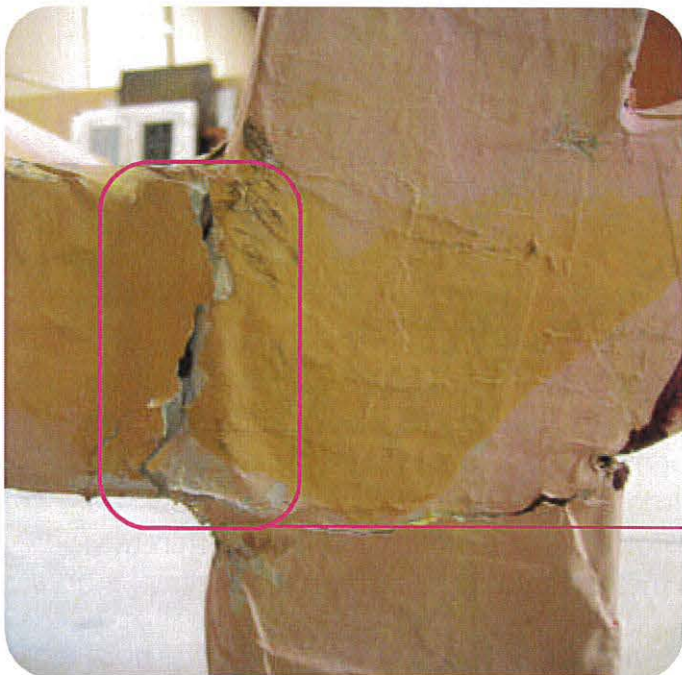


Structure visible du carton utilisé sur un élément tronçonné: le "cocon" n°1.

²² Voir techniques des carnavaliers détaillées en annexe.

État de conservation

Différentes altérations sont présentes sur le support cartonné. Nous observons des enfoncements, des déchirures, des colorations dues à la rouille au niveau des fixations à l'ossature métallique et des pieds, ainsi qu'un empoussièrément général à l'intérieur des pieds. Les déchirures sont présentes dans les zones de fragilité, c'est à dire les zones sensibles aux mouvements : les angles ainsi que tous les coins du volume. De plus grâce aux observations à l'intérieur du volume, nous identifions des détails de mise en oeuvre importants, expliquant les phénomènes à la surface de l'oeuvre. On remarque que les différentes plaques de carton ne sont ni collées, ni fixées "bords à bords", ce qui oblige le papier à faire le lien entre elles et à soutenir les forces de tension provoquées par ces dernières lors des mouvements de l'objet. Ces tensions ont entraîné des ruptures au niveau du papier et de la couche picturale ce qui explique la présence des nombreuses déchirures.



Déchirures du papier et du support cartonné, au niveau de l'intersection du "U" et de la boucle du "L" de la vue de gauche et enfoncement provenant d'un coup.

3.4. La couche de papier mâché :

État constitutif

Il s'agit d'un papier publicitaire d'une épaisseur de 0,33 mm présentant une impression "offset", identique sur l'ensemble de "W". Plusieurs pièces sont superposées et encollées à l'aide de la fameuse colle utilisée par les carnavaliers de Nice qui est une colle artisanale constituée de farine de blé et d'eau chaude. Plusieurs plis constitutifs sont présents, et nous observons sous binoculaire une faible porosité du papier.



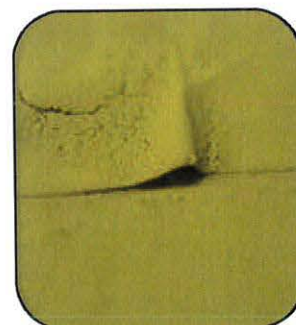
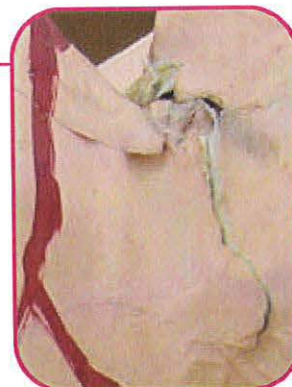
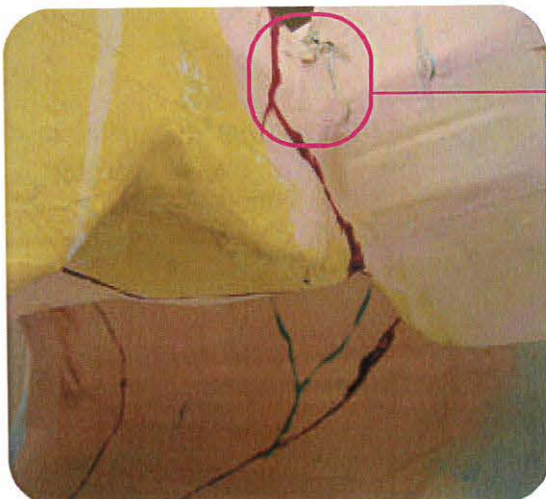
Mise en évidence du "papier offset" utilisé au niveau d'une déchirure. On remarque l'utilisation de trois couches de papier et du revers blanc dépourvu de couche de préparation.



Pose des feuilles de papier encollées par un carnavalier, sous le regard attentif de Patrick Saytour, 1984.

État de conservation

Les altérations sont similaires à celles du support cartonné, celui-ci étant collé aux différentes couches de papier. Nous pouvons ainsi observer les mêmes enfoncements et déchirures.



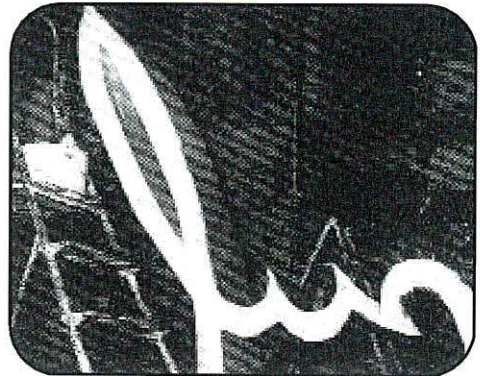
Mises en évidence d'une déchirure et d'un pli du support papier.

3.5. La couche de préparation :

Il n'y a pas de couche de préparation à proprement parlé sur les éléments constitutifs de "W". Dans le temps, les carnavaliers utilisaient une sous couche de papier blanc encollé avant la pose du décor peint; remplacé aujourd'hui par l'utilisation du papier kraft.

Sur la "chaise marbre" tout comme les éléments tronçonnés, on observe l'utilisation du revers blanc du papier publicitaire utilisé. Cette méthode souligne le savoir faire des carnavaliers qui réside dans une mise en oeuvre simple et peu coûteuse car éphémère, les réalisations étant détruites après le carnaval.

Mise en évidence de l'envers blanc du papier publicitaire utilisé, avant la pose du décor peint.



Tout comme les couches de préparation généralement blanches, les carnavaliers ont utilisés le revers blanc du papier imprimé. Cette fonction est esthétique : le blanc participe à la luminosité des couleurs grâce à son pouvoir réfléchissant. Suivant la teinte choisie pour la couche de préparation, les couleurs en surface seront plus ou moins accentuées. Dans la démarche contemporaine, qui est plutôt chromatique, un fond blanc est souvent utilisé pour renforcer la luminosité des couleurs.

Le décor peint a été appliqué directement sur le revers blanc des feuilles de papier utilisées. Cette étape de fabrication est observable au sein des lacunes de couche picturale, où le papier fragilisé laisse entrevoir les pointillés bleus de la méthode d'impression "offset", par transparence.

Cet effet est également observable sur différentes zones de couche picturale très fines qui laissent "remonter" les couleurs du papier imprimé créant en surface des zones grisâtres.

L'adhésion entre le papier et le carton est bonne sauf au niveau des pieds de la chaise qui ont été en contact avec de l'humidité. L'adhésion entre le papier et la couche picturale est également bonne, malgré des décollements présents dans les angles des feuilles de papier utilisées dus à une application moindre de colle. En ce qui concerne la cohésion du papier, aucune altération n'est à signaler.



Mise en évidence de l'effet "grisaille" en surface et d'un coin décollé d'une feuille de papier.

3.6. La couche picturale :

État constitutif

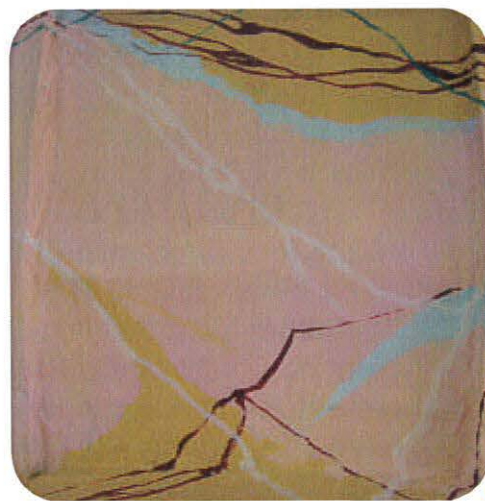
La couche picturale reprend l'esthétique d'un faux marbre veiné. Son aspect de surface est mate et lisse avec de légers empâtements au niveau des renforts des angles. La mise en œuvre a été réalisée au pinceau et à la brosse en respectant à la fois la technique picturale dit du faux marbre et celle des carnavaliers²³.

Une superposition des plans peints est nettement visible, où une première couche de fond rosé a été appliquée pour ensuite y tracer les plages de couleur bleu et jaune créant ainsi l'illusion " des cailloux " du marbre. Dans un deuxième temps, l'ensemble des cailloux a été " coupé " par différentes lignes rouges, blanches et vertes constituant ainsi le veinage de surface. L'outil généralement utilisé pour cette étape est un pinceau prévu à cet effet se nommant le brécheur.

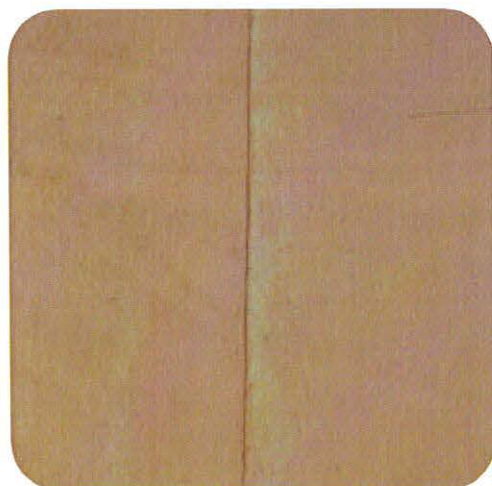
On observe des zones de réserve non peintes au niveau des reliefs et des crêtes, où les coups de brosse n'ont déposé de matière peinte que sur les surépaisseurs. L'épaisseur de la couche picturale est très irrégulière. Nature du liant: Acrylique.



1



2



3



4

1. Mise en évidence de la finesse de la couche picturale et des réserves de matière peinte.
2. Superpositions des zones colorées, détail du dossier vu de face.
3. Extrémité d'une feuille de papier collé et lacune de couche peinte.
4. Effets de surface lisse et en relief, détail de l'assise vu de face.

²³ Voir description de la technique d'exécution au chapitre "La chaise marbre".

État de conservation

La couche picturale présente une couche générale de poussière grasse, ainsi que diverses salissures de surface, des araignées et leurs toiles, et des corps étrangers. On observe de nombreuses tâches sous la couche picturale, et des microfissures très encrassées. La cohésion est bonne, aucune pulvé-
rulence ou écaillage est à noter.



Vue générale de l'état de conservation de l'assise.



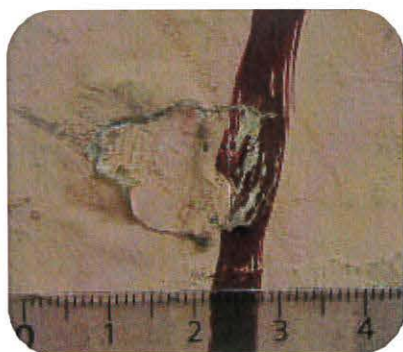
Poussière, salissures et tâches.

L'adhésion des différentes couches de peinture superposées est bonne, néanmoins quelques zones présentent des craquelures prématurées. Ces zones correspondent aux empâtements de la couche picturale qui semblent venir des reprises de collage aux niveaux des bordures du volume, trop chargée en colle. Nous pouvons observer une sous couche de couleur à l'intérieur de ses craquelures.



Lacune de couche picturale et craquelures prématurées.

Un coup ou une mauvaise manipulation a provoqué plusieurs enfoncements, des déchirures du papier et du support cartonné, ainsi que des ruptures du film peint.



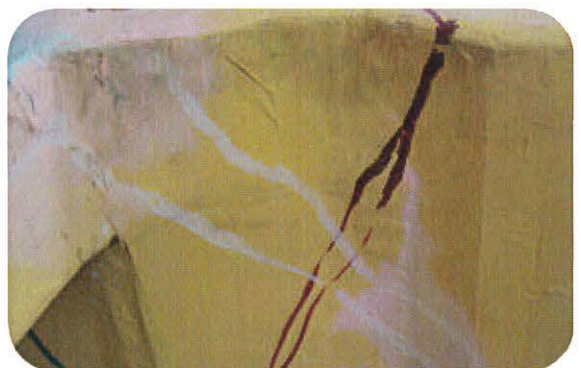
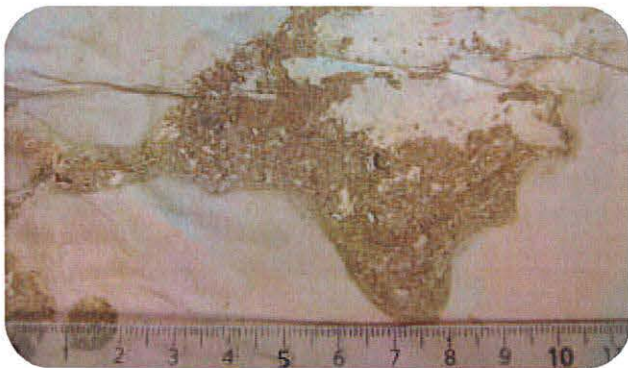
Enfoncement et déchirures recollées par les carnavaliers en 1984.

Des pertes de matière de la couche picturale sont observables dans différentes zones et s'expliquent par des attaques d'insectes comme les lépismes qui se nourrissent de miettes, de cadavres d'insecte, d'amidon, de colle et de papier. Voir les localisations sur les relevés d'altérations.



Vue arrière du dossier et détail des lacunes de matière peinte et d'une fine couche de papier en lumière rasante.

Des tâches de nature et de taille différentes sont présentes, et couvrent une surface importante de la couche picturale: chiures de mouches, traces de doigts et de pattes, liquide organique (urine animale), et tâches noires et rouges dues au frottement des chaises entre elles.



Tâche amenée par un liquide ayant collé des débris de feuilles mortes et du pollen et traces de doigt visibles sous l'assise de la chaise dues aux manipulations.



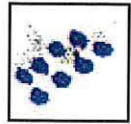
Micro-organismes présents au niveau de la couche picturale du bas des pieds de la chaise et chiures de mouche.

3.7. Les relevés d'altération de la couche picturale:

LÉGENDE



Déchirures



Décollements du support papier



Fixations métalliques visibles



Lacunes de couche picturale



Micro-organismes



Soulèvements de couche picturale



Tâches de rouille



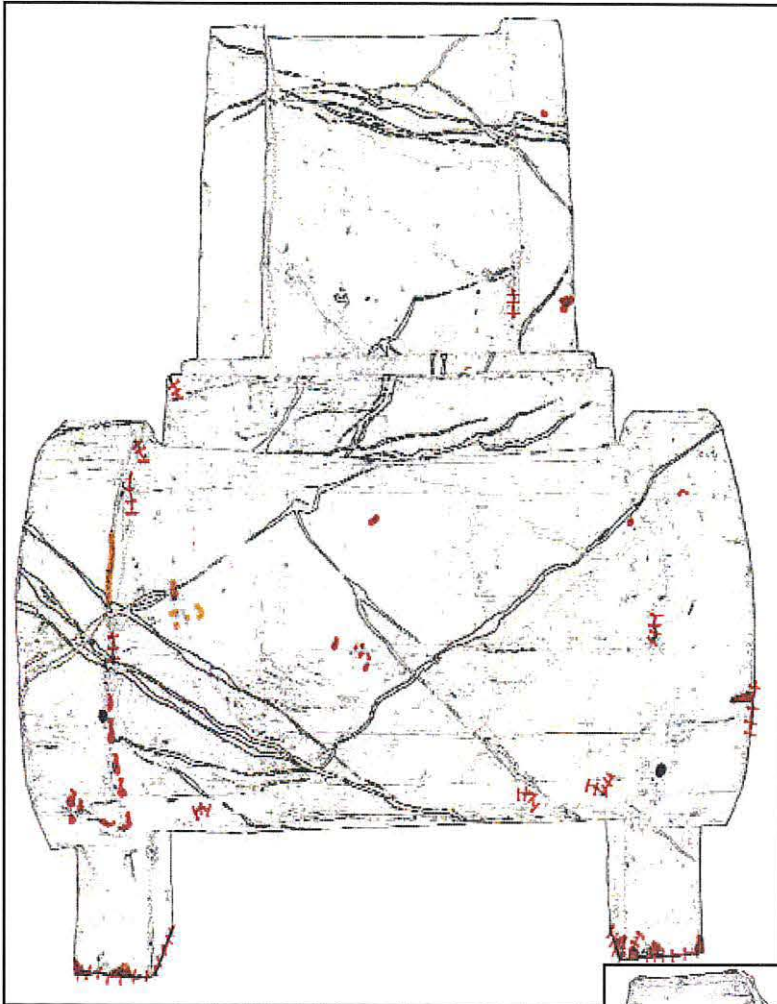
Tâches diverses



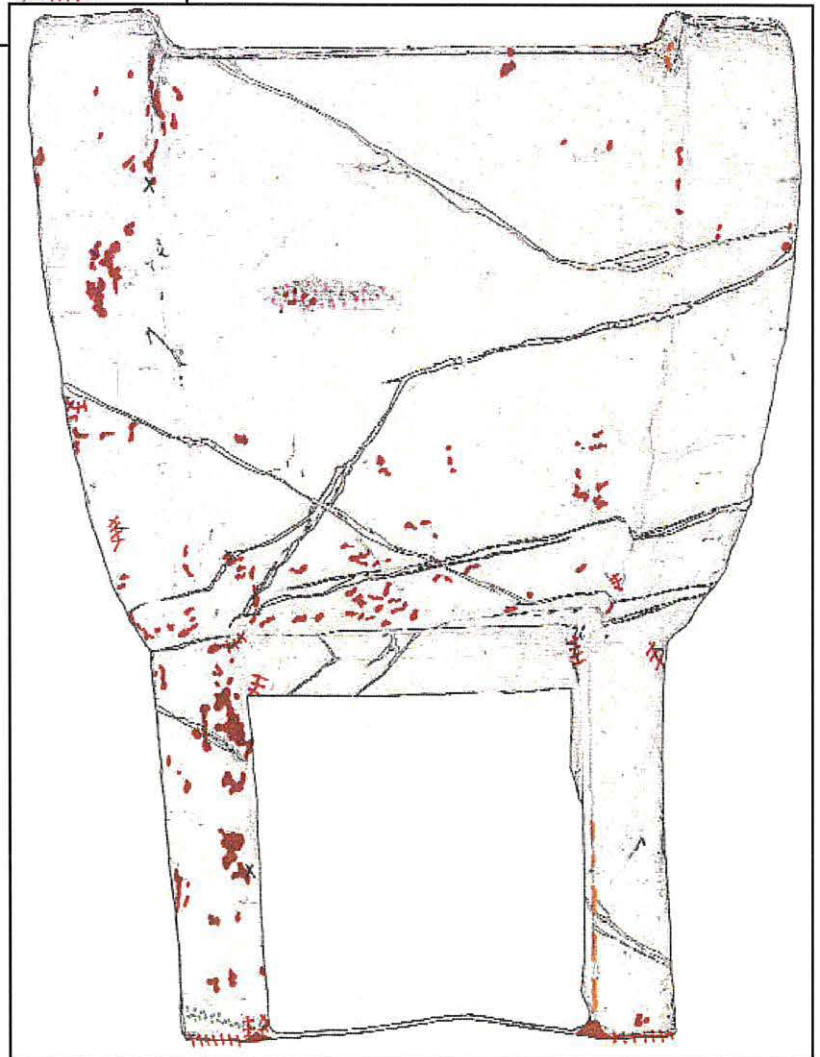
Trous



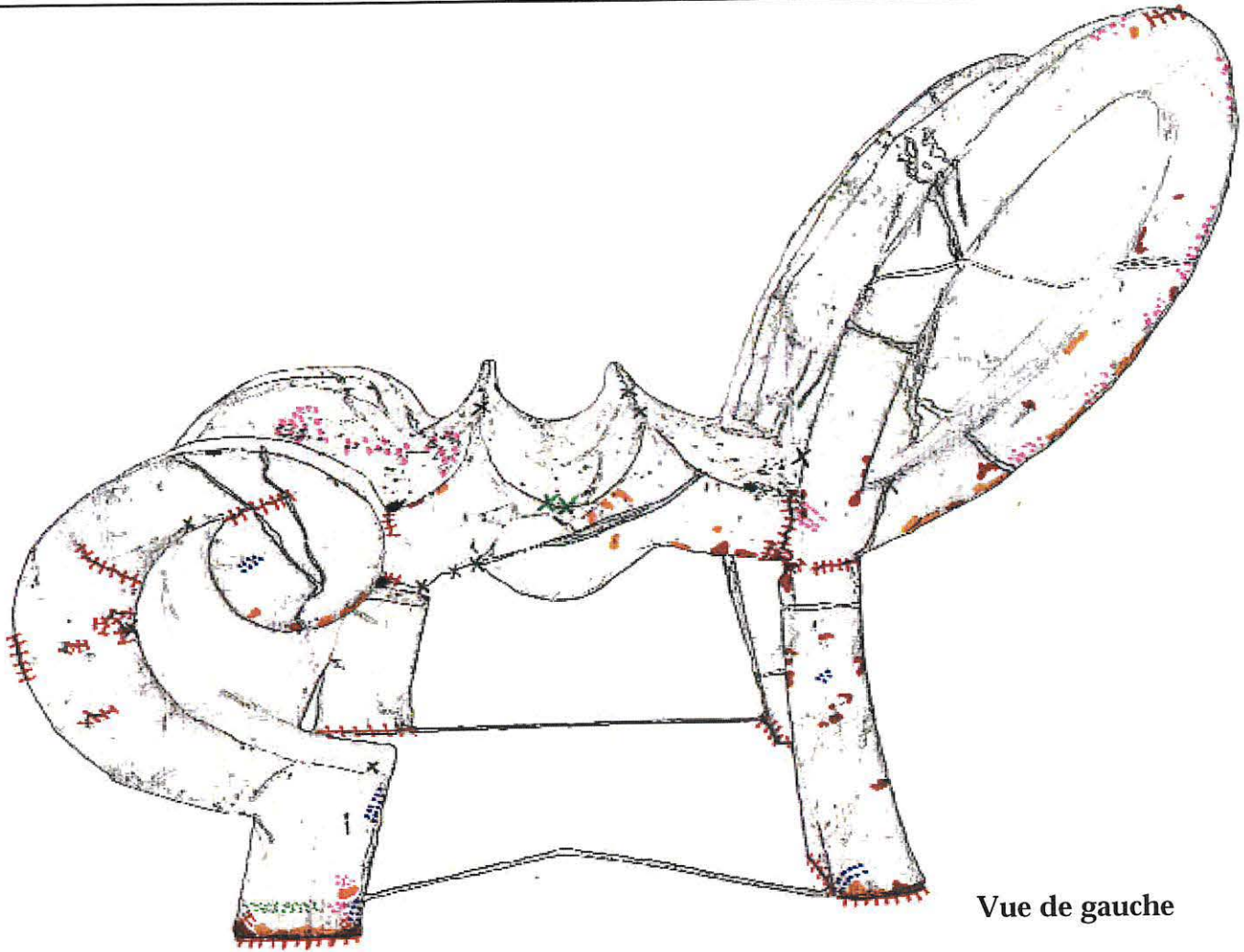
Usures de surface



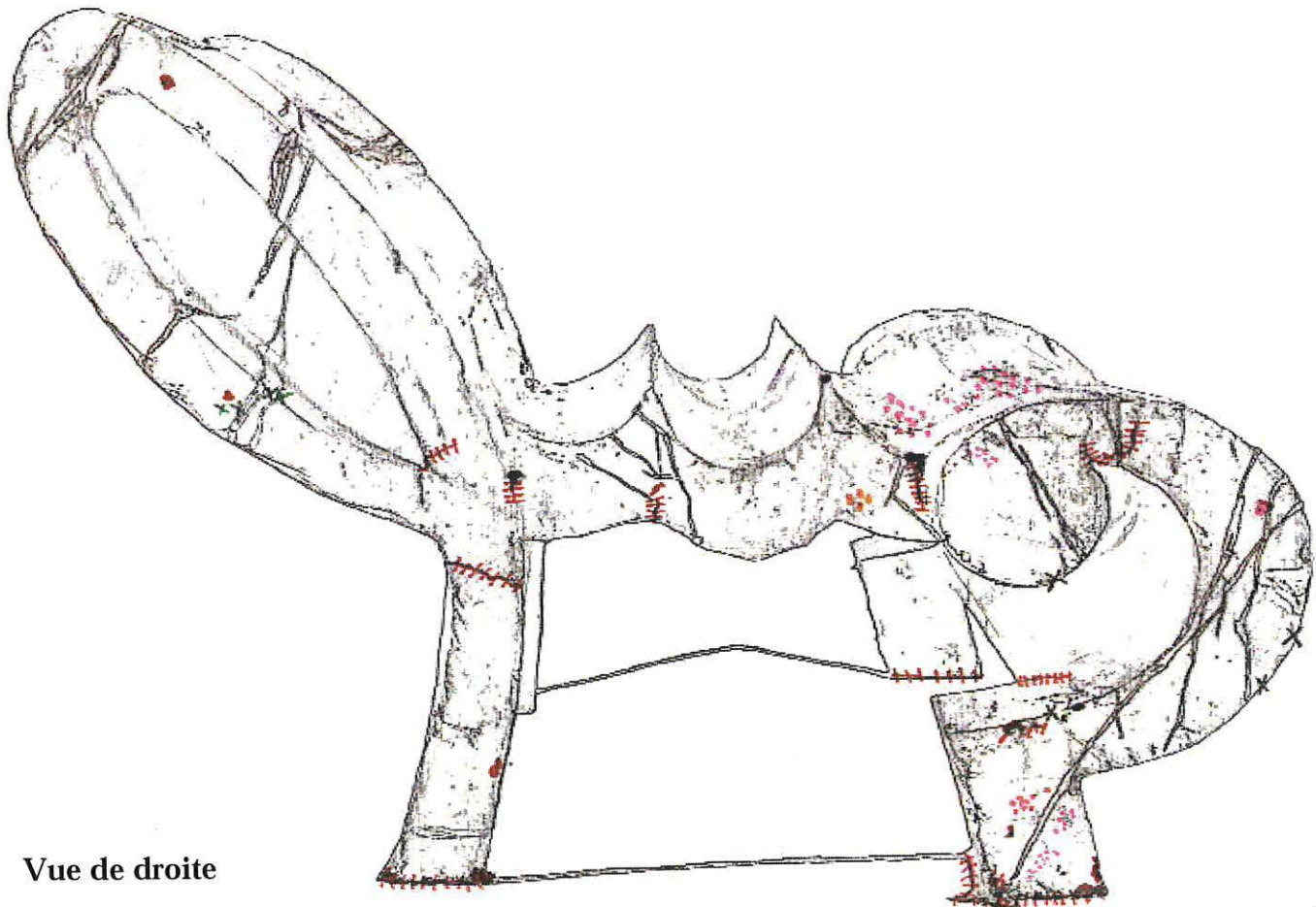
Vue de face



Vue de dos



Vue de gauche



Vue de droite

4. Identification des éléments tronçonnés : "Les cinq cocons"

4.1. Fiche technique:

Objet :	Eléments peints en trois dimensions.
Titre / Nature du sujet :	Eléments constitutifs de "W" ayant été tronçonnés par l'artiste à la fin des années 1990. Ces éléments ont été regroupés en "paquets" surnommés "les cocons" correspondant aux chaises initialement non tronçonnées.
Auteur :	Patrick Saytour.
Datation :	1984.
Matériaux:	Acier, carton, papier, colle de farine et peinture acrylique.
Dimensions (en cm) :	Dimensions des caisses, voir documents photographiques au 4.2.
Nombre d'éléments :	15 : les cinq cocons et leurs caisses de stockage faisant partie des éléments constitutifs de l'oeuvre, ainsi que les cinq photographies autocollantes ajustées sur ces dernières.
Lieu de conservation actuel, et numéro d'inventaire :	AATS à Gigean, numéro d'inventaire inexistant.
Nature et date des transformations effectuées par l'artiste :	1998: Tronçonnage et réalisation des "cocons" à partir de trois chaises de "W", à l'atelier de l'artiste à Restinclières. 2008 : Fabrication des caisses, dépoussiérage et cerclage "des cocons", mise en caisse, impression et ajout des photographies.

Description des éléments :

Les cinq "cocons" sont le résultat de la compression des trois chaises tronçonnées et réunies en "paquets"²⁴. Les matériaux et la technique utilisée est la même que pour la "chaise marbre". Ces derniers sont cerclés par une lanière de plastique noire, et nous pouvons observer d'après le document photographique de l'époque que le même type de socle reliant les pieds à l'aide de tiges métalliques soudées, a été utilisé.

Remarques préliminaires :

Signature, inscription, étiquette, ou autres marques:

Les éléments tronçonnés ont été regroupés en "paquets" et numérotés par l'artiste (de 1 à 4, le numéro 5 étant manquant) au fusain puis au stylo type "bic noir", à même la couche picturale afin de les référencer et de les reconnaître plus facilement.

²⁴ Histoire matérielle des tronçons détaillée au chapitre "W en 1998".

4.2. Documents photographiques des éléments tronçonnés après le reconditionnement du 10 Avril 2008:

Afin d'identifier les caisses, j'ai volontairement attribué le numéro correspondant au numéro de l'élément tronçonné donné par l'artiste.



Caisse n°1

Dimensions: 60x80x100cm
 Élément tronçonné: la " chaise au grand L "
 Cocon numéro 1
 Deux cerclages noirs parallèles de 1984.



Caisse n°2

Dimensions: 70x70x110cm
 Élément tronçonné: la " chaise dorée "
 Cocon numéro 2
 Deux cerclages verts disposés en croix de 2008.



Caisse n°3

Dimensions: 70x70x110cm
 Élément tronçonné: la " chaise au grand L "
 Cocon numéro 3
 Deux cerclages noirs parallèles de 1984.



Caisse n°4

Dimensions: 50x70x90cm
 Élément tronçonné: la " petite chaise "
 Cocon numéro 4
 Deux cerclages vert et noir disposés en croix de 1984 et 2008.



Caisse n°5

Dimensions: 50x90x115cm
 Élément tronçonné: la " petite chaise "
 Cocon sans numéro
 Deux cerclages verts en croix de 2008.

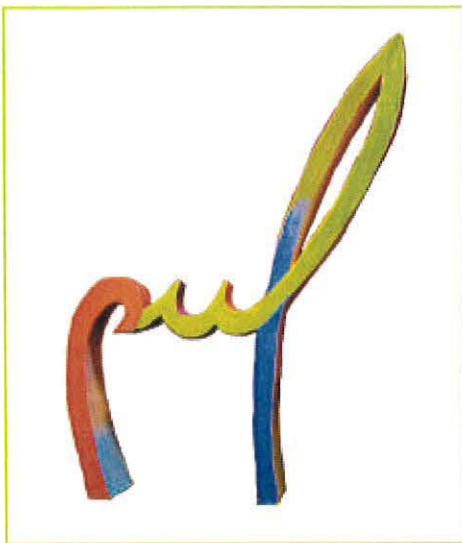
4.3. Particularités :

Correspondances matérielles des tronçons:

La chaise "dorée"²⁵



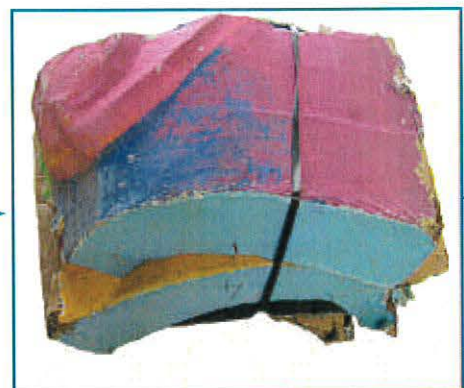
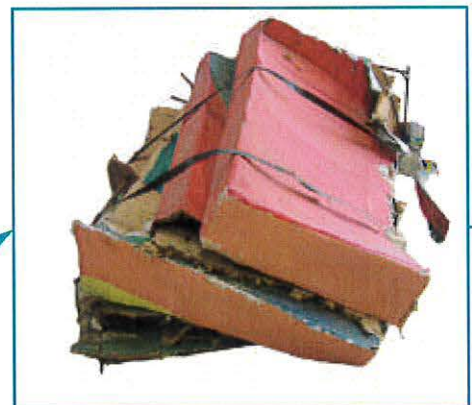
La chaise "au grand L"



1998

1984

La "petite chaise"



²⁵ Titres que j'ai volontairement donné afin de faciliter l'identification des éléments.



Caisse 2, "cocon" n°2.



Caisse 1, "cocon" n°1.



Caisse 3, "cocon" n°3.

2008



Caisse 5, "cocon" n°5.

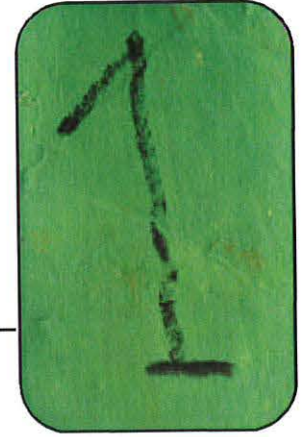


Caisse 4, "cocon" n°4.

5. Identification des éléments constitutifs des "cocons" et étude de leurs états de conservation :

5.1. Documents photographiques et numérotation:

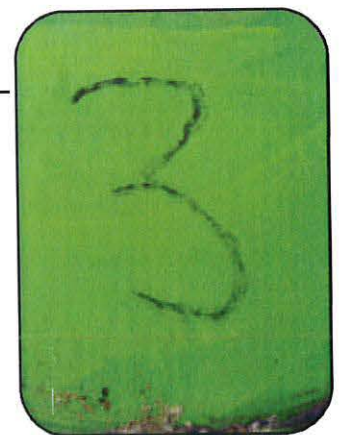
La chaise "au grand L"



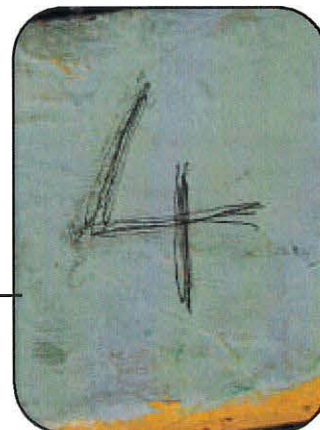
La chaise "dorée"



La chaise "au grand L"



La "petite chaise"



La "petite chaise"



Pas de numéro.

5.2. Les observations :

État constitutif

Les éléments tronçonnés présentent les mêmes matériaux et la même mise en oeuvre que la "chaise marbre". Anciennement sous forme de chaise, ils nous permettent d'observer le savoir faire des carnavaliers niçois dans le moindre détail. Les découpes brutes réalisées par l'artiste à l'aide d'une meuleuse révèlent l'intérieur des volumes et de l'enveloppe cartonnée qui est difficilement accessible sur la chaise "marbre". Le même papier avec le même imprimé a été utilisé pour l'ensemble de "W" mais nous sommes dans l'impossibilité d'identifier le message publicitaire inscrit.



"Cocon" n°1 et 2:

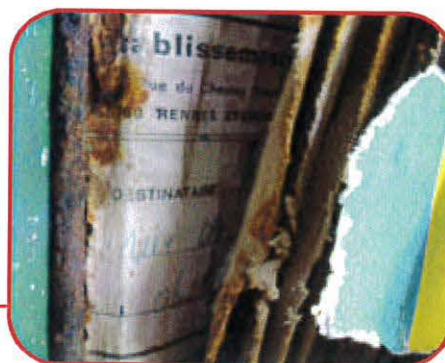
- Lambeau de carton déchiré, structure du volume tronçonné et matériaux constitutifs visibles.
- Ruban adhésif "FRAGILE" présent entre la plaque de récupération du carton utilisé et la couche de papier.



"Cocons" n°3:

Impression publicitaire visible à l'intersection du "U" et du "L" de la chaise au grand "L".

Nous observons sur le carton deux étiquettes en papier collées, où l'adresse du destinataire à Nice est encore lisible. Un papier encollé où figure des chiffres tout comme la bande de ruban adhésif "FRAGILE", n'ayant été utilisé à la mise en oeuvre des volumes, est observable. Ces détails nous montrent qu'il s'agit de carton de récupération comme pour la réalisation de la chaise marbre.



"Cocon" sans numéro



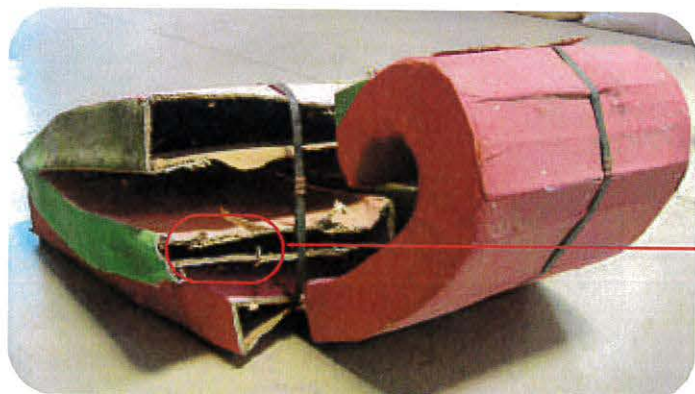
"Cocon" n°3



"Cocon" n°1

Présence des deux étiquettes en papier montrant une adresse postale ainsi qu'une feuille de papier collée à l'intérieur à même le carton prouvant la récupération de ce dernier.

Un croquis réalisé à la craie et au fusain est visible sur le support cartonné à l'intérieur du "cocon" n°1, nous ne pouvons identifier son auteur, l'artiste ne se souvenant plus de ce dernier.

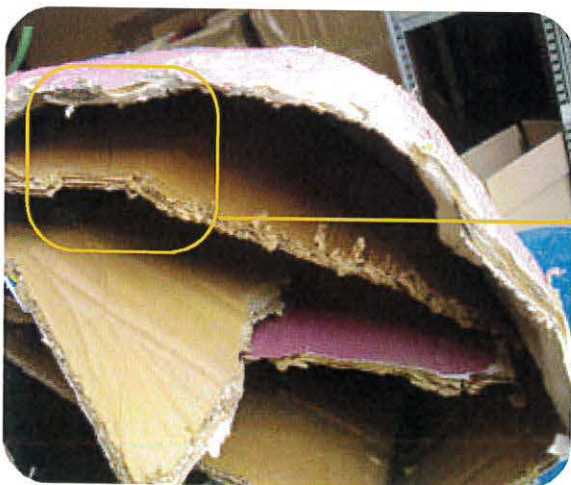
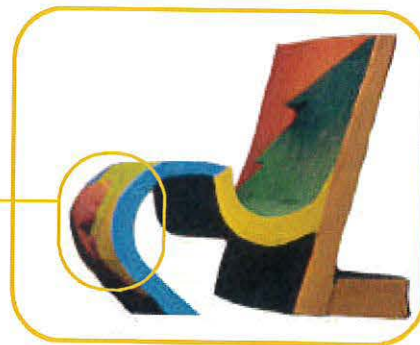


Nous apercevons à l'intérieur de la stratigraphie des matériaux constitutifs qui sont déchirés, la pose de repères graphiques. Ils ont été réalisés par les carnavaliers au crayon à papier et au fusain à même le carton, pour amener des indications visuelles à la composition du décor peint.

Ces repères ont également été placés pour situer les zones de relief où le papier a été plissé comme sur le "cocon" n°4. Ce détail nous montre que le papier assez fin laissait entrevoir les coups de crayon sur le carton. Nous pouvons observer la technique dites du "carton pâte" des carnavaliers, qui est détaillée en annexe, avec des zones plus en relief comme sur le cocon n°4.

Nous remarquons que le papier est utilisé en nombre de couches supérieures pour les zones "bombées".¹

Les autres volumes de "W" ne présentent pas des zones aussi structurées. Néanmoins, on observe sur le devant de l'assise de la "chaise marbre" des effets similaires. La forme des volumes est créée par la structure en carton et non par le papier, on ne peut assimiler cette technique à du papier dit "mâché".



La "petite chaise", "cocon" n°4:

Détails du volume en carton pâte de "W".

Repère graphique sur le carton, coupe transversale montrant le vide entre le support cartonné et la couche de papier, puis détail de l'épaisseur rigide du papier encollé.

Tous les éléments tronçonnés présentent la pose de bande de gaze et de colle utilisées en consolidation des bordures du volume. Cette étape de mise en oeuvre n'est pas présente sur la chaise "marbre". Les carnavaliers avaient souvent recours à cette technique pour consolider les angles (voir détails en annexe).



Bandes de gaze et de colle utilisées en consolidation des bordures du volume, détails "cocon" n° 2 et 4.

État de conservation

Mise à part un empoussièrément important les éléments tronçonnés ne présentent pas d'altération dans le sens de "dommage à restaurer". L'artiste désire conserver ces éléments en état, et effectuer un dépoussiérage général. Une fois fixe et cerclés, ces derniers ont été entreposés dans leurs caisses en bois brut réalisé par Cédric Torne au cours du mois de Mars 2008.

Il est intéressant de voir que dans certains cas, le restaurateur n'aborde pas de la même manière l'état de conservation des éléments d'une même oeuvre. Dans le cas de "W", la chaise "marbre" présente des altérations similaires des éléments tronçonnés, mais qui sont à considérer en tant que "dommages à restaurer". Alors que les éléments tronçonnés, avec leur histoire matérielle et le concept de l'artiste, présentent des altérations que le restaurateur doit considérer comme des éléments constitutifs de l'oeuvre et ne doit pas les restaurer.



Empoussièrément important, détail du "cocon" n°2.

6. Prévisions pour l'emballage :

Les éléments à stocker et à conserver sont de grandes dimensions et représentent des volumes importants. De plus, l'artiste étant le propriétaire de l'oeuvre, nous devons trouver une méthode de stockage efficace avec un coût peu élevé, afin que nos prévisions soient prises en compte.



Entrepôt AATS à Gigan.

La chaise marbre est emballée dans un plastique bulle kraft et stockée en hauteur, déposée sur une palette sur une étagère de l'entrepôt AATS à Gigan.

Les éléments tronçonnés sont emballés dans une couverture scotchée et sont stockés en hauteur sur la même étagère.



La chaise "marbre" et un élément tronçonné emballés et stockés à l'entrepôt AATS à Gigan.

Les matériaux constitutifs de "W" (papier, carton et acier) sont très fragiles et sensibles à l'humidité, l'empoussièrement, l'exposition directe à la lumière et aux enfoncements. On observe sur la "chaise marbre" une sensibilité importante de la couche picturale aux UV, où les tons du décor se trouvant sous l'assise sont beaucoup plus vifs. L'idéal aurait été dans un premier temps de réaliser une caisse pour la "chaise marbre", afin qu'après restauration son état soit stabilisé en écartant tous risques d'altérations supplémentaires. Après discussion auprès de l'artiste, la réalisation d'une caisse paraît trop coûteuse, et nous conseillons en plus du plastique bulle, un film plastique noir anti UV. De plus, nous déconseillons de stocker la chaise "marbre" sans son nouveau socle; car dépourvue des tiges métalliques qui maintiennent fixement l'écartement des pieds, celle-ci serait extrêmement sensible aux manipulations.

Afin de protéger les éléments tronçonnés des facteurs environnementaux précédemment cités, nous prescrivons un stockage des éléments tronçonnés à même leurs caisses emballées dans un film plastique anti UV puis un plastique bulle kraft.

TROISIÈME PARTIE
LE RECOMMENCÉ, UNE ÉTUDE DE CAS

1. Le recommencé de W

W se présentait en 1984 sous la forme de quatre éléments peints en trois dimensions disposés dans l'espace à même le sol. Patrick Saytour recommence l'oeuvre en opérant différentes transformations autant plastiques que symboliques à partir du tronçonnage réalisé plusieurs années auparavant. Les "cocons" sont la compression des trois chaises tronçonnées, geste irréversible de l'artiste qui ne permet pas de retour à l'état initial des matériaux constitutifs de l'oeuvre.

2. Le « W »

L'utilisation de la 23^e lettre de l'alphabet français pour le titre de la pièce de Patrick Saytour regroupe plusieurs symboliques. Tout d'abord l'idée du « double » et la notion de dualité qui intéressait fortement l'artiste, à travers l'utilisation d'une ancienne ligature datant du Moyen Âge qui réunissait deux V ; d'où le nom en français « double V » ou deux U en anglais « double U ». Dernière venue de nos dictionnaires académiques, cette ligature est devenue aujourd'hui une lettre simple. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les quelques mots commençant par la lettre « W » prenaient place à la fin de la section consacrée au V et la lettre était ainsi définie : « Lettre consonne qui appartient à l'alphabet de plusieurs peuples du Nord, et qu'on emploie en français pour écrire un certain nombre de mots empruntés aux langues de ces peuples, mais sans en faire une lettre de plus dans notre alphabet²⁶ ». Ce n'est qu'en 1964 que le dictionnaire de Robert est le premier à déclarer que le « W » est la 23^e lettre de l'alphabet français.

On observe dans la notion du « double » évoquée par le titre de l'oeuvre, le concept du « recommencé » de Patrick Saytour. Dans le geste repris du « recommencé », il se réapproprie la pièce une seconde fois et met en scène deux phases existentielles de l'oeuvre : avec et sans l'artiste. Ces deux stades dans l'histoire matérielle de l'oeuvre l'intéressent et mettent en avant cette dualité : le moment du travail et de la réflexion en présence de l'artiste puis le moment sans l'artiste où la pièce est finie.

« Le travail du peintre, il n'existe qu'au travail...le moment où les choses peuvent arriver... après ça devient autre chose. Le distingo n'est pas rien...ça n'est jamais ça qu'on expose, on expose pas le moment où on le peint, on expose évidemment le moment où le tableau est fini, l'endroit où on s'est splashé sur le mur.²⁷ »

W endosse une symbolique large au sens propre du « double » : dualité de l'oeuvre, mais aussi dualité de l'artiste qui est à la fois sculpteur et peintre. L'artiste exprime au sujet du double, l'utilisation anthropomorphique de la lettre « W » où les propriétés morphologiques et symétriques du corps humains sont représentés : « Deux V comme deux fesses, deux seins... ». Une symbolique plus mystique peut être citée où la notion du double concerne l'immortalité de l'âme que l'on pourrait comparer à l'immortalité de l'oeuvre que l'artiste revendique en la recommençant. Les représentations folkloriques ont toujours associé la notion du « double » à la mort. Nous pouvons associer le refus de l'artiste de considérer ses oeuvres finies lorsqu'elles sont encore en sa possession, comme si les « figer » venait à les considérer « mortes », arrêterait le temps telle une réponse qui figerait sa pensée.

²⁶ Recherche et propos tiré de la 13^e édition « Le Bon Usage » de Grevisse Maurice, refondue par André Goosse, DeBoeck-Duculot, Paris, Louvain-la-Neuve, 1993.

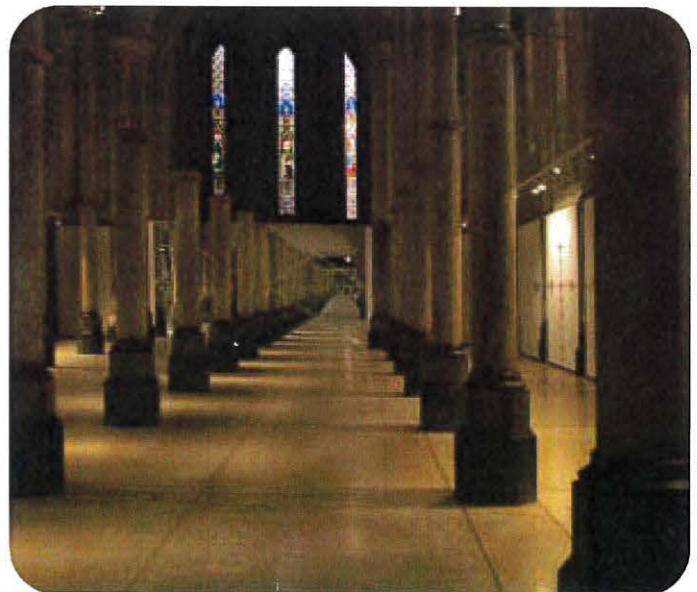
²⁷ Avril 1999, citation de Patrick Saytour, tirée de l'interview d'Inès Champey, catalogue du musée de l'objet à Blois.

« La répétition à l'identique est un problème d'identification avec le cadavre que l'on traîne, plus l'affolement d'un savoir qui se perd de ne pas savoir se penser en pertes et profits ».²⁸

Mais « W » c'est surtout la traduction de « **vive** ! », abréviation venant de l'italien « *evviva* » qui renversé signifie *abbasso*, le contraire, W et M étant des « miroirs ». L'artiste qui identifie l'œuvre par « vive », nous parle de ses souvenirs d'enfance où à la fin de la guerre les rues affichaient des graffitis prônant la victoire : « W De gaulle », « W la France », signifiant « Vive De Gaulle », « Vive la France ». Pour le plaisir des observations « alambiquées », nous remarquons sur les photographies d'époque montrant le Général de Gaulle exprimant cette exclamation, le mouvement calligraphique de la lettre « W » dans la posture et la disposition de ses bras et de son visage. L'artiste nous parle aussi de l'utilisation de la « double » traverse de la croix de Lorraine (appelée auparavant croix d'Anjou), symbole de la France libre qui luttait contre la croix gammée. Ces symboles réutilisés par l'artiste, étaient visibles lors de l'exposition : « Croisé & multiplié » au Carré Saint Anne à Montpellier de Juin à Septembre 2007. L'installation comportait un jeu optique composé de miroirs, de colonnes en faux marbre reprenant l'esthétique des « vraies » colonnes du monument et douze panneaux de bois peints en blanc, où des séries d'insignes tantôt « en croix », tantôt « en sautoir » avaient été réalisées au pochoir et reprenaient une multitude de croix et de symboles. L'artiste qui ne manque pas d'humour réalise également un jeu de mot entre l'exclamation exprimé par « W » (vive) et les formes surprenantes des volumes de l'œuvre reprenant la perspective du mot « cul ».



Exclamation du Général de Gaulle reprenant la calligraphie du "W".



Croisé et Multiplié au Carré St Anne en 2007.

²⁸ Texte *Post-Scriptum* de 1997.

« W » offre une multitude de curiosités graphiques. Pour rester dans le même registre, nous remarquons qu'une écriture plus « arrondie » nous dessine l'image du mot en perspective des volumes. Les rotations de cette lettre nous amène différents signes : à 180° un M, à 90° à gauche un 3 et une rotation à droite de 90° un sigma. Ces curiosités graphiques ont également questionnés Georges Perec, qui dans son roman « W ou le souvenir d'enfance » paru en 1975, où il alterne un récit à la fois fictif et autobiographique, s'explique sur l'utilisation du « W » au sein de l'histoire (l'île de W) et du titre par :

« ...renversez un des deux V que vous accolez à l'autre, et vous obtiendrez X, la paraphe des anonymes, puis jouez avec et dessinez des symboles, crucifix, croix gammée, étoile juive... Dans ce monde de signes, tout s'interpénètre et se répond, et la lumière des jours heureux s'abîme sur les ténèbres. »²⁹

Pour finir, « W » c'est également l'attrait de l'artiste pour cette lettre comme pour le « Z ». Le mouvement calligraphique « zigzaguant » lui plaît beaucoup et nous pouvons citer une de ses expositions : « Zone libre » proposée par Dominique Bozo au Centre National des Arts Plastiques à Paris et réalisée durant l'été de 1989. Patrick Saytour y répondra accompagné de Judith Bartolani et Claude Caillol. Chacun des artistes revendiqua sa signature en proclamant qu'ils s'étaient copiés dans une ambiance à l'époque de groupes d'artistes à signature unique.

3. La « chaise marbre »

3.1. Un élément référent

L'artiste conserve un volume de W dans son aspect d'origine, afin d'intégrer à son recommencé un élément référant du premier « acte » de l'oeuvre. Un de ses objectifs est d'assurer une lisibilité et une compréhension de la pièce au cours du temps et de ses différents états. Le public pourra ainsi suivre l'évolution de l'oeuvre grâce à divers éléments mis en scène par l'artiste. La « chaise marbre » en est un et permet au public de comprendre et d'observer les transformations de l'ensemble de W. La présentation de la « chaise marbre » a été modifiée avec notamment l'ajout d'un nouveau socle, mais l'artiste désire que sa forme, son aspect esthétique ainsi que ses matériaux constitutifs soient conservés en état relatant à son époque de création, à sa première présentation. Cette lisibilité prend ainsi en compte l'historicité de l'oeuvre qui fait partie intégrante de son sens.

3.2. Un élément composite

A mi chemin entre la sculpture et la peinture, la chaise « marbre » s'impose naturellement à nous par ses imposantes dimensions, mais aussi par son style hors du commun avec ses formes libres, nouvelles et inattendues. Les recherches ergonomiques sont présentes au sein du volume peint et reprennent la définition³⁰ du meuble « *siège à dossier sans accoudoirs* ». Celui-ci est composé de quatre pieds métalliques, d'un « L » faisant office de dossier, d'une assise avec le « U » et d'un piétement soutenant les lettres « C » et « L ». Ce volume à grande échelle d'une hauteur de 175 cm sur une longueur de 200 cm, concrétise un ensemble fragile par la présence d'une structure légère composée de matériaux composites. Élément constitutif de W, la chaise est observée au sein des ateliers de restauration de l'école d'Art d'Avignon où elle est présentée en temps qu'objet d'étude, le reste de l'oeuvre étant pour le moment stocké dans les entrepôts de AATS à Gigan. L'artiste a nommé cet élément « la chaise³¹ » car c'est sur ce modèle qu'il a travaillé. J'ai donc ajouté volontairement « marbre », selon l'esthétique de la couche picturale, afin de la distinguer facilement des trois autres chaises de 1984.

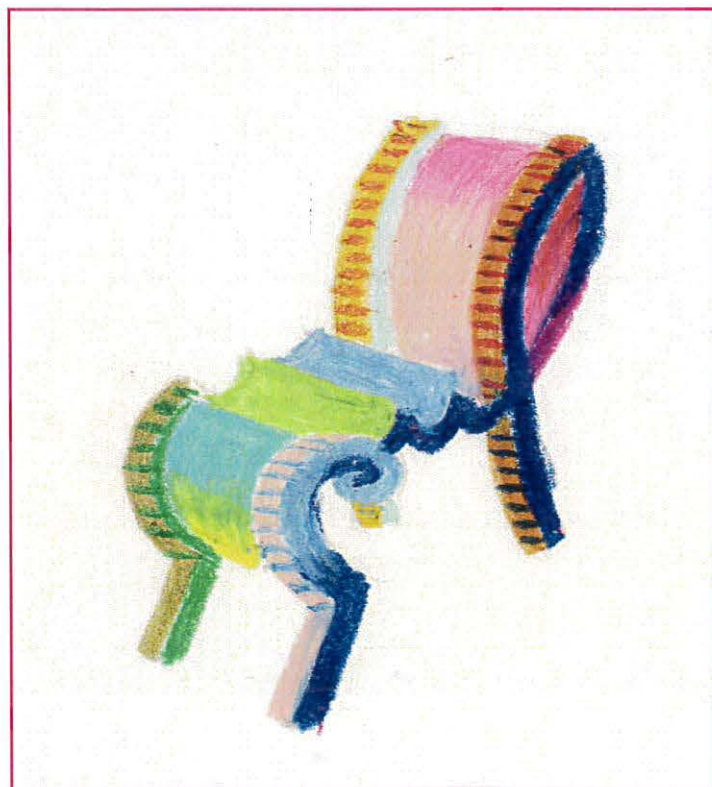
²⁹ Citation extraite page 110 de " W ou le souvenir d'enfance ", de Georges Perec ; aux éditions Gallimard en 1993.

³⁰ A titre anecdotique, le terme " chaise " résulterait de la transformation du "r" de chaire en sifflante "s", la chaire désignant le siège d'un personnage important et la chaise étant attribuée à un siège d'usage courant ordinairement sans bras.

Lorsque nous observons « la chaise » dans l'atelier aux côtés de peintures « religieuses » aux formats plus réduits, la sensation du volume important est largement accentuée. L'artiste comme pour nous surprendre a multiplié les dimensions d'une chaise standardisée pour nous offrir un volume hors d'usage, pour pouvoir l'observer à hauteur d'homme et en apprécier le moindre détail. De cette manière, le spectateur peut non seulement regarder l'oeuvre, mais il peut s'en approcher, tourner autour afin de mieux s'approprier son message. En effet, l'oeuvre de l'artiste comporte toujours une pensée sous-jacente, généralement trempée d'ironie et modelée d'un humour sophistiqué.

L'inclinaison prononcée du dossier qui se forme dans la boucle du « L », la hauteur ainsi que la sinuosité, nous montrent une attention particulière à la forme du corps autant qu'à la recherche plastique. La forme reprend le concept d'une chaise longue où le « L » incliné suggère une note de confort et le « C » déployé, de détente sur lequel on pourrait s'imaginer allonger nos jambes. Ces formes surprenantes reprenant la calligraphie en perspective du mot « cul », ne nous laisse pas de « marbre ». Un sourire se dresse sur nos lèvres et nous comprenons rapidement le lien logique entre la forme du meuble chaise et le mot « cul » : poser son cul sur une chaise, s'asseoir, mettre son séant sur un support ! Pourtant lorsque nous regardons la « chaise marbre », nous apercevons rapidement l'impossibilité de s'y installer, non seulement par la fragilité des matériaux la constituant mais également par les formes de l'assise bien trop pointues, reprenant la lettre « U ».

Conceptualisée par Patrick Saytour et réalisée par les carnavaliers Niçois en 1984, la « chaise marbre » est un élément tridimensionnel en « carton pâte » qui mêle diverses techniques et matériaux. Elle se compose d'une structure métallique recouverte de carton et de papiers encollés peints à l'acrylique. L'esthétique de la couche picturale reflète particulièrement bien le style des peintres carnavaliers avec l'utilisation de couleurs lumineuses sous une touche libre où les coups de brosse cadencés sont nettement visibles. Support promotionnel de ces artisans, la « chaise marbre » illustre l'engagement des carnavaliers au sein de ce projet au côté d'un artiste plasticien niçois mais aussi au sein de cette fête et de ses traditions qui se perpétuent tant bien que mal. L'inventivité technique des carnavaliers s'articule au sein de *W* soulignant l'idée créatrice de l'artiste.



Unique croquis en couleur et au pastel de 1984 réalisé par Patrick Saytour. On remarque l'attention particulière accordée à la « chaise marbre » par l'artiste.

Le décor peint reprend l'aspect d'un faux marbre, ce qui accentue avec les formes généreuses, la sensation d'un volume imposant et d'un poids important. Ce jeu créé entre l'illusion du faux marbre et la réalité des fragilités des matériaux présents amuse l'artiste tout comme le spectateur. Ce qui intéresse l'artiste c'est le rapport direct entre la symbolique du matériau « marbre » et la sculpture. Tout comme le bronze, l'utilisation du marbre en sculpture remonte à la plus haute antiquité. Ce rapport à une technique plus traditionnelle utilisant des « matériaux impérissables » vient cohabiter avec les techniques éphémères des carnavaliers utilisant des matériaux fragiles et non pérennes. Ce rapport contradictoire a amené l'artiste à choisir ce décor d'imitation. Il ajoute à ce propos que l'inventivité de l'artiste à réaliser un marbre qui n'existe pas, amenant un jeu entre la représentation réelle d'une chose irréaliste, l'a toujours intéressé. Le sculpteur Jean Thierry³¹ (1669 - 1739) s'était engagé avec passion dans cet exercice de style. Ainsi, Patrick Saytour fait allusion à la période Baroque où les artistes réalisaient une multitude de décors de marbre inventés. L'artiste s'était « amusé » lors de l'exposition « Croisé & multiplié » au Carré Saint Anne à Montpellier en Septembre 2007, à mettre en scène des colonnes de faux marbre qu'il avait fait réaliser par une entreprise de décor, à l'identique des colonnes du lieu d'exposition, ancienne église gothique déconsacrée. Un jeu optique composé de miroirs, avait été créé amenant le spectateur à ne plus reconnaître les vraies colonnes in-situ des « fausses ».

La simulation du marbre de la chaise est également représentée par une surface où des zones en relief sont modelées par la structure du papier plissé. Différents aspects de surface sont présents sur la couche peinte traduisant diverses impressions visuelles et tactiles. Des zones lisses et planes cohabitent aux côtés de zones plus en « bosses » où le papier froissé suggère le savoir-faire des carnavaliers. On note l'utilisation de ce matériau par l'artiste quelques années auparavant au sein de l'exposition « Papier-papier » au Musée Réattu à Arles du 9 Mai au 30 Juin 1980. Patrick Saytour y présente une œuvre « Sans titre », réalisée en 1977 en pâte à papier. L'œuvre est accompagnée d'un texte composé de calembours sur le matériau : « Et pâte à papi... ». Le texte accompagné d'une reproduction photographique de l'œuvre est consultable en annexe.

Les couleurs lumineuses utilisées jouent un rôle important, plastiquement mais aussi symboliquement. La palette des carnavaliers est présente, utilisant des tons éclatants, à dominante rouge, verte, jaune, avec des nuances infinies. Les choix chromatiques donnent du sens car ils articulent le volume, le distinguant des autres éléments de *W*. La dominante de couleur est le rose, qui recouvre plus de la moitié du volume. Association du rouge et du blanc, mais aussi couleur de la chair, symbole du corps et de la nudité. Cette symbolique est renforcée par la simulation du marbre qui de façon plus générale amène à éprouver une émotion tactile au contact de la matière. L'objet représenté, la perspective du mot utilisé ainsi que les couleurs présentées sont une annonce du corps, qui nous rappelle la culture carnavalesque. On peut d'ailleurs faire le rapprochement avec l'origine italienne du mot « carnaval » : *carnevale*, composé de *carn*, qui veut dire la chair et *levare* pour lever dans le sens de ôter. Des étymologies plus fantaisistes font dériver le mot carnaval de *carne* (pour caro, chair) et avaler, car l'on mange beaucoup de chair pendant le Carnaval pour se dédommager de l'abstinence imposée par le Carême. D'autres font venir ce mot de *caro vale*, c'est-à-dire adieu la chair. La symbolique du corps dénudé et de la « chair » est bien présente lorsque nous pensons l'ensemble de l'œuvre dans son contexte de création d'origine.

31 Extrait de l'écrit de Antoine Nicolas Dézallier D'Angenville, publié en 1787 et numérisé en 2007, « Vie des fameux Sculpteurs, depuis la Renaissance des Arts », p 242 : « On prétend que dans la famille il y a un manuscrit intitulé : Description des sujets de sculpture en figure de marbre, fontaine de plomb et vases de marbres inventés par Jean Thierry, Sculpteur des rois de France et d'Espagne, et pensionnaire de leurs majestés, dans les jardins et Palais de Saint Ildefonse en Espagne. »

Nous percevons en surface des effets de transparence et de fluidité de la matière peinte où les veines du marbre se superposent et s'entremêlent formant différents champs colorés. Les lignes dessinées par le veinage permettent à notre regard de se déplacer sur la totalité de la surface colorée en élargissant notre champ visuel. La direction des veines trace des itinéraires visuels qui prennent des chemins verticaux, horizontaux ou diagonaux. Les bordures, usées et fragiles, forment des angles arrondis qui délimitent différentes zones de l'ensemble du volume.

L'aspect de surface est mat, et nous observons sur l'ensemble de la couche picturale la pose de différentes feuilles de papier, qui s'affirme également par des plis des reliefs et des cannelures laissant apparaître le support cartonné. Des aplats jaunes et bleus où des coups de brosse sont nettement visibles forment des espaces géométriques distincts et uniformes recouvrant le fond rosé. Les dimensions et les proportions de ces derniers varient créant des formes unies les unes avec les autres. La « touche » qui est nettement observable par les coups de brosse révèle une technique mixte où une mise en œuvre tantôt à sec et tantôt dans le frais se côtoient.

Les brossages « à sec » sont observables dans les sommets des reliefs de papier et laissent apparaître des détails avec plus de netteté. Cette technique consiste justement à utiliser une petite quantité de peinture presque sèche (sans la diluer dans de l'eau) et à brosser vivement la partie à peindre. La peinture ne se dépose alors que dans les zones plus modelées. En utilisant sur la même surface, une peinture plus diluée donc plus claire et dans le « frais », on peut ainsi réaliser un semblant d'éclairage des reliefs, et faire ressortir les détails et les arrêtes du volume. L'acrylique est une technique jeune, très utilisée par les artisans carnavalesques, pour son coût peu élevé, sa facilité d'application et son séchage rapide. On raconte d'ailleurs que certains chars de carnaval sortaient du hangar avec une peinture encore fraîche, déposée quelques heures auparavant. A l'image d'un objet du quotidien, « la chaise marbre » associe à la fois un savoir-faire traditionnel et la création contemporaine.



Entretien du 26 Mars 2008 avec l'artiste dans les ateliers de l'école, au sujet de la réalisation du socle de la "chaise marbre".

4. La restauration

4.1 Le transport à l'atelier

La chaise marbre devait être transférée au sein des ateliers de l'école afin d'être restaurée, les traitements de restauration ne pouvant être effectués à l'entrepôt AATS à Gigean par manque de place. Le déplacement de la « chaise » à l'école a amélioré les conditions des interventions à réaliser. Par la présence des enseignants, des assistants, des intervenants ainsi que des étudiants, les décisions importantes de traitement ont pu être prises en considérant les conseils de chacun. De plus, l'école m'a permis de travailler au sein d'un atelier équipé ce qui représentait un grand avantage. Le transport de la « chaise marbre » est une étape importante au sein de ma recherche où l'objet est considéré dans ses différents moments. Une réflexion en conservation préventive a été élaborée autour de cette étape, en analysant les fragilités de l'objet afin de déterminer les options à mettre en place.

Itinéraire : entrepôt AATS à Gigean aux ateliers de l'École d'Art d'Avignon. Date : 03/03/08. Départ Avignon : 8h, arrivée Gigean : 9h30. Départ Gigean : 11h30, arrivée Avignon : 13h, arrivée dans les ateliers : 14h15.

Plusieurs paramètres ont conditionné le transport de la « chaise marbre » : ses dimensions, son volume, ses formes, son état de conservation, son statut juridique, son conditionnement ainsi que les outils et les moyens qui étaient à notre disposition.

Dimensions : longueur : 200 cm, hauteur : 175 cm, largeur : 130 cm.

Volume : 4,55 m³ (espace de l'atelier approprié).

Formes : irrégulières, elles accentuent les manipulations délicates, et déplacent le centre de gravité vers le dossier et non au centre du « U ».

Le statut juridique

Patrick Saytour est le propriétaire de l'œuvre. Le transport n'est pas d'office organisé par le FRAC Languedoc Roussillon, comme c'est le cas des œuvres leur appartenant. Le transport est à la charge du propriétaire et toutes les décisions concernant cette étape de prise en charge de l'œuvre sont à organiser avec son aval. Pour des raisons de responsabilités et d'intérêts professionnels dans le cadre de ma recherche et surtout de rapidité en vue du rendu du mémoire prévu pour fin Avril, j'ai pu gérer et organiser avec l'accord de l'artiste, le déplacement de la chaise en Avignon.

L'état de conservation

Les fragilités importantes des matériaux constitutifs de l'œuvre (acier, carton et papier) comme sa souplesse et sa facilité de déformation ont été prises en compte lors du transport et des manipulations. De nombreuses déchirures sont présentes sur le support papier ainsi que sur la couche picturale notamment au niveau des angles du volume. Ce phénomène est dû aux fixations des plaques de carton à la structure métallique qui ne sont pas collées « bord à bord » laissant des espaces vides sous la couche de papier. L'ensemble de la structure étant extrêmement sensible aux vibrations et aux mouvements ; ces zones de papier non cartonnées réagissent vite à la rupture. Une manipulation douce et contrôlée, sans contact direct avec l'œuvre était indispensable afin d'écartier tous risques de dégradations supplémentaires.

Le conditionnement

La « chaise » marbre n'est pas conditionnée dans une caisse, mais emballée dans un support souple : plastique à bulles kraft. La réalisation d'une caisse de transport s'est avérée rapidement être une contrainte de plus, augmentant le volume ainsi que le poids de l'œuvre. De plus, cette dernière ne rentrerait pas au sein du véhicule de transport disponible et condamnerait le passage au sein des locaux de l'école (couloirs et portes pas assez larges).

Préparation du support de transport

Un support de manipulation rigide adapté au poids et au volume de l'objet devait être confectionné afin de transporter l'œuvre jusqu'aux ateliers de restauration de l'école. Ce dernier paraissait indispensable pour manipuler l'objet sans contact direct avec l'œuvre, les matériaux constitutifs étant trop fragiles à la déformation. La réalisation d'un « plateau » représentait l'option la plus adaptée à nos besoins et nos moyens, ce qui nous a permis de soulever et manipuler la pièce sans toucher les pieds et sans en faire bouger l'ensemble de la structure.

Réalisation du plateau de transport et de réception

Le plateau de transport, en plus de faciliter et permettre les manipulations, a servi de support de réception au sein de l'atelier. Cette double fonction présente plusieurs avantages : pas de contact direct avec le sol et sur l'œuvre lors des déplacements; manipulations faciles de l'objet lors des traitements de restauration et dans l'organisation de l'atelier en présence des autres étudiants. Le support de réception a stabilisé l'objet lors des traitements de restauration tout en rendant possible et rapide son retrait afin de traiter les pieds en allongeant la chaise au sol. Cette intervention doit être réalisée dans un laps de temps réduit, afin de ne pas créer des déformations supplémentaires du carton dues à l'écrasement sous le poids de l'objet. Les soudures des tiges métalliques reliant les pieds et stabilisant l'ensemble de la structure aux vibrations sont solides malgré des gauchissements présents. Ces tiges accessibles nous ont permis de fixer solidement la chaise au plateau sans passer par la structure métallique des pieds où des lambeaux de papier peints trop fragiles nous condamnaient l'accès.

La réalisation du plateau s'est concrétisée par la découpe d'un panneau à particules dit « aggloméré » de 125x132 cm, qui répondait à nos besoins tout en respectant un coût peu élevé (les plaques de contre-plaqué moins lourdes augmentaient considérablement le coût de ce dernier). Ce support de réception est stable et solide, présente une surface de contact adéquate et respecte notre cahier des charges. Placé sous les pieds de la chaise et vissé à l'aide de fixations en bois, il nous a permis de soulever et transporter l'objet sans faire bouger les pieds et l'ensemble de la structure. Quatre poignées métalliques ont été vissées dans les angles afin de soulever le plateau avec plus de facilité. Pour les manipulations sur la totalité du trajet nous avons utilisé le dessous de la plaque au cas où les vis ne résisteraient pas à l'arrachage. Les poignées nous ont également servi de prises pour glisser au sol le plateau, où nous avons collé des pastilles téflon, lors des interventions au sein de l'atelier.

Matériaux constitutifs du plateau : 1 panneau à particules³² de 20mm d'épaisseur, 4 poignées métalliques, 4 pastilles « Glissdom » en téflon (nom commercial du polytétrafluoréthylène), 5 fixations en bois coupées à la largeur des tiges et 22 vis.

Le véhicule

Le camion de transport a été prêté gracieusement par « l'Atelier sur mesure » dirigé par Sébastien Camus, tailleur de pierre. Son véhicule présentait plusieurs avantages comme son volume permettant le stockage de la chaise avec des mises en œuvre de fixations sûres ainsi qu'un coût peu élevé pour l'artiste, ce qui nous permettait une rapidité de concrétisation du projet. En effet, le temps ainsi que le budget sont des paramètres à prendre en compte afin de réaliser un transport dans des conditions acceptables.

³² Il s'agit d'un panneau constitué de particules diverses de bois légers. La cohésion de la structure est assurée par l'apport d'un liant. Différents types de panneau de particules existent sur le marché selon la taille, l'épaisseur et l'arrangement des particules. Généralement, les particules sont orientées dans tous les sens du plan, elles sont plus fines en surface et structurées en trois ou cinq couches alternativement croisées sur le même principe des panneaux contre-plaqué. Le liant généralement utilisé est un liant organique de synthèse (résine synthétique thermdurcissable) de type phénoplaste ou aminoplaste. Son aspect de surface est lisse, et la résistance du panneau à la flexion est bonne ce qui s'explique par sa taille moyenne (132x125 cm). Les réactions sont réduites aux variations d'humidité, jeu de 0.1% à 0.3 % pour un écart entre 60 et 90 % d'humidité relative.

Fixation de la chaise au sein du camion

La chaise a été stabilisée au sein du camion par différentes fixations. Le plateau a été vissé au sol en bois du camion, puis légèrement recoupé afin de s'adapter parfaitement aux dimensions du véhicule (retour intérieur de la roue diminuant la largeur disponible). Le dessus du L donc du dossier a été sangle à l'armature métallique intérieure du véhicule avec cales de polystyrène dans les angles afin d'éviter tout frottement de la sangle à l'objet. Des cales en polystyrène ont été déposées sur les côtés stabilisant l'objet dans son ensemble. Le transport de Gigean à Avignon s'est passé sans difficultés, la chaise bien calée n'a subi aucune vibration importante.

Matériaux utilisés : 1 sangle, 10 cales en polystyrène, 1 armature métallique, 1 plateau en bois vissé au sol et fixé à l'objet, 4 poignées de soulèvement.

Équipe

Trois personnes devaient être sur place à Gigean; deux pour la réalisation du plateau de transport et le stockage de l'objet dans le véhicule, puis une personne pour la réalisation d'un reportage photographique. Enfin, quatre personnes à Avignon pour soulever le plateau et l'amener du camion à l'atelier ainsi qu'une personne pour se placer en éclaireur en cas de problème sur le trajet.

Composition du groupe de travail :

Camus Sébastien, Delienne Mathilde, Imbourg Claire, Jia Peng, et moi même.

Le trajet au sein de l'école

L'école ne présentant ni d'ascenseur, ni de monte charge, le trajet s'est effectué par les escaliers. La formation d'une équipe, le dégagement des espaces, s'est fait en amont du transport; afin de bien préparer le déplacement de l'objet. Un repérage en amont du parcours avec la totalité de l'équipe le jour du transport a été effectué, afin de mettre en évidence des difficultés : angles, virages, hauteur plafond... L'équipe pédagogique a été prévenue de l'arrivée de l'objet, ainsi que les étudiants afin de préparer l'accueil au sein de l'atelier sans perturber les travaux en cours... Un briefing pour l'équipe a été réalisé afin de déterminer les manipulations possibles, les fragilités de l'objet et quelques règles à respecter (pas de manipulations avec les tiges métalliques de la chaise...).

Les dimensions du trajet ont été analysées par rapport au volume de l'objet à transporter : longueur et largeur des portes et des couloirs, forme du parcours, virages... Les obstacles présents ont été retirés sur le parcours tels que des armoires et autres objets encombrants. Quatre portes ont été démontées (entrée couloir atelier peinture et atelier restauration). Des éléments fixes ne pouvant être retirés ont été considérés et ont modifiés le parcours et le choix de l'atelier. Le chauffage dans le couloir face à l'entrée nous a réduit les manœuvres dans le virage ce qui nous a amené à soulever le plateau et jouer de plusieurs rotations pour entrer. La hauteur de l'escalier emprunté limitait le soulèvement de l'objet, ainsi que des obstacles tels que les bouches d'aération, les retours de porte...

Règles de manipulation

Fragilités de la matière : souple et déformable, ne pas toucher l'objet lors des manipulations.

Difficultés : Objet lourd, long et encombrant.

Risques liés à la forme : Les formes irrégulières et longues de l'objet demandent une observation attentive et régulière lors des déplacements pour ne pas heurter le haut du dossier lors d'une rotation... L'objet n'est pas articulé mais il est sensible aux vibrations.

Points de faiblesse : les angles à ne pas toucher lors des manipulations.

Parties dangereuses pour le manipulateur : non.

Les manipulations lors du trajet à l'école se sont passées sans difficultés importantes malgré le poids et le volume de l'objet à transporter. Le plateau de transport s'est avéré indispensable et adapté aux locaux.

Dispositions pour le retour

Il est possible de recouper un peu la planche, afin de faciliter la sortie de l'objet de l'atelier. La réalisation d'une caisse pour le transport de l'objet vers le lieu d'exposition peut être prescrite. En effet, si le FRAC Languedoc Roussillon organise le transport du retour, leur véhicule plus grand pourrait permettre la réalisation d'une caisse de transport, diminuant les risques de dégradation de l'objet. De plus, l'objet après restauration présentera des fragilités aux vibrations comme à l'aller, ce qui peut amener l'apparition de nouvelles déchirures où la rupture de leurs consolidations.



4.2. La proposition de traitement

Les traitements de restauration ont pour objectif de rendre à l'œuvre son intégrité esthétique et symbolique, de rétablir sa lisibilité en remédiant aux altérations qu'elle a subies; tout en répondant aux objectifs de l'artiste qui se place au sein de ce projet en tant que maître d'ouvrage. Ces choix doivent respecter les paramètres relatifs à la réversibilité et à la stabilité des matériaux utilisés. Cesare Brandi a défini la restauration comme étant « le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur »³³. Afin de « reconnaître » *W* et plus précisément la « chaise marbre » dans cette « double polarité », nous allons nous interroger sur les différentes valeurs que lui accorde Patrick Saytour, afin de déterminer les traitements de conservation-restauration les plus adaptés. Cette reconnaissance est caractéristique de notre profession car elle conditionne la manière de conserver et de restaurer l'œuvre.

W, une valeur historique

La valeur historique est rattachée à l'intérêt que présente *W* en tant que stade particulier de la création humaine par rapport à son état initial, Brandi la définit comme « la première instance historique » qu'il distingue de l'instance artistique. En ce qui concerne *W* nous la définirons dans un premier temps à travers la délégation de Patrick Saytour aux carnavaliers de Nice : fruit de l'association d'un savoir-faire artisanal et d'une création artistique contemporaine. Le « recommencé » s'ajoute à ce critère en tant que modifications de l'artiste reconnues historiques.

Les altérations et les dégradations de la « chaise marbre » viennent perturber la valeur historique car elles nous éloignent de son état initial. Ceci motive nos interventions de conservation-restauration afin de « supprimer » ses altérations qui masquent des parties d'origine ainsi que des informations.

W, une valeur d'ancienneté

La valeur d'ancienneté est la valeur que l'on attribue à la perception de *W* comme appartenant au passé. Cette perception se fonde sur diverses caractéristiques : aspect des matériaux, de la forme, techniques utilisées des carnavaliers en 1984 qui aujourd'hui ne sont plus pratiquées... Le respect de cette valeur motive le respect des processus « naturels » de dégradation. De ce fait les altérations dues au vieillissement naturel seront conservées comme : l'affadissement des couleurs, les tâches du papier lors de la mise en œuvre qui sont aujourd'hui visibles à la surface de la couche peinte, les petits trous créés par les fils de fer du système de fixation de l'enveloppe cartonnée, ainsi que les craquelures prématurées... Brandi ne parle pas de la valeur d'ancienneté en tant que telle, mais insiste sur l'importance de la patine d'une œuvre dans la perception du temps écoulé depuis le temps de création de l'œuvre.

W, une valeur d'usage

La valeur d'usage implique la conservation de la fonctionnalité de l'objet ou de l'œuvre, qui dans la plupart des cas est peu compatible avec la valeur d'ancienneté. Le recommencé de Patrick Saytour peut-être assimilé à ce critère et constitue un geste à documenter où les éléments constitutifs modifiés sont à conserver en état. Les matériaux constitutifs de *W* nous rappellent la valeur d'usage initiale des éléments que l'artiste a détourné ³⁴, associée aux réalisations carnavalesques et soulignant l'importance de ce patrimoine issu d'un art éphémère.

³³ Propos tiré de l'ouvrage de l'auteur *Théorie de la restauration*, références en fin de mémoire.

³⁴ Voir Annexe 2 "Carnaval et art contemporain"

W, une valeur propre au « recommencé »

Les éléments recommencés de *W* ainsi que les éléments ajoutés sont à considérer comme des valeurs de nouveauté réalisées et approuvées par l'artiste. Différents dommages sont ainsi définis par Patrick Saytour : les dommages reconnus comme « altérations » à restaurer et les dommages définis comme « éléments constitutifs » de l'œuvre qui sont à conserver en état.³⁵

W, une valeur artistique

Cette valeur reflète l'appréciation de l'œuvre par le public. Elle est relative car elle dépend d'un point de vue qui est propre à une époque, à un lieu donné et correspond à une contemplation subjective, c'est à dire d'une expérience esthétique réalisée par un ou plusieurs individus, porteurs d'une culture particulière. Cette reconnaissance ne peut plus être pensée en référence à une ou plusieurs notions du « beau » dès lors que l'art contemporain ne se donne plus comme objectif une recherche de l'esthétique. S'ajoute à ce critère la volonté de l'artiste qui correspond à ses intentions conceptuelles et matérielles.³⁶

Ces valeurs sont à considérer ensemble et sont susceptibles de changer en fonction des perceptions de l'œuvre propres à chaque individu, des époques et des lieux. Ainsi différentes interventions de conservation-restauration sont envisageables sur le même cas selon ces critères.

RAPPEL DES OBSERVATIONS MAJEURES CARACTERISANT L'ETAT DE CONSERVATION DE LA "CHAISE MARBRE" :

L'œuvre se trouve dans un état de conservation qui ne convient pas à l'artiste et qui nécessite différentes interventions.

L'ossature métallique

_ Originale.

_ Bonne résistance mécanique générale.

_ Fragilité des tiges visibles reliant les pieds : gauchissements et oxydation du métal.

_ Oxydation importante des tiges métalliques constitutives des pieds.

L'ossature métallique assure correctement son rôle de maintien de l'enveloppe en carton-pâte de la chaise « marbre », à savoir le carton et le papier peint. Néanmoins sa conception reste fragile, ce qui implique une conservation préventive rigoureuse et un traitement de consolidation des tiges « socles ». Cette intervention permettra de ramener « bords à bords » les déchirures présentes en surface, de reprendre les retours de papier des pieds à l'intérieur de la structure cartonnée selon la technique des carnavaliers, et de traiter les pieds où le carton et le papier sont très altérés.

Le support cartonné

_ Perte de planéité: enfoncements.

_ Déchirures.

_ Pieds: usures importantes et tâches de rouille.

_ Salissures, poussière et crasse.

_ Bonne cohésion du carton, sauf au niveau des pieds où celui-ci était en contact direct avec le sol.

^{35, 36} Ces aspects sont développés dans le deuxième chapitre de la quatrième partie du mémoire : « L'effet de dématérialisation et de rupture », « Des critères différents ».

La résistance mécanique du support cartonné est bonne. Malgré des fragilités dues à sa facilité de déformation celui-ci est resté rigide et plan. Les enfoncements ont été provoqués par des coups extérieurs et non par un affaissement général.

Le papier

- _Perte de planéité : enfoncements et déchirures.
- _Pieds : usures importantes ; déchirures et décolorations (tâches de rouille).
- _Peu poreux et sensible à l'eau.
- _Épaisseur : 0,33 mm.
- _Bonne cohésion et bonne adhésion avec le support et la couche picturale.

Le papier joue encore bien son rôle de couche intermédiaire entre le support et la couche picturale. Il permet un bon accrochage de la couche peinte et une mise en œuvre du relief et de l'aspect de surface. Il assure toujours sa fonction esthétique ; malgré des changements physiques et chromatiques de la couche picturale comme les « effets de grisaille » décrits dans le constat d'état, des tâches et quelques soulèvements en surface. De nombreuses déchirures sont présentes.

La couche peinte

- _Bonne cohésion et bonne adhésion avec le papier.
- _Perte de planéité : enfoncements et rupture du film peint.
- _Craquelures prématurées.
- _Soulèvements.
- _Lacunes de couche picturale laissant apparaître le papier ou le carton.

L'état de conservation de la couche peinte est critique : les lacunes de couche picturale sont nombreuses et visibles, ce qui altère la visibilité des couleurs ainsi que des détails liés à la composition.

CHRONOLOGIE DES INTERVENTIONS PROPOSÉES

Restaurer une œuvre d'art contemporaine composée de différents matériaux ; c'est dans un premier temps monter une équipe d'intervention pluridisciplinaire afin de réunir différents spécialistes et de mener à bien sa conservation et sa restauration. Dans cette logique, j'ai travaillé en collaboration avec trois spécialistes en conservation-restauration : David Cueco, en Art et matériaux contemporains ; Caroline Marchal en Art graphique et Alessandro Ingoglia en Sculpture et Métal. Grâce aux conseils de chacun, j'ai pu appréhender des matériaux que je ne connaissais pas en tant que restauratrice, et apprendre une nouvelle technologie ainsi que la manipulation de nouveaux outils.

Préconisations

Les outils en métal sont à proscrire en conservation-restauration de papier car ils présentent des risques de noircissement ou de lustrage du papier. Je les ai donc remplacé par des outils en bois, en téflon et en os (piloir). L'utilisation d'un non tissé polyester épais est à prescrire car il ne colle pas contrairement au buvard et absorbe le surplus d'humidité contrairement au mélinex. Il peut être utilisé en plusieurs couches pour les séchages des consolidations des déchirures et accompagné d'un buvard. Ces derniers doivent être changés régulièrement (toutes les 1 ou 2 h) pour les différents scellages... afin de contrôler leurs absorptions (toujours faire attention en les retirant qui ne soient pas collés au substrat). L'intissé amortit également les frottements sur la couche picturale des outils comme la spatule chauffante et limite les lustrages en évitant que la colle ne le traverse et ne se dépose en surface.

Premier objectif : Consolidation de la structure métallique.

Rétablir un maintien stable de la structure métallique qui soutient le poids et le volume de l'œuvre. Cette première intervention favorisera des conditions satisfaisantes de traitement en respectant les fragilités de l'objet. Ces dernières seront réalisées sur la chaise couchée au sol pour observer et traiter les tiges et les pieds. Nous installerons des mousses au sol afin de respecter les différents niveaux du volume et de ne pas déformer le carton sous le poids de l'œuvre.

Pour redonner à l'ossature métallique une stabilité et une résistance mécanique :

_Renforcer l'ensemble de l'ossature métallique en réalisant un nouveau socle fixé à la chaise en accord avec l'artiste, car ce dernier désire retirer les tiges qui relient les quatre pieds de la chaise (réalisation du nouveau socle décrit dans la troisième partie du mémoire). Réaliser un protocole de montage et de démontage du socle pour les professionnels qui manipuleront le volume.

_Intervenir sur les gauchissements, redresser les barres, pour incliner le L vers l'avant et permettre aux déchirures des pieds d'être bords à bords.

_Renforcer ponctuellement les zones fragilisées comme les pieds (traitement des tiges rouillées et du carton très fragilisé). Les tiges métalliques seront nettoyées mécaniquement puis traitées contre la rouille. Pour finir, nous les isolerons du papier à l'aide d'une résine synthétique telle que le Paraloid B 72 qui est conseillé pour protéger les surfaces des métaux. Nous consoliderons les différentes feuilles du carton et du papier au niveau des pieds en reproduisant la technique des carnavales décrite en annexe (le retour papier des pieds) à l'aide d'une succession de différents papiers : intissé, japon...

Deuxième objectif : Nettoyage de la couche picturale.

Rétablir la lisibilité de l'œuvre : c'est-à-dire, retirer la couche générale de poussière, de crasse ainsi que les diverses tâches qui nuisent à l'observation des tons chromatiques de l'œuvre : amélioration de l'état de conservation de la couche peinte et meilleure visibilité.

Pour redonner à la couche picturale un aspect de surface proche de celui d'origine :

_Décrasser et nettoyer la couche picturale en la dépoussiérant et en dégageant les corps étrangers présents à l'aide d'une brosse souple et d'une aspiration légère. Établir des tests de nettoyage à l'aide de différents savons, solvants...pour retirer les différentes tâches.

_Rétablir la planéité du support : remise dans le plan des bords des lacunes de couche peinte: exercer ponctuellement de l'humidité, de la chaleur et une pression.

_Redonner à la couche picturale un aspect uniforme.

Troisième objectif : Planéité du support.

Atténuer les déformations ponctuelles dues aux enfoncements et aux déchirures du carton afin de redonner au support et à la couche picturale leur plan de référence. Les consolidations s'effectueront par la réintégration des déchirures et des petits trous ainsi que la pose d'incrustations au niveau des lacunes de papier. Ces interventions permettront de réintégrer les lacunes de couche picturale et du papier sur le plan structurel afin d'obtenir un niveau homogène et plan du support avant les retouches.

Pour redonner au support une planéité satisfaisante :

_Poser des renforts ponctuels par la face (intérieur non accessible) du type papier japon épais.

_Si accès possible, pose de renforts ponctuels par l'arrière (pontage ...).

_Coller les papiers soulevés et consolider les déchirures.

L'adhésif utilisé sera différent des matériaux constitutifs de l'œuvre. Il se peut qu'il réagisse différemment aux facteurs ambiants (humidité, chaleur...) engendrant ainsi des nouvelles tensions à son niveau et donc des possibilités de rupture.

Il devra être sous forme de gel pour limiter sa pénétration au travers de la couche picturale, et donc avoir un bon pouvoir de rétention. La méthylcellulose, qui est un gel aqueux facilement réversible conviendra parfaitement.

Préconisation pour le collage des déchirures simples: utiliser un pinceau très fin et un mélinex siliconé pour éviter qu'une goutte de colle ne se dépose sur la couche picturale. En ce qui concerne le papier japon, il répond parfaitement à notre cahier des charges car il est isotrope et s'humidifie parfaitement.

Quatrième objectif : Restaurer l'image peinte dans son authenticité tout en respectant son état actuel de vieillissement naturel.

_ Mettre à niveau les lacunes de matière picturale.

_ Réintégrer les lacunes au niveau chromatique par une retouche illusionniste.

_ Isoler les retouches.

Les lacunes seront retouchées de manière illusionniste, c'est-à-dire une réintégration complète de la lacune tant sur le plan de la forme que des couleurs en simulant l'aspect originel de l'œuvre. Les retouches seront strictement limitées aux zones lacunaires en évitant tout débordement sur la couche picturale. Elles devront être réalisées avec des matériaux choisis pour leur réversibilité et leur innocuité, et devront en outre restés discernables uniquement de près. On peut employer différentes techniques picturales pour l'exécution des retouches sur du papier comme l'aquarelle, les crayons de couleurs, les pastels secs...

Les matériaux utilisés pour la retouche devront :

_ Être stables dans le temps, c'est-à-dire ne pas craqueler, se rétracter ou changer de couleur.

_ Être compatibles et inoffensifs au contact de la couche picturale originelle.

_ Être facilement réversibles et avoir une solubilité différente de celle du liant original.

_ Posséder une bonne cohésion et une bonne adhérence.

Nous effectuerons une retouche en trois temps, avec le pose d'un film isolant de méthylcellulose à 2 % pour respecter la matité de la couche peinte et pour ne pas pénétrer le papier, puis des jus de fond aquarellés pour enfin finaliser le ton en donnant un peu de grain avec des pastels secs.

4.3. Le rapport d'intervention

Par manque de temps cette partie n'a pu intégrer mon texte et sera présentée à l'oral.

5. Les éléments tronçonnés

Trois chaises de *W* ont subi des transformations nettement observables que l'artiste a exécutées, il y a plusieurs années. Le processus du recommencé de Patrick Saytour est en route et ne peut être défini comme la réalisation d'une nouvelle pièce mais comme le deuxième acte de l'œuvre résultant d'un nouvel état : « une nouvelle vision ». Patrick Saytour a tronçonné trois des chaises de *W* dans le but de s'en débarrasser et de gagner de l'espace de travail au sein de son atelier. C'est en opérant un tel geste, que l'artiste a repris possession de son œuvre. Après l'avoir conceptualisée, puis stockée sans la retoucher pendant plus de dix ans, l'artiste en la « découpant » se l'est réapproprié. Il affirme à ce sujet que c'est lors du tronçonnage qu'il a pris conscience de son « recommencé » :

« C'est dans le geste que j'ai repris possession des objets ainsi je ne les ai jamais jeté sinon je l'aurais fait dans la journée ».³⁷

L'artiste se positionne face au concept du recommencé, et réfléchit à la mise en place de petites photographies des éléments de 1984, placés sur les éléments identiques transformés, qui serviront de guide temporel pour l'observateur. On peut observer dans cette pratique le désir omniprésent de tirer une forme nouvelle d'une pièce ancienne mais ce de façon explicite vis-à-vis du public pour qu'il comprenne l'évolution historique de l'œuvre. On remarque dans ce geste le souci de conservation de l'artiste où l'état initial doit être perçu, compris à partir d'un « jeu de piste » où les éléments se confrontent et parlent de leur histoire matérielle. Ainsi, la confrontation de la chaise marbre et des éléments tronçonnés amène le spectateur à comprendre que des modifications ont été opérées. Les ajouts photographiques accompagnent l'élément conservé et précisent la mise en œuvre des modifications.

L'objectif est d'assurer une lisibilité et une compréhension de la pièce au cours du temps et de ses différents états. Le public peut suivre l'évolution de *W* grâce à des « pistes » que l'artiste met en scène.



“Les cocons” photographiés à Gigean à AATS en Juin 2007.

³⁷ Propos du 10 Avril 2008 à AATS lors du cerclage et des mises en caisses des « cocons ».

6. Les ajouts

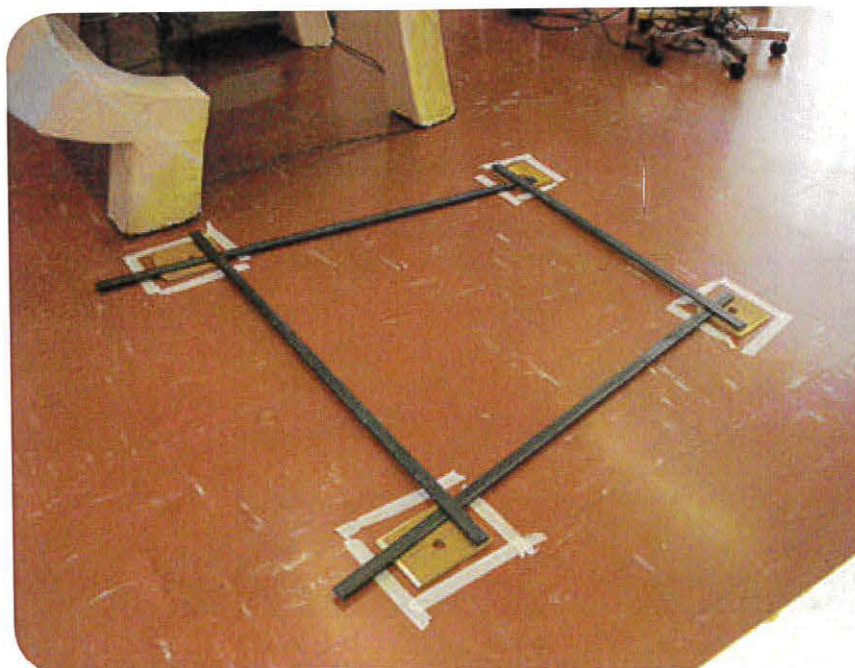
Patrick Saytour transforme les caractéristiques techniques de *W* comme les formes, les matériaux constitutifs mais aussi la mise en scène ; ainsi des éléments viennent s'ajouter à l'ensemble de l'œuvre.

6.1. Le socle de la « chaise marbre »

Les tiges métalliques reliant les quatre pieds constituent le socle du volume sur laquelle repose le poids de l'objet. Ces tiges n'ont jamais réellement convenues à l'artiste pour des raisons esthétiques, et il désire réadapter ce détail à la nouvelle présentation de l'œuvre. Ces dernières sont gauchies et ne soutiennent pas solidement l'ensemble de la structure qui au moindre mouvement amènent des altérations à la surface de l'œuvre : fragilisations des matériaux, déchirures, plissement du papier... Les tiges bien trop fines ne maintiennent plus les écartements des pieds fixement, et nous pouvons apercevoir un décalage important des pieds à l'arrière qui sont plus longs et plus fragiles vers la droite.

Après avoir discuté de ce problème d'instabilité du volume qui rend toutes manipulations de l'objet risquées, nous avons réfléchi avec l'artiste à un nouveau socle qui lui conviendrait davantage, esthétiquement et symboliquement par rapport à l'ensemble de l'œuvre ; et qui répondrait de surcroît à ce critère de conservation.

Divers projets ont été émis et nous avons finalement opté pour la concrétisation d'un « trapèze » métallique constitué de fines « planches » soudées entre elles venant remplacer les tiges métalliques des carnavaliers qui seront coupées. Le trapèze adapté aux dimensions des écartements des pieds de la chaise sera vissé solidement à un système de fixation intégré à l'intérieur des pieds. Ce dernier pourra se fixer de la même façon que les tiges métalliques au plateau de transport et de réception, ce qui représente un avantage et une sécurisation pour les futures manipulations et le stockage.



Socle en cours de réalisation : repérage des soudures.

Réalisation du socle:

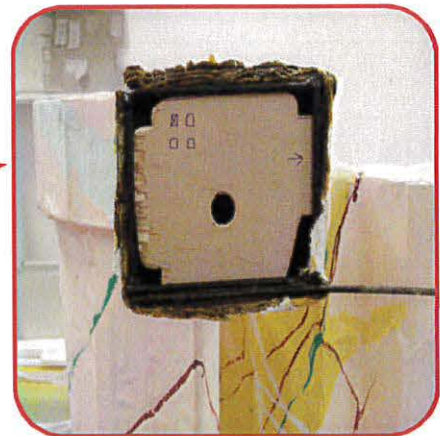
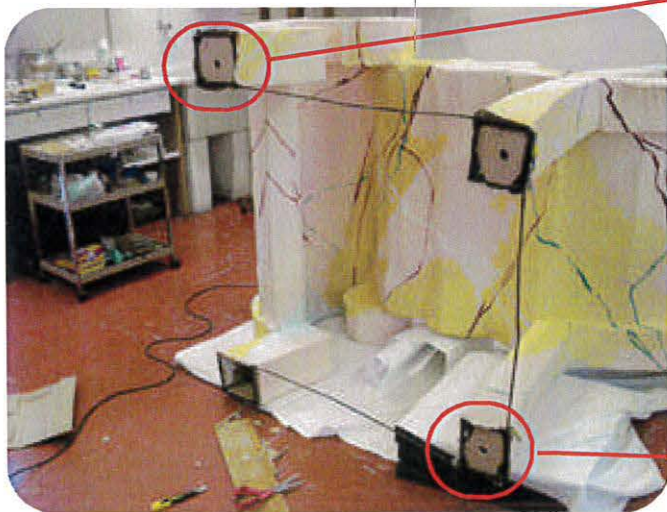
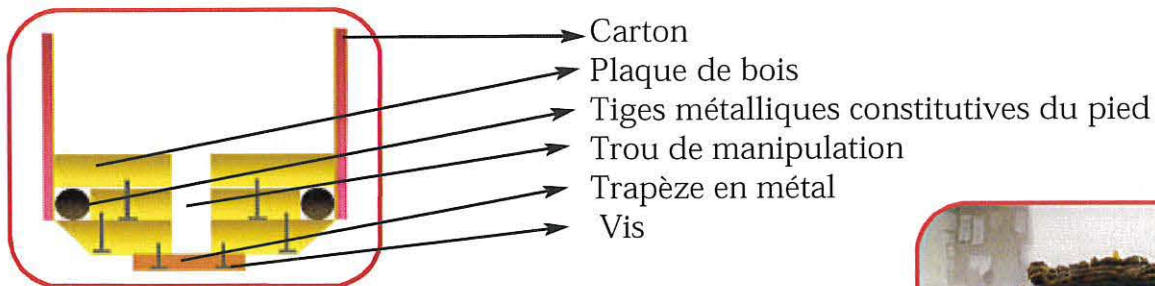
Soudure: Sébastien Camus.

Parties en bois: Vincent Cabrol et Ornella Bergès.

Le système de fixation intégré dans les pieds

En ce qui concerne le système de fixation du socle à la chaise, l'artiste avait demandé : « quatre petits « rondins » de bois coupés aux mesures des pieds, vissés au trapèze métallique, qui viendraient simplement s'encaster à l'intérieur des pieds de la chaise ». C'est sur ce schéma et avec l'accord de l'artiste que j'ai pensé à un système de fixation qui lors des manipulations de l'objet ne risquerait pas de se désolidariser. J'ai donc imaginé en collaboration avec David Cueco, restaurateur expérimenté et intervenant à l'école, un système réversible sur mesure qui viendrait se fixer aux matériaux constitutifs des pieds de la chaise sans les altérer. Il s'agit d'une superposition de trois planches coupées aux mesures et aux formes des pieds qui vont venir se « buter » aux tiges métalliques les constituant. Ce système permettra une fixation solide du socle à la chaise et cela de façon réversible en dévissant tout simplement les planchettes utilisées. Ces fixations sont très importantes car elles éviteront que la chaise lors de manipulations soit directement touchée et maintiendront fixement les écartements des pieds qui lors de mouvements sont responsables de nombreuses altérations en surface. L'utilisation du métal vient s'opposer aux matériaux utilisés des caisses enfermant les cocons; tout en rappelant la structure intérieure qui n'est pas visible. Ce critère fait parti des choix de l'artiste qui repense l'ensemble de la présentation en dissociant la chaise marbre des éléments tronçonnés. Les "plaques" de bois pour une question de coût et de rapidité ont été réalisées à l'aide de contre-plaqué. Un protocole de montage et de démontage du socle sera réalisé et donné à l'artiste, à AATS et au FRAC Languedoc-Roussillon. Les matériaux utilisés ont été traités contre la rouille et les attaques xylophages, à l'aide de Perxil 10 et de Paraloid B72.

Schéma en coupe transversale du système de fixation



Socle en cours de réalisation. Détails des parties en bois venant se fixer à l'intérieur des pieds. Chaque "plaque" est coupée sur mesure afin de ne pas frotter le carton et le papier lors de leurs manipulations.

6.2. Les photographies

L'unique photographie de 1984 présentant les quatre chaises récemment finalisées, sera exposée avec l'ensemble de *W* et viendra s'ajouter aux éléments constitutifs. De plus, des petites photographies sur support autocollant, présentant les chaises non tronçonnées, viendront se fixer sur les caisses en bois. Il sera préférable de prévoir plusieurs séries d'avance pour les prochaines expositions si besoin est. Dimensions des étiquettes autocollantes : 9 x 12,3 cm.

6.3. Les caisses à claire-voie

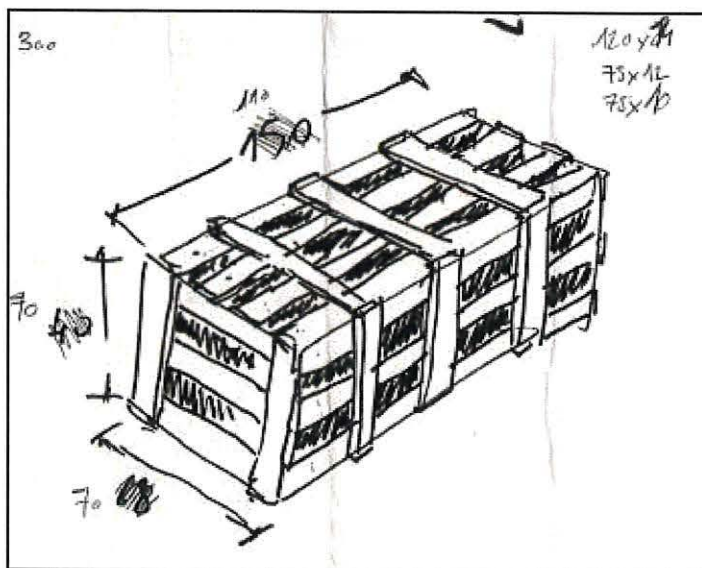
Cinq caisses à claire-voie en bois brut viennent s'ajouter à l'ensemble de l'œuvre réintégrant les éléments tronçonnés. Il s'agit de caisses en voliges de pin de type « caisse de transport » réalisées à la demande de l'artiste par Cédric Torne³⁸. Ancien élève de Patrick Saytour lorsqu'il enseignait à l'école des Beaux-arts de Montpellier, Cédric Torne est également artiste plasticien à Marseillan dans la région du Languedoc-Roussillon.

Dimensions

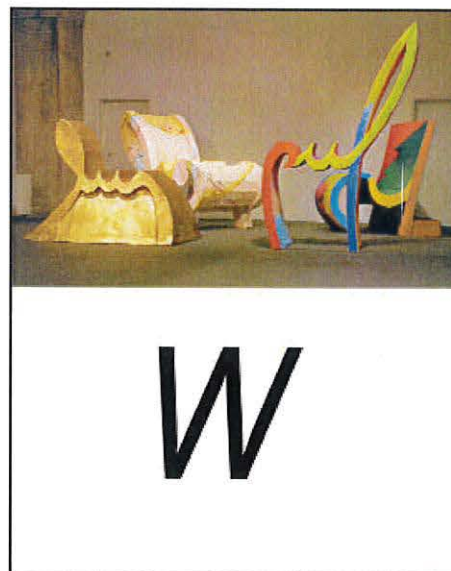
Les planches utilisées pour la fabrication des caisses sont de 100 mm de large sur 12 mm d'épaisseur. Le bois ayant été traité contre les attaques d'insectes xylophages, est légèrement teinté d'une couleur jaune-orangé. Ce détail que l'artiste n'a pas demandé lui convient et crée un contraste intéressant avec les couleurs vives des éléments tronçonnés.

Inventaire

- Deux caisses de 70x70x110 cm renfermant les cocons 3 et 2.
- Une caisse de 60x80x100cm renfermant le cocon numéro 1.
- Une caisse de 50x90x115 cm renfermant le cocon « sans numéro ».
- Une caisse de 50x70x90 cm renfermant le cocon numéro quatre.

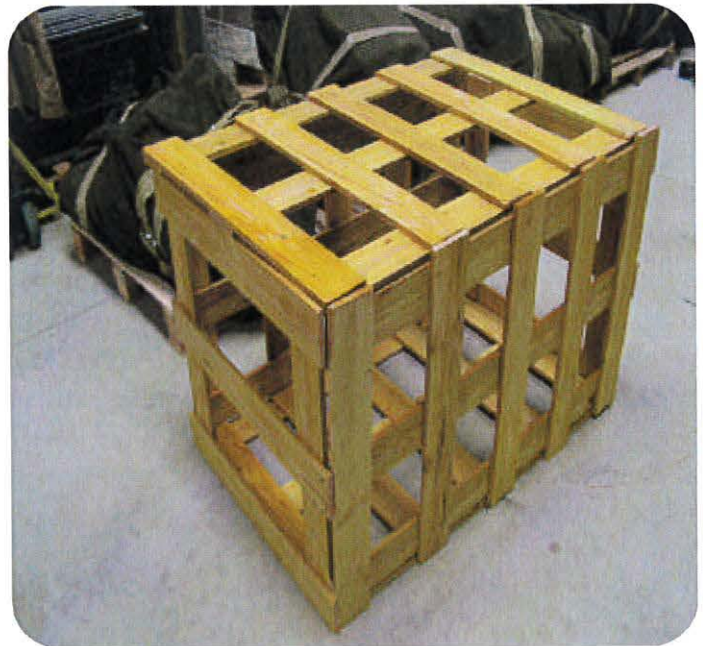


Croquis de Patrick Saytour pour Cédric Torne, datant de Février 2008.



Étiquette autocollante.

³⁸ Coordonnées en annexe.



Détails du montage des caisses à claire-voie à AATS à Gigean, le 10 Avril 2008.

7. Le reconditionnement des éléments tronçonnés

Le reconditionnement des éléments tronçonnés a été effectué le jeudi 10 Avril 2008 à AATS à Gigean où ces derniers sont stockés.

Équipe intervenante :

Patrick Saytour et Cédric Torne

- Montage « définitif » des caisses en bois.
- Cerclage des éléments tronçonnés.
- Mise en « caisse » des « cocons ».

Mathilde Delienne

- Documentation photographique et séquences filmées des interventions réalisées.

Intervenants de l'entrepôt AATS

- Mise à disposition du matériel de cerclage.
- Cerclage des « cocons ».
- Emballage des éléments tronçonnés et des caisses, une fois les opérations terminées.

Ornella Berges

- Réalisation des constats d'état des éléments tronçonnés et des caisses.
- Prises de vues, mesures, et notes des interventions réalisées pour la réalisation de la documentation écrite.
- Observations des éléments tronçonnés et des structures intérieures.
- Note des correspondances caisses/cocons.
- Réalisation d'échantillonnage à partir de « lambeaux des cocons » qui se sont désolidarisés lors des interventions et que l'artiste ne désire pas conserver.
- Dépoussiérage avec l'artiste des éléments tronçonnés.
- Interview de l'artiste.

À la demande l'artiste, le dépoussiérage des « cocons » a été réalisé à l'aide d'un souffleur et d'une brosse souple et les éléments tronçonnés ont été cerclés par deux employés de AATS juste avant la mise en caisse et leur fermeture. Pour cette opération, ils ont utilisé le matériel de cerclage de l'entrepôt prévu au conditionnement des œuvres pour le transport. Il s'agit d'une lanière en plastique de couleur verte de même type que celle utilisée en 1984 (ce qui a plu à l'artiste) serrée par un anneau métallique. Les éléments qui ont été cerclés sont ceux qui présentaient un cerclage d'origine lâche. Ces derniers menaçaient la désolidarisation de l'emballage des chutes tronçonnées des chaises constituant les cocons, ce qui ne convenait plus à l'artiste qui a décidé de les remplacer tout en conservant celles encore opérationnelles de 1984.



Détails des différentes interventions lors du reconditionnement.

7.1. Les correspondances et les matériaux constitutifs utilisés

Les correspondances sont illustrées dans le constat d'état au "4.3. Particularités".

La « chaise au grand L » :

Cocon numéro 1 : « caisse 1 » de 60x80x100cm, deux cerclages noir parallèles de 1984.

Cocon numéro 3 : « caisse 3 » de 70x70x110cm, deux cerclages noir parallèles de 1984.

La « chaise dorée » :

Cocon numéro 2 : « caisse 2 » de 70x70x110cm, deux cerclages vert disposés en croix de 2008.

La « petite chaise » :

Cocon numéro 4 : « caisse 4 » de 50x70x90cm, deux cerclages vert et noir disposés en croix de 1984 et 2008.

Cocon sans numéro : « caisse 5 » de 50x90x115cm, deux cerclages vert en croix de 2008.

Nous avons choisi d'être précis sur les correspondances des cocons et des caisses tout en notifiant les mesures de ces dernières. En effet, il nous est difficile de donner des mesures précises et exploitables des « cocons » compte tenu de leurs formes irrégulières et du fait que l'artiste les a cerclées juste avant la mise en caisse et leurs fermetures modifiant ainsi leurs volumes. Ces précisions constituent une documentation détaillée qui améliore le stockage, la conservation de l'œuvre ainsi que les conditions de montage et de présentation pour l'avenir.

A titre anecdotique, le retour du « L » de la « la petite chaise » formant une partie du socle a été « coupé » en 1984 par les carnavaliers de Nice sous les directives de l'artiste car elle ne passait pas la porte de l'exposition. Cette partie de la chaise a ensuite été restituée mais de façon à être redémontée après l'exposition. On peut se demander si ce geste n'a pas marqué l'artiste, ceci dit il affirme à ce sujet que cet élément a toujours été celui qu'il préférait le moins de W.

7.2. Le stockage des caisses à AATS

Il est important d'informer le personnel s'occupant du stockage de l'œuvre des statuts des caisses de transport utilisés par l'artiste. Il s'agit de nouveaux éléments constitutifs de l'œuvre à stocker dans des conditions de conservation adaptées. De ce fait ces « caisses de transport » sont à emballer et à protéger des facteurs extérieurs de dégradation au même titre que les autres éléments de W.

8. W au théâtre Nîmes

Compte tenu des échéances de rendu pour l'impression du mémoire (26 Mai) et des dates de l'exposition (2 Juin), ce paragraphe sera terminé et illustré après la soutenance lors des corrections.

Éléments à intégrer :

- Photographie de l'exposition.
- Nouvelle présentation.
- Utilisation et adaptation de W au nouvel espace d'exposition.
- Coordination et « rangement » des éléments.
- Plan au sol, comparaison du plan au sol de 1984.
- Œuvre exposée aux côtés de tel artiste et telle pièce.

Nous observons au total dix-huit éléments constituant *W* à la date de l'exposition de 2008 : 1 chaise, 1 socle, 5 « cocons », 5 caisses à claire-voie en bois et 6 photographies.

L'inventaire est important est constitue un outil de conservation au sein de la documentation. Il nous permet de constater et de comprendre les modifications constitutives de l'œuvre et de pouvoir réexposer de manière cohérente la pièce dans un avenir proche aux côtés de l'artiste puis lointain sans l'artiste.

9. *W*, une œuvre collective

Le lien entre *W* et Patrick Saytour, n'est il pas renforcé et plus symbolique dans le « recommencé » de 2008 qu'en 1984 ? L'artiste qui a pensé l'œuvre, l'a dessiné puis a légué sa fabrication matérielle, pour enfin l'approuver et la signer, la reconnaît en tant qu'auteur. Cette pratique est utilisée par de nombreux artistes aujourd'hui, comme par exemple Jeff Koons qui a collaboré avec les maîtres verriers à Murano pour la réalisation de quelques-unes de ses pièces.

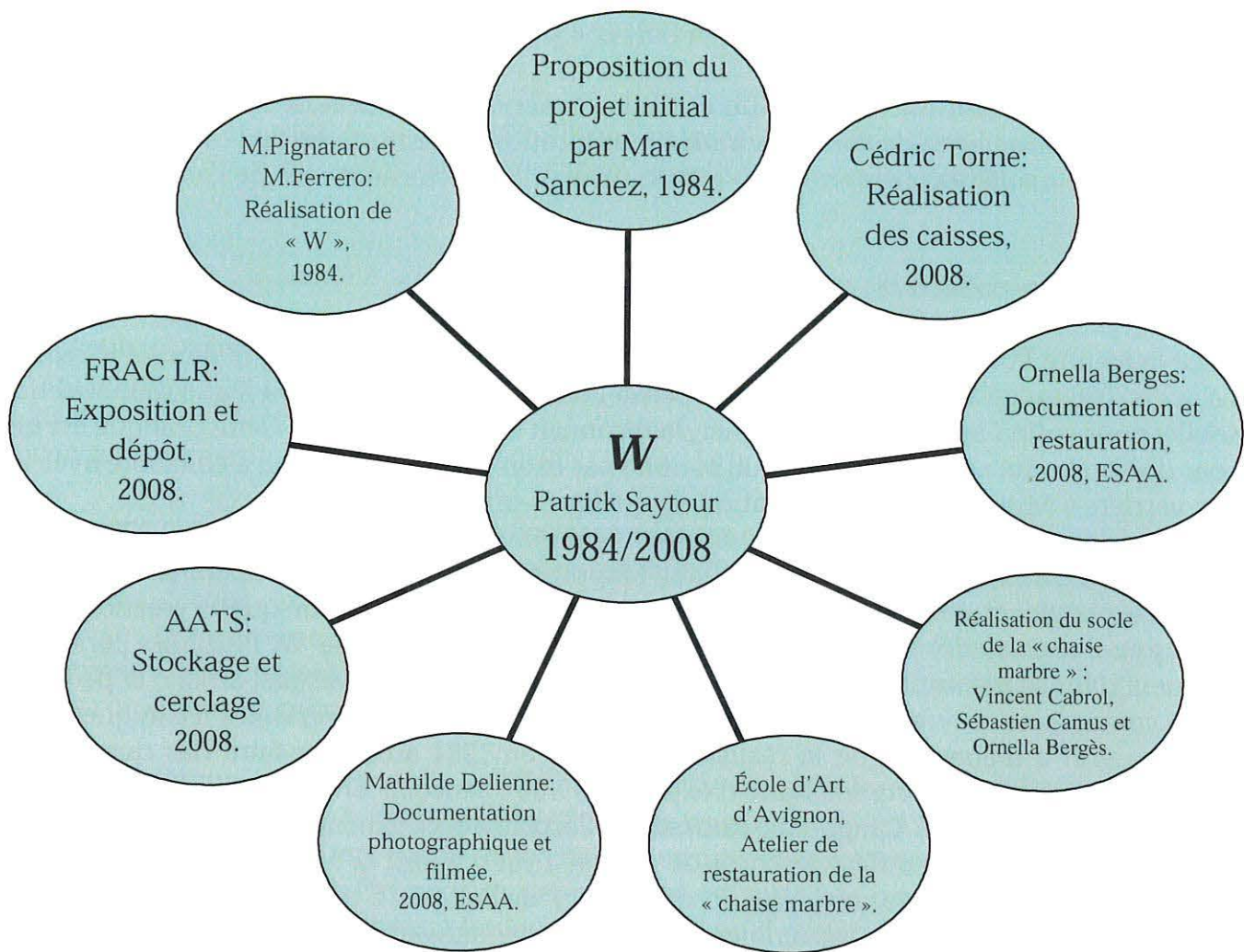
Au sein du « recommencé », Patrick Saytour se réapproprie l'œuvre il en récupère le concept, les matériaux, les couleurs, les lignes et les formes. Le lien peut être élargi, lorsque la création d'une pièce fait appel à plusieurs personnes, à un groupe ; ce qui est le cas de *W*. Plusieurs personnes s'impliquent dans sa réalisation et son « recommencé » sous les directives de l'artiste. *W* peut-être présentée comme une œuvre collective où l'artiste a délégué certaines contraintes techniques à des professionnels. Il a d'abord légué la réalisation entière en 1984 au savoir-faire des carnavaliers niçois sous la proposition du commissaire d'exposition Marc Sanchez. En 2008, sous l'impulsion du projet d'exposition du FRAC Languedoc Roussillon, l'artiste a recommencé l'ensemble de l'œuvre, en intégrant encore une fois différents corps de métier. Tout d'abord la restauration de la « chaise marbre » qui fait partie intégrante de la « réactivation » de l'œuvre, c'est-à-dire de sa « re-présentation » au sein du concept de « recommencé » de l'artiste, dans une nouvelle exposition. La réalisation des caisses en bois par Cédric Torne et le nouveau socle de la « chaise marbre » que j'ai réalisé sous les directives de l'artiste. Enfin, la mise en place d'une documentation détaillée de l'ensemble de *W* amené par mon projet de recherche.

L'artiste a souvent fonctionné ainsi, en travaillant au sein d'une équipe et en déléguant certains détails techniques à des professionnels :

« Il y a les artistes qui travaillent avec le marché de l'art, c'est-à-dire les marchands, les galeristes...moi je prends les autres ».³⁹

Lors du reconditionnement des éléments tronçonnés, j'ai pu illustrer en direct ce propos et comprendre la « philosophie » de travail de l'artiste qui est de partager cette même passion et ce même engouement pour la création contemporaine, dans la mise en œuvre de technique et dans la réflexion d'une pensée organisée autour du même objet : *W*. Ainsi, en ce jour du 10 Avril, une véritable cohésion s'est formée autour de *W* et plus précisément des éléments tronçonnés. *W* se place ainsi, au centre d'une collaboration pensée et dirigée par l'artiste où diverses compétences se rencontrent et se côtoient.

³⁹ Props recueillis lors du reconditionnement des éléments tronçonnés, le 10 avril 2008 à AATS.



Sur ce diagramme nous pouvons observer en détail les différents protagonistes ayant participé au projet.

On observe au travers cette étude de cas, à quel point le concept d'une œuvre en Art Contemporain prend le dessus sur le savoir faire de l'artiste, sur la reconnaissance de sa prouesse technique. W peut être considérée à ce titre comme une œuvre collective, où les compétences de l'artiste et l'artisan fusionnent et cohabitent, pour un objectif commun : la réalisation d'une pièce. W est une authentique fabrication des carnavaliers de Nice. Créée au sein de leur atelier, elle fusionne leur savoir faire ainsi que leur matériaux, tout en respectant une tradition ancestrale et familiale. Certes ce n'est pas la main de l'artiste qui a réalisé matériellement la pièce, mais elle est née de sa pensée, de ses croquis pour être repris en " main " par les personnes les plus confirmées d'une technologie visée.

QUATRIÈME PARTIE
LE RECOMMENCÉ, UN CONCEPT

PREMIER CHAPITRE

LE POINT DE VUE DE L'ARTISTE, SA CONCEPTION ET SA PRATIQUE

Recommencer ce ni n'est refaire, qui implique une interruption, un recul et un nouveau départ, ni continuer, qui comporte le désir d'une progression perfectionniste. Ces deux attitudes fébriles ignorent le pouvoir de s'arrêter... Recommencer est une topique, le lieu d'une expérimentation. C'est opérer sur soi un retournement, se mettre au plus près du pli, au présent de l'histoire, aux confins du futur et du passé...derrière son œuvre, ou dedans, ou au-delà, ou au dessus, invisible, subtilisé, hors de l'existence, indifférent...

Citation de *Pour-Suivre*, texte de l'artiste de 1997 recueillis dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 101.

1. Une mise en œuvre inédite

Au début des années 90, Patrick Saytour décide de recommencer son travail en reprenant les gestes et les mises en œuvre de ses travaux des années 60 et 70. Dans la lignée des prises de position qu'il affirmait au sein du groupe Supports/Surfaces, l'artiste questionne le langage de l'art ainsi que le statut de l'artiste et de l'œuvre. Explorant des terres nouvelles en recommençant ses travaux, il parodie la théâtralité de l'art et met en scène *la parodie* de ses propres œuvres qui ne sont pas encore « fossilisées » dans un musée :

« Il est évident que quand une pièce se trouve fossilisée soit dans une collection, soit dans un musée, à ce moment là, elle a tendance à s'arrêter ».⁴⁰

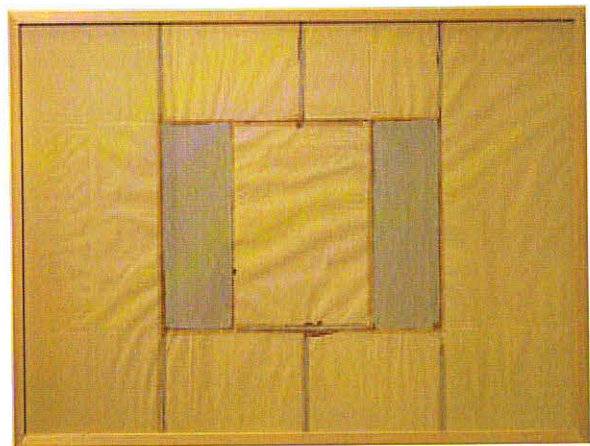
Recommencer comme donner une suite, faire évoluer mais surtout pas dans le sens de progrès comme on l'entend, c'est-à-dire de mieux ou de moins bien :

« ...à partir du moment où nous sommes parvenus à annuler l'image et le savoir-faire comme source d'intérêt de notre travail, sa progression qualitative n'existe plus ».⁴¹

Refusant les prééminences redondantes accordées à l'invention et à l'inspiration de « l'Artiste », Patrick Saytour abandonne radicalement avec ses « recommencés » la notion du progrès au sein de son travail.

2. Une pratique

Le geste irréversible du recommencé dans le cas de *W* peut paraître radicalement interventionniste amenant une perte matérielle et symbolique ; car transformateur, il inflige un non retour au premier acte de l'œuvre c'est-à-dire à son état initial relatif à son année de création. Plusieurs exemples de « recommencé » peuvent être cités, en les distinguant des « remises à jour » ou « réactualisations » qui permettent un retour possible à l'état initial de l'œuvre. Sur « une durée de dix ans, la proportion des œuvres incorporant des pièces anciennes (comme celles qui ont directement suivi la décision de « recommencer ») est d'environ un tiers »⁴². *Monuments* tout comme *W*, met en place le processus du « recommencé » de Patrick Saytour, où il rassemble des dessins et des pliages sur papier des années 1967-1968 en les marouflant 25 ans plus tard sur des matériaux divers qui viennent recouvrir leurs surfaces peintes.



Élément constitutif de *Monuments*.

Propos de l'artiste recueillis dans :

⁴⁰ l'interview de Jacques Lepage publié dans le catalogue d'exposition « Carnaval Cent » de 1984.

⁴¹ une lettre à Daniel Dezeuze datant du 9 Février 1970 et publié dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » au musée de l'objet à Blois à la page 45.

⁴² le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 69.

L'artiste ne revient pas sur une forme qui aujourd'hui ne lui convient plus, il transforme car le « geste repris » est une question centrale dans son travail: « ...quitter la conception du point d'appui, des origines, de la source et de la légitimité des commencements. »⁴³ . Il ne dévalue pas son œuvre en la recommençant, il ne s'agit pas d'un repentir, mais d'un refus de la figer, de la « fossiliser »⁴⁴ au sein de son atelier : « On repart, on se reprend, dans l'humour et dans l'ironie. Surtout on se souvient afin de ne pas répéter. »⁴⁵

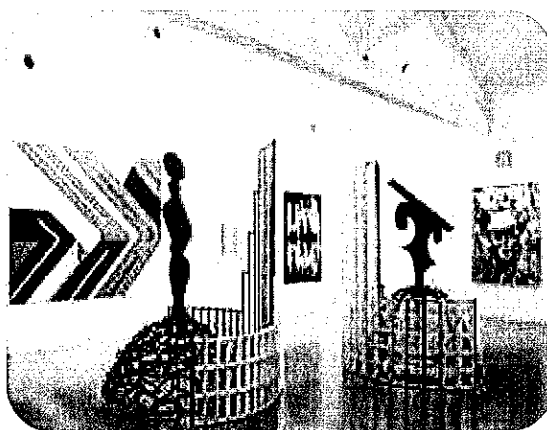
Lorsque l'on réfléchit à la position de l'artiste « vivant » qui a eu l'opportunité durant sa carrière artistique d'être reconnu, on peut comprendre son recul vis-à-vis de son travail, et de son envie de reprendre, de recommencer des œuvres qui pour lui ne sont pas finies car non vendues et encore en sa possession. Le recommencé est une pratique plastique que Patrick Saytour a contextualisée et encadrée, visant un type d'œuvre en particulier. Il recommence seulement les pièces qui sont encore en sa possession. Lorsque celles-ci sont vendues et qu'elles ne lui appartiennent plus physiquement, il les considère comme finies et n'exerce aucun recommencé.

On remarque au sein de cette démarche l'acceptation de l'artiste face à la patrimonialisation de ses œuvres. Une fois vendues, puis intégrées au sein d'un musée donc d'une collection, l'artiste ne projette aucun recommencé sur ces dernières. Patrick Saytour opère selon une formule simple et efficace : une pièce finie est une pièce vendue et non « recommençable » :

« Une pièce finie est une pièce vendue, et par la même occasion payée ! »⁴⁶

L'artiste accepte de voir ces œuvres « figées » et ne cherche pas à les recommencer une fois qu'elles sont institutionnalisées. Il avoue également vouloir écarter toutes complications pour recommencer une œuvre conservée dans un musée. De plus, on ne peut imaginer un « contrat », qui stipulerait au moment de l'acquisition de l'œuvre une possibilité de « recommencé », car celle-ci une fois vendue est belle et bien considérée pour Patrick Saytour comme finie.

Pour illustrer ce propos, il existe un « recommencé », plus précisément « une mise à jour » que l'artiste n'a pas réalisée car l'œuvre entre temps a été vendue au Musée de Sérignan dans l'Hérault qui a ouvert ses portes en Septembre 2006. Il s'agit de « L'effet clochettes », où trois « recommencés » ont été opérés pour différentes expositions. Le quatrième « recommencé » existe seulement dans les croquis de l'artiste qu'il conserve au sein de ses archives.



L'effet clochettes exposée au Musée de Sérignan.

⁴³ Propos recueillis dans un écrit de l'artiste « Pour-Suivre » datant de février 1997 et publié dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » au musée de l'objet à Blois. On remarque dès la lecture du titre « Pour suivre », l'annonce du concept de « recommencé » de l'artiste.

⁴⁴ Terme utilisé par l'artiste lors de l'interview de Jacques Lepage publié dans le catalogue d'exposition « Carnaval Cent » de 1984.

⁴⁵ Propos recueillis dans un écrit de l'artiste « Post-Scriptum » datant de 1997 et publié dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » au musée de l'objet à Blois.

⁴⁶ Propos de l'artiste lors d'une interview à Aubais à son domicile le 22 décembre 2007.

Descriptif des interventions

1989-90 : Exposition à Saché : « igloos » métalliques.

La pièce est réalisée lors d'un séjour d'un an à l'atelier Calder à partir de chaînes de bateau utilisées la même année pour la confection des jarres et des médaillons exposés lors de l'exposition intitulée « Le bel âge ». Ces deux sculptures sous forme d'igloo sont présentées séparément et apparaissent sous l'intitulé « Sans titre » dans le catalogue de « l'Atelier Calder ».

1996 : Exposition à Montpellier : « igloos » métallique plus manches.

Les deux sculptures sont exposées ensemble sous un nouvel intitulé « L'effet clochettes » lors de l'exposition « Dix sculptures monumentales à l'échelle d'une région » à Montpellier à l'hôtel de région du 30 Septembre au 30 Novembre 1996. Les manches en découpe verticale ont été ajoutés par l'artiste et soudés à la structure métallique de l'igloo.

2000 : Exposition à Baillargues : « igloos » métalliques, manches, et pavés de verre.

Un paravent de verre a été ajouté à l'ensemble de l'œuvre quadrillé par des pavés, pour l'exposition organisé par l'association Aldébaran en Mars-Avril 2000 à Baillargues dans l'Hérault.

Les deux sculptures intègrent ensuite la suite intitulée « 10/50000 », sous forme de deux cloches géantes séparées par ces deux paravents de verre formant un arc de cercle.

« Ce sont des pièces qui ont été présentées trois fois. Chaque fois, elles sont montrées, photographiées, cataloguées, c'est important. D'une certaine manière, c'est une libération, elles existent et je les reprends, ce n'est pas en secret, ce n'est pas secret. Quand des gens me disent « tiens mais j'ai déjà vu cette pièce », je réponds non, vous n'avez pas vu cette pièce, vous n'avez vu qu'un morceau, une partie, une étape. »⁴⁷

Le quatrième état qui a été pensé par l'artiste, relate un ajout de grillage métallique venant compléter les murs cylindriques en pavés de verre. Il est intéressant de voir dans ce cas précis, que l'artiste se tient à cette règle qu'il s'est lui-même fixée, l'œuvre une fois vendue ne peut être recommencée, mise à jour, réactualisée, continuée... Le travail que l'artiste a opéré n'existe que dans ces croquis qu'il n'a jamais présentés au nouvel acquéreur.

On note l'utilisation d'un titre ironique « L'effet clochettes » où les pièces approchent les 300 Kilos et où la forme apportée par l'ajout des manches nous rappelle fortement les petites « cloches à mains ».



Détails de *L'effet clochettes* exposée au Musée de l'objet à Blois et appartenant encore à la série intitulée *10/ 50 000*.

⁴⁷ Propos datant de Mai 2000 recueillis dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois.

3. Liberté du recommencement ou revendication du non-achèvement ?

Nous apercevons dans la position de l'artiste au sein du « recommencé » et du geste repris une revendication de liberté d'action. Ayant la propriété intellectuelle et matérielle des œuvres qu'il recommence, l'artiste affirme sa liberté du « recommencement » sans constituer une « image de marque » (unique modèle) au sein de son travail. L'artiste explore différentes voies qu'il abandonne temporairement pour en suivre d'autres, avant de revenir aux premières à l'occasion d'une sollicitation providentielle.

« Je laissais beaucoup de travaux inachevés parce que j'avais envie de démarrer une autre série qui me semblait plus urgente, et je gardais des repères. Il n'y avait pas de demande, une espèce de liberté tout azimuts. »⁴⁸

Cette attitude est observable au sein des « recommencés » où plusieurs interventions dans le temps sont réalisées. Ainsi l'artiste présente, comme c'est le cas de *W*, des pièces réalisées dans les années 80, puis retravaillées dans les années 90 avant de trouver leur place dans un lieu d'exposition en 2008.

4. Travailler au présent en reconnaissance du passé

« Travailler en avant-garde était désormais travailler au présent en reconnaissance du passé. »⁴⁹

Les artistes ont souvent travaillé, avec des méthodes et pratiques de leur temps en reconnaissance au passé, mais un passé commun de notre société. Patrick Saytour parle ici de son propre passé, même si ses œuvres s'inspirent de notre société commune, de son expérience personnelle en tant qu'artiste, qu'il juge en retravaillant des pièces anciennes. En recommençant ses propres œuvres, il nous donne son point de vue actuel, jusqu'à nous révéler des symboliques qu'il n'avait pas abordées à l'époque de création de la pièce :

« On voit que, ripant sur le sens initial de mes peintures, j'envisageais une exaltation formaliste, attirant la décision initiale dans le piège tendu par le motif et sa réalisation à travers une pluralité de techniques plus ou moins sophistiquées. »⁵⁰

Le recommencé permet ou incite l'artiste à avoir un regard différent sur ses œuvres, sur son passé artistique. Le passé, tout comme le passage du temps prend toute son importance au sein de ce concept ainsi que dans sa pratique :

« Nous travaillons sur des schèmes. Chaque pièce est un moment de notre travail et n'a de valeur que comme repère matérialisé de notre réflexion. Notre travail ne démontre pas, il montre. Nous posons nos questions sous forme d'affirmation. »⁵¹

48 Propos recueillis dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 67.

49 Citation recueillie dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 57.

50 Extrait du texte « Poivre-sel » du catalogue de l'exposition personnelle « Patrick Saytour » à la Maison de la Culture de Bourges en 1996.

51 Propos de Patrick Saytour recueillis dans le catalogue d'exposition *Supports/Surfaces*, A.R.C., Paris, septembre 1970.

L'exposition de 1990 *Le bel âge* organisé par Pierre-Jean Galdin, comme le vingtième anniversaire du groupe Supports-Surfaces, avait regroupé au château de Chambord la plupart des anciens membres du groupe en les invitant à porter un regard sur leur propre passé d'artiste, sur leurs productions. Patrick Saytour avait réalisé pour cet événement douze jarres bien distinctes en référence aux douze membres, composées de grosses chaînes rouillées et soudées. Au fond de chacune était placé un médaillon en plâtre peint représentant de façon différente les profils des artistes avec l'inscription de leur nom. Cette exposition invitait les artistes à mener une réflexion sur leur parcours en tant qu'artiste sur ces vingt dernières années depuis la scission du groupe. Patrick Saytour avait porté un regard objectif sur la réalité de l'ensemble du groupe plusieurs années après, mettant en scène des éléments bien distincts synonymes de la position de chaque artiste aujourd'hui. Parallèlement, il avait apposé en lettres de laiton sur le mur mitoyen de la seule des douze salles inoccupées, une inscription indiquant « Étage Marc Devade », hommage posthume à l'artiste décédé en 1983.

5. Ne pas répéter

On observe la nécessité de l'artiste de faire un retour sur l'ensemble de sa production afin de ne pas répéter mais au contraire de reprendre les choses où il les avait laissées et ce avec plus de recul. De nombreux aspects dans une œuvre d'art n'échappent-ils pas à son créateur et n'apparaissent-elles pas plus tard ?

La position rétroactive de l'artiste à reprendre et « recommencé » son propre travail apparaît comme un enrichissement : il puise dans un passé qu'il perçoit maintenant comme un modèle sur lequel travailler. Ce passé se charge de son expérience acquise qu'il met en avant avec les lignes de force et les axes de continuité, tel un nouveau mode opératoire : le « recommencé ».

« Refuser la répétition de la mesure, la répétition de l'effet. Refuser le contenu de cette répétition qui se laisse tant bien que mal soutirer la différence, la forme d'une répétition qui comprend la différence pour la subordonner au Même. Refuser pour en finir, la répétition qui tourne (court) à la représentation, qui n'a qu'un seul centre, une perspective finalement unique et fuyante, une fausse profondeur... On ne peut blaiser et répéter la différence à l'identique, après un premier effort, ou différer la répétition sans rabâchage, la remettre à plus tard, à une autre fois. »⁵²

L'artiste insiste sur ce point, en affirmant qu'il n'y a pas de notion de progrès au sein de son travail. Il revient sur une époque passée, une recherche révolue ; et la transforme sans faire mieux ou moins bien, amenant aux pièces recommencées un dispositif qualitatif : ce n'est pas l'effet qui est reproduit mais la cause.

« Surtout on se souvient afin de ne pas répéter » (Texte *Post-Scriptum*, 1997).

Les pièces déjà produites, provenant du passé de l'artiste ont un statut défini et une reconnaissance établie. En recommençant certaines pièces encore en sa possession, Patrick Saytour modifie leur sens et opte pour leur **réversibilité matérielle et symbolique**. Cette réversibilité en tant que pratique artistique se définit comme un **choix irréversible**. En effet, le statut de l'œuvre est modifié, et dans certains cas le retour à l'état initial n'est plus possible.

⁵² Citation de *Pour-Suivre*, texte de l'artiste de 1997 recueillis dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 103.

6. Un mode de production basé sur un axe de réflexion

Repentir ?

Le geste du recommencé ne se définit pas dans la pratique de Patrick Saytour comme un acte de repentir, mais bel et bien comme un axe de réflexion central au sein de son travail. C'est un moyen pour l'artiste de ne pas figer ces œuvres et ces questionnements qui depuis le début des années 1990 sont devenus un mode de production. Le recommencé représente un moyen de revendiquer une liberté intellectuelle, de ne pas donner une réponse « fixe » qui pour l'artiste est « un arrêt de sa pensée ».

« On est en train de revenir sur l'essentiel de ce qu'on essayait de dire, c'est vrai que cette reprise des choses, pour moi, c'est complètement naturel. Chez les plasticiens on ne sait pas faire ça parce qu'il n'y a pas de tradition de ça. Il n'y a pas une expérience revendiquée de ça. C'est vraiment la face cachée, et puis ça ne se fait pas. A propos du « recommencé » quand quelqu'un me dit *qu'est ce que ça veut dire ?* Ça n'est pas une vraie question. Il y a des gens qui, quand ils revoient une pièce modifiée... Je sens très bien qu'ils ne savent pas quoi en penser, et qu'ils n'en pensent pas du bien. »⁵³

Réactivation ?

Cette pratique est peu courante dans le domaine des arts plastiques et ne constitue, comme le cite l'artiste, aucune tradition qu'il ne faut pas confondre avec les « réactivations » d'œuvres qui constituent une réflexion aussi complexe que différente. En effet, les « réactivations » des œuvres engagées par les artistes eux-mêmes dans un nouveau lieu de présentation ne constituent en rien un phénomène proche du concept de « recommencé » de Patrick Saytour. Les « réactivations » concernent pour la plupart des cas d'installations complexes qu'il faut réadapter au lieu de présentation. J'ai pu orienter pendant mon stage au Centre Georges Pompidou à Paris en avril 2007 ma problématique d'intervention vers la conservation et la présentation des « installations d'artistes ».

Précisément à cette période le Musée d'Art Moderne s'apprêtait à ouvrir une grande exposition consacrée à l'œuvre d'Annette Messager, où j'ai pu rejoindre les équipes de conservateurs, de restaurateurs et d'électromécaniciens qui travaillaient ensemble sur cette œuvre complexe et monumentale. Dans le cadre de ce travail et en relation quotidienne avec l'artiste comme avec de nombreux spécialistes j'ai pu observer les méthodes de « réactivation » d'une œuvre en mouvement qui s'adapte à un nouveau lieu et à un nouvel espace : « Articulé, Désarticulé » œuvre appartenant aux collections du MNAM-CCI.

Work in progress ?

Le « recommencé » ne peut également être comparé ou défini comme un « work in progress » où l'artiste, dans un cadre, définit, intègre au fil du temps des ajouts à l'ensemble de l'œuvre et où dès la conception de la pièce la définit « en cours » de réalisation. Patrick Saytour n'intègre pas avec ses œuvres « recommencées » et plus particulièrement avec *W* ce processus artistique qui est plus reconnu et accepté de la part des spécialistes du monde de l'Art. Littéralement « work in progress » signifie travail en cours, en développement pas encore finalisé qui « progresse » au fil du temps. Les œuvres recommencées, considérées par l'artiste comme non finies, ne peuvent être assimilées à un travail « en cours de réalisation ».

⁵³ Propos datant de Mai 2000 recueillis dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 47.

L'artiste reconnaît une première instance historique et matérielle établie, on pourrait même dire « finie », qui débouchera mais ce, pas de manière systématique sur un nouvel état. Rappelons que la notion de progrès est inexistante au sein des « recommencés » et que l'artiste insiste bien sur ce propos. Il est resté sur une position appartenant à la dynamique du groupe « Supports-Surfaces » du début des années 1970 où la notion d'évolution au sens de progrès ne se définit pas dans le sens « de mieux ou moins bien » mais dans le sens de changement :

« Exploiter des nouvelles formes à l'infini en refusant la notion du progrès ».⁵⁴

On observe dans ces revendications du groupe où Patrick Saytour s'est positionné comme un des membres fondateurs, un questionnement sur l'exploitation « des équivalences et des permutations ». On remarque chez Claude Viallat une pratique du « répété » alors que Patrick Saytour explore et exploite une pratique du « recommencé », du permuté qui comme il le dit et pour reprendre les réflexions du groupe précédemment énoncées est « une manière également de ne pas avancer » encore une fois dans le sens de « progresser ». Ses œuvres qui ne sont pas vendues donc pas finies peuvent être reprises, recommencées afin d'exposer un nouvel état qui ne doit être pris ni comme une suite, une évolution, ou le deuxième volet d'un travail en cours, d'un « work in progress » ; mais d'un nouvel état, d'un état renouvelé où les changements et les transformations réintègrent la mémoire du travail de l'artiste (exemple : réactualisation des pliages devenus « cultes » des années 1960 avec *Anniversaires*).

Pour illustrer notre propos, nous citerons « un work in progress » de l'artiste appartenant au FRAC Languedoc-Roussillon afin de distinguer au sein même de l'œuvre de Patrick Saytour, une pièce en « cours de réalisation » d'une pièce recommencée. Il s'agit d'une installation de 1993, « *Rétrospective IV* », comprenant 10 lecteurs de microfiches, 10 chaises, 8 tables, 16 panneaux contre-plaqué et des photocopies couleurs. Cette installation est de grande taille, avec pour indication des panneaux mesurant : 431 x 60 x 5 cm. Cette œuvre monumentale met en scène l'ensemble des réalisations graphiques de l'artiste dans une ambiance « archivistique » où le spectateur est invité à consulter à l'aide des microfiches et des lecteurs, le parcours artistique de Patrick Saytour (photographies d'œuvres, de prise de note, de dossiers, et textes).



Rétrospective IV

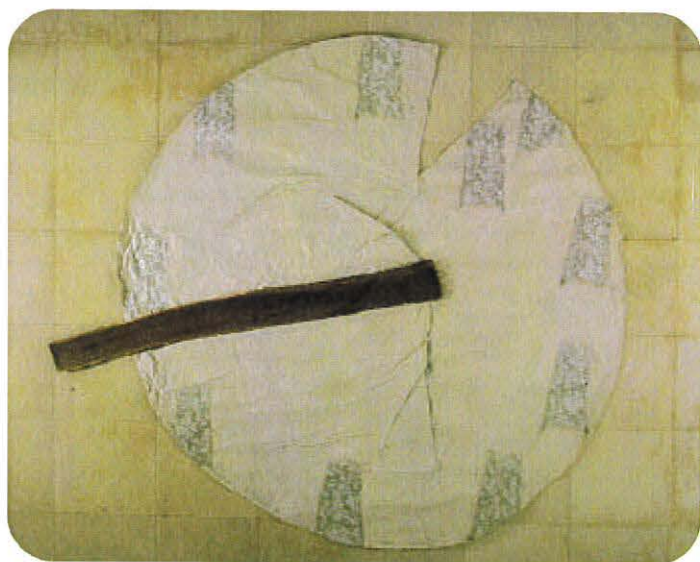
⁵⁴ Interview du 22 décembre 2007 à Aubais chez l'artiste.

Cette mise en scène où des chaises et des tables de bureau sont disposées en hexagone, permet également d'interroger la production de l'artiste en confrontant parallèlement sur deux écrans, différentes pièces en les rapprochant ou en créant une mise à distance. Une immense photocopie, fragmentée en bandes verticales est placée en « rideau de scène » et représente un auvent de caravane au décor floral semblant sortir tout droit d'un catalogue de vente par correspondance.

Patrick Saytour reconnaît cette pièce comme son unique « work in progress » où la possibilité de rajouter des microfiches est stipulée dans le « contrat » d'acquisition, afin au fil du temps de réactualiser l'installation et de tenir à jour le panel des œuvres présentées. On observe dans les « work in progress » une position de l'artiste tournée vers l'avenir où au fil du temps il va amener une pièce de plus « au puzzle » qui est en cours. Dans le « recommencé » de *W*, on note une position contraire où le futur n'existe pas, où l'artiste « travaille au présent en reconnaissance du passé ». L'artiste refuse « d'arrêter le temps » en figeant soi-même ses œuvres qui sont encore en sa possession. Lors d'une discussion courant décembre 2007, l'artiste citait comme exemple, la posture des grands chefs d'œuvres qui selon lui, une fois muséifiés arrêtaient le temps, l'Histoire.

« Nous pensons le passé au présent, nous pensons le présent au présent, nous pensons le futur au présent ».55

Penser une œuvre finie, figée alors qu'elle est encore en sa possession est pour Patrick Saytour une manière d'arrêter sa pensée et de conserver son œuvre tel un « cadavre ». Cette position est mise en avant dès les années 1975, où il réalise une grande série pendant deux ou trois ans, d'œuvres par solarisation. Ces « tuilages » mettent en avant un processus où l'artiste laisse le passage du temps marquer ses toiles, par le biais de la lumière du jour qui va les « peindre et les dépeindre ». Les toiles sont ainsi tendues sur un toit pendant un certains temps, puis maintenues par des tuiles qui, une fois retirées, laisseront entrevoir des formes où la couleur ne s'est pas effacée, créant une empreinte, processus très emblématique du groupe Supports-Surfaces.



Solarisation, 1977, toile solarisée avec une planche de bois brute de sciage, diamètre : 250 cm, achat à l'artiste en 1982, par le Frac Languedoc-Roussillon.

Oeuvre roulée : 240 cm, diamètre 50 cm, planche : 175 x 10 cm.

55 Propos recueillis dans un écrit de l'artiste « Pour-Suivre » datant de 1997 et publié dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » au musée de l'objet à Blois.

7. La revendication d'une pratique plastique

Patrick Saytour, dans sa pratique du « recommencé » remet en cause le statut conféré à l'œuvre d'art en ce qui concerne sa mise en œuvre, son exécution mais aussi sa conservation, et ce au sein d'une réflexion accompagnée d'expérimentations. On note une critique libératrice qui va l'amener à un mode de production où l'œuvre institutionnalisée est acceptée comme une pièce finie à conserver en état. La reprise des œuvres en littérature ou dans le domaine de la musique est une pratique acceptée. L'artiste ayant longtemps hésité entre le théâtre et les arts plastiques, revendique une égalité intellectuelle entre la position de l'artiste plasticien et celui de l'écrivain :

« S'il y a une certaine légitimité pour un écrivain à écrire sur l'écriture, n'oublions pas que et ceci est particulièrement évident en ce qui nous concerne, nous pouvons peindre sur la peinture alors même que nous la peignons. »⁵⁶

C'est dans cette position que l'artiste écrit en 1973, une mise en scène expérimentale du *Bourgeois Gentilhomme*. Comme nous l'avons vu plus haut dans le texte (première instance historique de w), l'artiste entretient des rapports très étroits avec le monde du théâtre où la place du comédien le questionne et l'attire. Il revient sur la notion de la répétition en la définissant chez le comédien comme un acte de création où l'artiste ne se répète pas contrairement aux répétitions du peintre qui sont plus routinières.

« J'ai toujours dit tant pis pour moi s'il y a production. Le plasticien peut produire quatre, dix ou quinze objets par jour, pas le musicien ni l'écrivain. Il y a une manière de trouver l'éthique de ce travail, il n'est pas question de faire dix chef-d'œuvres par jour, dix totalités, on est dans la pièce, le morceau. Il faut toujours le redire, il y a ça aussi dans le « recommencé », cette histoire de pièces qui ricochent et qui peuvent être en très grand nombre chez un plasticien. »⁵⁷

Patrick Saytour rééquilibre l'égalité intellectuelle qu'il revendique dans la pratique du « recommencé », entre le plasticien et l'écrivain. Il assume pleinement et expérimente « cette histoire de pièce qui ricoche chez le plasticien », sans tomber dans la répétition :

« Le recommencé fait retour sur le dispositif producteur, pas sur ce qui est produit. C'est la répétition de la cause pas de l'effet. »⁵⁸

Le Parti pris des choses est un exemple qui illustre bien notre propos. Recueil de poèmes en prose et œuvre de jeunesse de Francis Ponge, il paraît en 1942 sous une forme « ouverte », où il montre dans la publication des notes successives, où les retouches et les reprises de son écriture sont visibles. Francis Ponge met en avant le statut du travail de l'écrivain qui dans ces choix et ces orientations donne un sens préparatoire à ses travaux. La forme « fermée », « finie », de ce texte apparaît tout comme *W* comme un « parti pris », une impossibilité revendiquée par l'artiste. On remarque dans la position commune des deux artistes, une réflexion engagée sur leur rôle et leur fonction en tant que poète et plasticien. Des questionnements emblématiques sont ainsi entrepris sur la genèse même de leur production, et nous observons des expérimentations similaires où l'écrivain tout comme Patrick Saytour recommencera plusieurs fois ses poèmes notamment celui autour de la figue dans « Comment une figue de parole et pourquoi. »⁵⁹

56 Propos de l'artiste, *Pourquoi les entretiens ?* dans VH101 n°5, 1971.

57 Propos datant de Avril 1999 recueillis dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois à la page 69.

58 Propos recueillis dans un écrit de l'artiste « Post-Scriptum » datant de 1997 et publiés dans le catalogue d'exposition « Patrick Saytour, 90 :00 » au musée de l'objet à Blois.

59 « Comment une figue de parole et pourquoi » paru notamment chez Flammarion en 1997.

Dans ce livre paru pour la première fois en 1977, Francis Ponge publie l'intégralité des essais, brouillons et reprises qui avaient jalonné l'écriture du poème *La Figue*, paru dix-sept ans plus tôt dans le premier numéro de la revue *Tel Quel*. Dans *La Rage de l'expression*, les répétitions et les variantes d'écriture sont volontairement visibles et se lisent comme un mouvement perpétuel, éternel où le recommencement annonce le caractère infini de l'écriture, de la création. Ce concept est, comme dans l'œuvre de Patrick Saytour et notamment dans *W*, expérimenté et nous montre une position où **l'artiste dans son processus de création a pour corollaire indispensable le non-achèvement**. À propos d'un même objet Francis Ponge nous parle tout comme le fait Patrick Saytour avec *W*, de leur constant renouvellement. Puisqu'un poème pour Francis Ponge est à proprement parler « interminable », ce qui est précisément le cas des textes rassemblés sous le titre de *La Rage de l'expression* publié en 1952, on peut se demander si les œuvres recommencées de Patrick Saytour sont également « interminables » lorsqu'elles n'ont pas intégrées la collection d'une institution ou sont elles en perpétuel achèvement ?

J'ai choisi de comparer la pratique du « recommencé » de Patrick Saytour avec la pratique littéraire de Francis Ponge, car il y a au sein de leur revendications des similitudes fortes intéressantes mais aussi car il y a chez ces deux artistes un rapport étroit à l'objet.

« En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui. Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut. »

Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, « Berges de la Loire ».

« Si je suis allé chercher des objets qui ne sont pas les miens...c'est justement ça qui est important. Je suis allé les chercher loin de moi, hors de moi. Ça me met littéralement hors de moi quand je vais prendre ces objets. »

Patrick Saytour, *Patrick Saytour, 90 :00* de Inès Champey édité par le Musée de l'objet à Blois, p.56.

Si le poète trouve toujours quelque chose de « différent » à écrire à propos d'un même objet, il ne peut être question comme le plasticien de le « finir », de considérer son œuvre achevée.

D'où l'épaisseur au sol élastique et vermeille

Des épingles à cheveux odoriférantes
Secouées là par tant de cimes négligentes,

{ Et ces rubans } de biais au tissu sans
 { Var. } tissus d'atomes sans
 { } sommeil.
Et ces flots de rubans au tissu sans
 { } sommeil.

*

Variants.

La haute brosserie haut touffue de poils verts

Aux manches ciselés entourés de miroirs...

Vénus s'y coiffa-t-elle issue de la baignoire

Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante?

Reste, sur l'épaisseur élastique et vermeille

Des épingles à cheveux odoriférantes

Secouées là par tant de cimes négligentes,

Un peignoir de pénombre entaché de soleil,

Obliquement tissu d'atomes sans sommeil.

*

Autre.

L'antique brosserie, haut touffue de poils verts,

Aux manches ciselés entourés de miroirs...

Dans un peignoir fait d'ombre entaché de soleil,

Vénus s'y escamote, issue de la baignoire

Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante.

Il ne reste, au tapis élastique et vermeil

Des épingles à cheveux odoriférantes

Secouées là par tant de cimes négligentes,

Que des rubans tissus d'atomes sans sommeil.

*

Voici les éléments indéformables :

1 { Par cette brosserie haut touffue de poils verts
Aux manches de bois pourpre entourés de miroirs

2 { Du corps étincelant sorti de la baignoire
Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante

3 { Rien ne reste au rapport de mouches sans sommeil
Sur l'épaisseur au sol élastique et vermeille

4 { Des épingles à cheveux odoriférantes
Secouées là par tant de cimes négligentes

5 { Qu'un peignoir de pénombre entachée de soleil.

On pourra dès lors disposer ces éléments *ad libitum* comme suit :

1 2 3 4 5	1 4 2 3 5
1 2 4 3 5	1 4 3 2 5
1 2 3 5 4	1 4 3 5 2
1 3 2 4 5	
1 3 5 4 2	2 3 4 5 1
1 3 4 2 5	2 4 3 5 1
1 3 2 5 4	
1 3 5 2 4	2 3 1 4 5
1 3 4 5 2	

etc.

Toutefois la suite 4-1 est à déconseiller (*par tant de cimes négligentes par cette brosserie...*)

8. Des recommencés différents

De nombreux travaux illustrent le concept et le processus du « recommencé », de Patrick Saytour de 1990 à aujourd'hui. Au cours de différentes expositions présentant des œuvres recommencées, il s'est exprimé à ce sujet et a écrit différents textes⁶⁰.

Des parodies ou « reprises ahuries » de son propre travail ont donné lieu à des intitulés comme *Anniversaires*, *Célébrations*, *Chroniques*, *Commémorations*, *Couronnements*, *Javas*, *Noces*, *Noubas*, *Monuments*, et laissent sous entendre l'idée du retour dans le temps, dans l'histoire. Ces œuvres subtiles mettent en scène la déconstruction tout en incitant une esthétique de l'objet arrangé. On observe le souci du détail dans des panoplies de costumes de fêtes pour enfants bien encadrés, des chemisettes en toile grossière épinglées telles des costumes « Inuits » précieux et bien trop fragiles, des pliages de bandes de carton iconisés à côté de reprises colorées, des chutes de projet de maquettes de théâtre exposées telles des médailles collectionnées, des cartes géographiques aux « impacts » esthétiques... Ces assemblages d'objets reprennent, comme l'artiste opérait dans le passé, les notions de décoration et d'utilitaire. Il les fusionne, monumentalisant à l'extrême les statuts initiaux des objets utilisés. On observe dans ces travaux, un degré différent du « recommencé » que l'on peut distinguer dans une pratique plastique autre, et une appellation de l'artiste distincte.

8.1. *Anniversaires* : une « Mise à jour »

A l'occasion de l'exposition « Poivre-Sel » à la Maison de la Culture à Bourges en 1996, Patrick Saytour présente une série d'œuvres intitulées « Anniversaires ». Il s'agit d'une présentation sous verre de dessins juxtaposés de même format, aux statuts très divers. Huit ensembles de dessins sont rassemblés dans des panneaux surencadrés par des cornières métalliques, qui servent de surcroît de pilotis et les surélèvent du sol. Nous observons différents « échos » au sein de ses structures de métal, entre les dessins exposés. Patrick Saytour nous présente des « rappels » en juxtaposant certains de ses pliages des années 60 devenus travaux « cultes » de sa recherche aux côtés de simples quadrillages « crayonnés » qui rappellent fortement l'aspect esthétique du premier. Les statuts des dessins sont très inégalés, mais leur juxtaposition met en avant le lien évident qu'exprime ici l'artiste : « les reprises ahuries ».

Sur le catalogue de l'exposition, Patrick Saytour s'exprime sur ce travail en écrivant :

« **Mise à jour** de travaux anciens, aux statuts divers. Dessins de la fin des années 60, mais aussi maquettes de théâtre, caricatures, croquis d'école, dessins d'ameublement de la fin des années 50, laissés pour compte, d'un autre registre, bâtards de mon activité. Ces réalisations, sensées jouer la carte de l'étudiant, du décorateur, de l'artiste ou de l'humoriste, ont été rebattues et redistribuées. Elles ont formé un nouveau dessin où sont intercalées les reprises ahuries de formes graphiques géminées, apparues au travers d'une inexpérience nouvelle. Ce que je croyais être du recommencé, s'avérait être du **reconnu, du relégitimé**. Le futur n'étant qu'une utopie délirante derrière laquelle nous aimons nous cacher, travailler en avant-garde était désormais **travailler au présent en reconnaissance du passé**. »

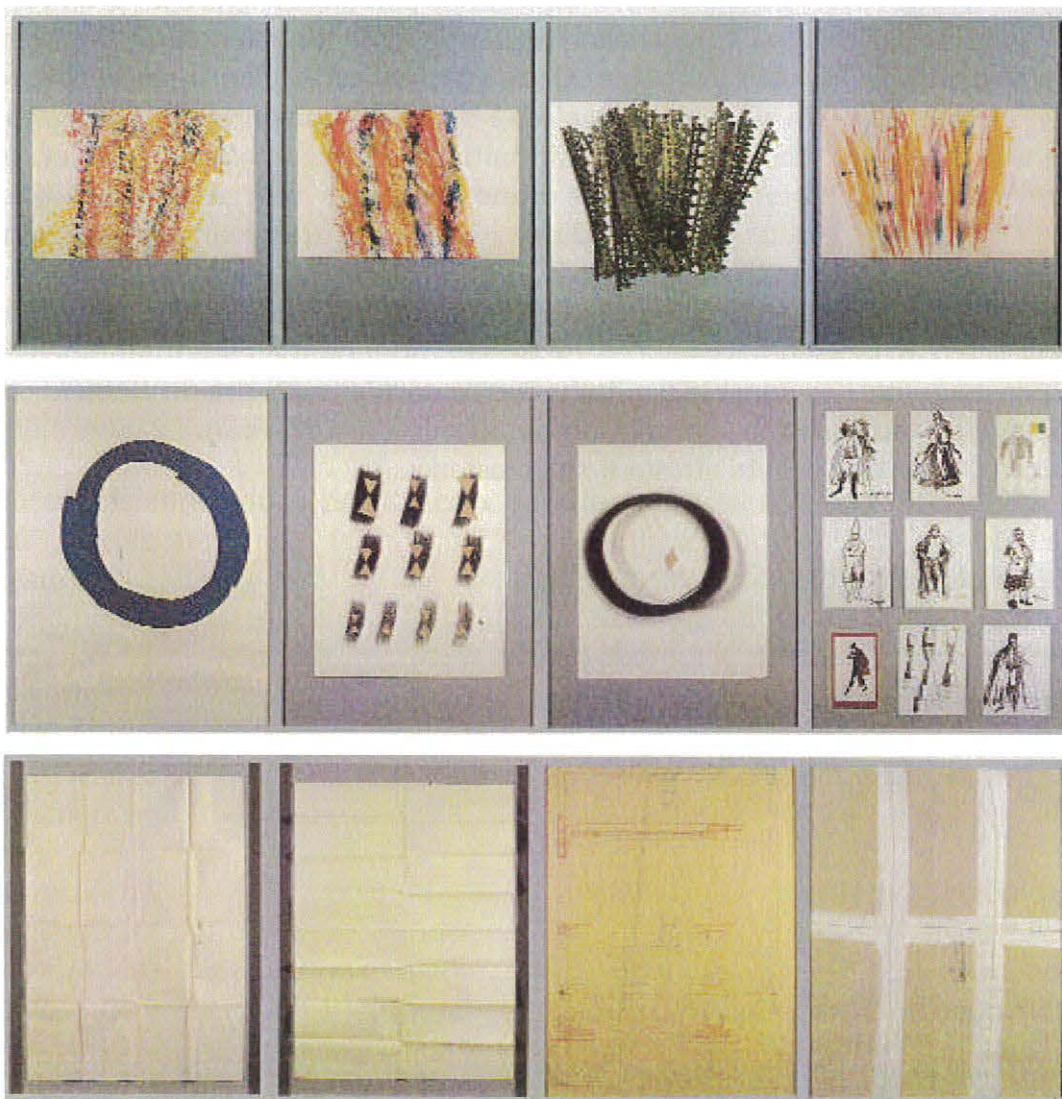
Extrait du texte descriptif « Poivre-sel » du catalogue de l'exposition « Patrick Saytour » à la Maison de la Culture de Bourges en 1996.

⁶⁰ Différents catalogues d'exposition et PS 90 :00 de Inès Champey, présentent ses écrits, se reporter à la bibliographie à la fin du mémoire.

L'artiste définit « ces rappels, ces échos » de cette confrontation entre des travaux anciens face à des travaux récents de « reprises ahuries ». On peut se demander en effet si les pliages si classiques au sein du travail passé de l'artiste et donc reconnus ne viennent pas ici légitimer la présence de travaux à l'allure simple et rapide imitant ces derniers ? Ou au contraire « ahuries » ne définit-il pas ici le fait que cette juxtaposition dévalue, sous estime ou ridiculise par ce contexte les pliages de l'artiste ?

Cette mise en scène confronte des statuts de différents travaux tantôt reconnus (« relégitimés »), tantôt méconnus, au statut inférieur. L'artiste met adroitement en avant cette parodie de légitimation/dé légitimation en tant que mot d'ordre au sein de son travail, au sein de sa recherche. Ces dessins avaient été présentés deux ans auparavant lors de l'exposition « Puer-Senex » au Château de Castelnou ; dévêtus de leur cadre, sans titre et accompagnés d'un texte portant le même titre que l'exposition. La volonté de recommencé était clairement affichée, en soulignant l'importance de la question « Quoi recommencé et pourquoi recommencé ? »⁶¹

On observe dans « Anniversaires », un degré différent du « recommencé » que l'on pourrait qualifier comme l'artiste l'a ainsi fait dans ses écrits, de « mise à jour ». Patrick Saytour transforme la mise en scène de la pièce pour l'exposition, sans toucher directement aux matériaux constitutifs de l'œuvre.



Anniversaires exposée au Château de Castelnou en 1994.

⁶¹ Texte *Puer-Senex*.

8.2. *Noces* : une « Réactualisation »

A la suite de la série *Anniversaires*, Patrick Saytour produit *Noces*, nouvelle série composée de sept diptyques, présentant sous verre et encadrés par une lisière de bois, des couples de dessins pratiquement de même format.

« Cette série de travaux met en présence des maquettes de pliage des années 60 et des surfaces colorées entretenant avec les pliages des rapports formalistes, une sorte de chiralité (chèvrefeuille et liseron). En réalité, tout les sépare. Mais leurs accouplements sont liés par une règle qui les unit tout en les préparant à s'entredéchirer. Ces maquettes en papier plié que je croyais perdues, ont été retrouvées dans une boîte à chaussures. Je pouvais les garder telles quelles, les laisser à leur condition d'esquisses, de déchets d'atelier. Je pouvais aussi les rendre présentables, les fétichiser en affirmant leur statut de souvenirs, de dessins jaunés, de médailles de papier. Choisir de les **réactualiser** fut choisir de les forcer à générer une image différenciée, un duplicata distancié qui jette un voile sur leur histoire et ne retient que des effets de similitudes passagères. Ce formalisme pédant rétablit au présent leur entière culpabilité. »⁶²

Il s'agit également d'une confrontation entre des travaux anciens et nouveaux, « écho » contextualisé formant une réactualisation de l'ensemble. Ces anciens travaux sont des maquettes de pliage de la fin des années 60, retrouvées dans une boîte au fond de son atelier. L'artiste prend le parti de les réactualiser et non de les garder « en déchets d'atelier », ni de les « fétichiser » en les présentant sous forme de souvenir jauni et impalpable. Cette réactualisation, en nuance avec « la mise à jour » décrite ci-dessus, apporte à « l'écho », c'est-à-dire à la confrontation, une symbolique nouvelle concernant la distance établie entre le dessin initial et le dessin actuel. En effet, la confrontation de la série *Anniversaires*, nous rend compte d'une parodie (« reprises ahuries ») jouant sur la promiscuité, la symétrie entre deux travaux ; d'une imitation d'un travail reconnu, rendu icône.

La série *Noces* se montre, autant sur sa forme que sur son fond, différente et approuve une confrontation basée sur une réactualisation distancée. Le dessin répondant à l'accumulation organisée des « morceaux » de maquette des années 60, n'imité pas ce dernier mais tire un élément constitutif du sens ou de l'image en tant que tel ; comme un détail que l'artiste voudrait mettre en avant sans raconter l'histoire passée de l'œuvre attestant son existence.



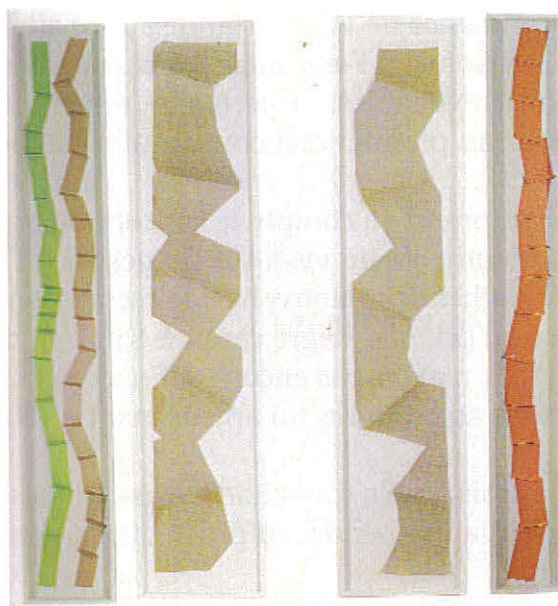
Noces exposée au Musée de l'objet à Blois en 2001.

⁶² Extrait du texte descriptif « Poivre-sel » du catalogue de l'exposition « Patrick Saytour » à la Maison de la Culture de Bourges en 1996.

8.3. *Commémorations* : « Reprise »

« Des bandes en carton ou de feutre, pliées obliquement et tranchées sur les côtés afin de les mettre au carré. Au dépliage cela donne des bandes zigzagantes, au tracé relativement aléatoire. Elles datent de 1969. Elles servent de référence à une **reprise formaliste** obtenue en collant des bandes de scotch de différentes couleurs sur un support et en les faisant elles aussi zigzaguer. Des crêtes en relief apparaissent à chaque changement de direction. Les supports d'encadrement sont des caissettes en bois, longues et étroites. L'aspect des bandes initiales est naïvement conservé. La technique utilisée et le sens de la démarche n'ont pas de rapport avec les premières pièces. Rien ne les oppose, tout les sépare. Pour résumer. »⁶³

Ces séries présentées au château de Castellnou en 1994 sous le titre éloquent de *Puer Senex*, peuvent se lire comme un bilan de diverses expériences graphiques menées antérieurement et comme une réflexion sur la (re)présentation et la reprise.



Commémorations au Musée de l'objet à Blois en 2001.

8.4. Le phénomène des juxtapositions

Les pièces anciennes ou « originales » sont juxtaposées aux côtés de pièces récentes qui parodient leurs statuts mais aussi leurs aspects esthétiques. L'authenticité des pièces initiales est remise en question et s'affirme à présent au sein de cette juxtaposition, de cette dualité. La pièce initiale intègre une nouvelle forme en perdant l'autonomie qu'elle avait acquise lors de son premier statut. Le pliage devient une référence plastique standardisée face à l'expérimentation renouvelée de l'artiste. L'authenticité de la pièce recommencée prend toute sa valeur, dans la reconnaissance artistique du geste repris une fois reconnu. En effet, le concept du recommencé sauvegarde l'authenticité des pièces « reprises », lorsqu'il est reconnu et approuvé artistiquement. Mon rôle au sein de cette recherche ne participe-t-il pas à cette légitimation ?

Les œuvres « recommencées » de Patrick Saytour ressortent de cette expérience unique ajournées, abolissant la hiérarchie entre ses pièces anciennes et récentes. Des liens émergent et une unité se constitue, déterminant une oeuvre nouvelle, inédite et riche d'approches inattendues. Patrick Saytour juxtapose des espaces, des temps et des motifs différents tout en nous incitant à dégager une continuité dans l'anachronique.

⁶³ Extrait du texte descriptif « Poivre-sel » du catalogue de l'exposition « Patrick Saytour » à la Maison de la Culture de Bourges en 1996.

Le travail de l'artiste peut se définir comme une entreprise de déconstruction de la forme, de la couleur, des symboles, du concept, du cadre de présentation : pour reprendre une œuvre considérée comme non finie, laisser pour compte : pour se la réapproprier. Fidèle à ses outils et matériaux, il conserve au sein de ses recommencés son vocabulaire du début des années 70 : pliage/dépliage, assemblage/désassemblage, collage/découpage, découvrir/recouvrir, froisser/défroisser, brûlages...

9. *W*, un véritable recommencé

On distingue avec ces trois exemples, trois types de « recommencé » ou plutôt trois « degrés » au sein de la pratique de l'artiste, où ses positions et ses engagements sont différents. En effet, lorsqu'il revient sur la présentation d'une pièce (ajout de cadre...), le retour à son premier état reste accessible donc réversible : en retirant simplement les éléments ajoutés. Le geste transformateur de l'artiste ne marque pas radicalement l'état constitutif de l'œuvre. On observe dans le recommencé de *W*, des réutilisations ainsi que des ajouts. L'artiste réutilise les chaises tronçonnées, ce qui donne à l'ensemble un changement constitutif et visuel radical où les transformations résistent irréversibles. Le terme « recommencé » ne concerne t-il pas seulement les œuvres où le retour au premier état constitutif n'est plus envisageable ?

Si l'on prend en compte le concept de travail de Patrick Saytour, *W* en plus de conserver ses critères d'authenticité vis-à-vis du geste de l'artiste, de son concept, de ses matériaux initiaux; intègre une authenticité nouvelle : le recommencé. En effet, *W* est une œuvre recommencée authentique, et ce au premier degré car il ne s'agit ni d'une réactualisation, ni d'une mise à jour. En 1984 Patrick Saytour n'avait pas encore défini ce concept de « recommencé », mais il intégrait déjà des modifications aux œuvres lui appartenant : 1987, *L'effet clochettes...*

« Je crois que le travail de l'artiste consiste justement à s'approprier et, en s'appropriant, à détruire ce qu'il appréhende, au profit bien entendu de la re-création ». ⁶⁴

W apparaît comme une œuvre référente en ce qui concerne les « recommencés » de Patrick Saytour: c'est une pièce singulière, unique au sein de « l'ensemble de son oeuvre » qui par le biais du recommencé s'est chargée d'une symbolique encore plus forte, et d'une historicité immesurable.

⁶⁴ Propos recueillis dans le catalogue d'exposition « Carnaval Cent, Nice, 1984 ».

DEUXIÈME CHAPITRE

RÉFLEXIONS AUTOUR DE L'AUTHENTICITÉ ET DE LA DOCUMENTATION

1. Authenticité ?

La notion d'authenticité appartenant à l'œuvre d'art ouvre un processus « d'authentification » qui s'appuie sur des preuves répondant à des critères. Cette évaluation nous permet de valider le caractère authentique d'une pièce, de la reconnaître en tant que tel, par rapport dans la plupart des cas au respect de ses matériaux d'origine la constituant mais aussi sa forme, sa présentation...

Quels sont les critères pour évaluer l'authenticité de *W*, œuvre recommencée?

L'œuvre d'art est un exemple concret lorsque l'on pense la notion d'authenticité et reprend différentes définitions complexes, surtout lorsque nous nous concentrons sur une pratique artistique contemporaine. Cette notion met en scène différents critères soumis à des « examens » devant établir ou confirmer le lien primordial entre l'objet créé et son créateur. Nous pouvons faire référence à la question du faux, pour illustrer ce concept. En effet, la notion d'authenticité pose la question des attributions des œuvres d'art ainsi que les révélations des faux. La reconnaissance de « la main du maître » doit être certifiée et actionne la conceptualisation des attributions. On peut d'ailleurs se demander si les attributions rendent une œuvre authentique, ou la reconnaissent-elle comme authentique ?

En Art contemporain les critères d'authentification se modifient et ne se concentrent plus seulement sur l'aspect esthétique des œuvres, certaines étant plus conceptuelles que matérielles. Nous voyons actuellement apparaître un phénomène de plus en plus courant au sein de certaines pratiques artistiques, qui met en avant l'inauthenticité comme un critère plastique, un champ artistique à expérimenter.

Dans cette étude de cas, que prenons nous en compte comme critères d'authenticité ?
Quelles exigences contribueront à la conservation-restauration de *W* ?

1.1. Quelle définition ?

En analysant *W* ainsi que la pratique du « recommencé », on comprend la notion d'authenticité dans un tout autre contexte. Les conservateurs-restaurateurs s'empressent de « légitimer » des pratiques inédites d'artistes contemporains, tout comme je suis en train de le faire, pour s'assurer que l'authenticité de l'œuvre n'est pas en danger ou suspecte.

Patrick Saytour en recommençant ses œuvres soulève diverses problématiques dont celles concernant la notion d'authenticité des œuvres recommencées. Mais de manière générale, les transformations lorsqu'il s'agit de réactualisation ou de mise à jour, sont pour la plupart réversibles. Un retour à l'état initial, même si une telle intervention selon le concept et la position de l'artiste aurait peu d'intérêt, est possible. En ce qui concerne le geste transformateur du « recommencé », les questions soulevées sont différentes et le débat annonce diverses problématiques de conservation. Rappelons que Patrick Saytour n'a pas utilisé la déconstruction pour créer mais la destruction pour reconstruire, pour re-créer, pour recommencer. Ce point est central au sein de notre recherche et pose différemment la question de l'authenticité des matériaux constitutifs de l'œuvre et du geste de l'artiste .

« Toute l'appréhension de l'objet, dans la peinture de ce siècle, puisque ça a été essentiellement l'occasion de ce siècle de s'occuper de l'objet, en l'intégrant directement et non en s'en servant uniquement comme un modèle, a été de quelque manière que ce soit, de briser cet objet. Le peintre a travaillé au moment où il a mâchuré, ou brisé, ou recomposé, ou cassé, ou recollé, ou fait un conglomérat... ».⁶⁴

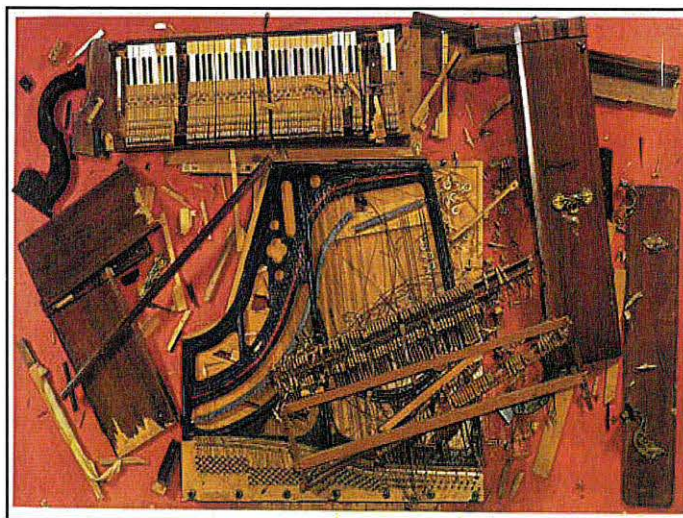
⁶⁴ Propos recueillis dans le catalogue d'exposition « Carnaval Cent, Nice, 1984 ».

1.2. L'effet de dématérialisation et de rupture

Contrairement à beaucoup d'artistes, **Patrick Saytour n'a pas déconstruit pour créer mais il a utilisé la destruction pour reconstruire, pour recommencer.** Ce point est très important et central au sein de notre réflexion. L'artiste a tronçonné trois des éléments de *W* dans l'optique de les jeter et c'est après cet acte de destruction qu'il a finalement décidé de les conserver. C'est en les tronçonnant que l'artiste s'est réapproprié l'œuvre, c'est dans ce geste de destruction qu'il a décidé de les conserver. Pour l'exposition *La dégelée Rabelais* organisé par le FRAC Languedoc-Roussillon en Juin 2008, l'artiste recommence l'ensemble de la pièce pour la présenter au sein de cet événement. C'est par cette proposition qu'il recommence *W* et qu'il intègre son geste de destruction. De plus notre rencontre courant décembre 2006 et la proposition émise au sujet de la restauration de la chaise non tronçonnée ont amené la concrétisation de ce projet. Le geste de l'artiste est contraire au concept de « destruction comme acte de création ». Cette pratique très utilisée a fait l'objet d'une grande exposition au Centre National d'Art Moderne à Paris du 15 Juin 2005 au 22 Février 2006⁶⁵ : « Big-Bang, Destruction et création dans l'art du 20^e siècle ».

Pour illustrer ce propos, nous donnerons deux exemples de travaux réalisés selon cette formule et qui viennent s'opposer au concept de réalisation de *W*.

Le premier, *Chopin's Waterloo* de Arman, datant de 1962, représentant des morceaux de piano brisés, fixés sur panneau de bois (186 x 302 x 48 cm). Les instruments de musique ont donné lieu chez Arman à de nombreuses manipulations : colères, coupes, accumulations, combustions, tirages en bronze et assemblages. L'artiste explique que c'est par une expérience personnelle négative dans l'univers musical que son agressivité s'est manifestée envers les instruments de musique. *Chopin's Waterloo* fut ainsi réalisé à l'occasion d'une exposition intitulée *Musical Rage* à la galerie Saqqarah de Gstaad en 1962. Lors du vernissage, l'artiste réalisa en public la destruction d'un piano droit à coups de masse et en fixa les éléments brisés sur un panneau de bois préparé à l'avance. L'expérience de la destruction et de l'assemblage est ainsi figée, car c'est le résultat qui intéresse l'artiste, un peu à la manière des tableaux-pièges de Spoerri. Selon Arman, la structure formelle des objets détruits dans les colères détermine l'esthétique de l'œuvre et lui accorde un caractère baroque ou cubiste selon qu'y prédominent les courbes ou les droites.



Chopin's Waterloo de Arman

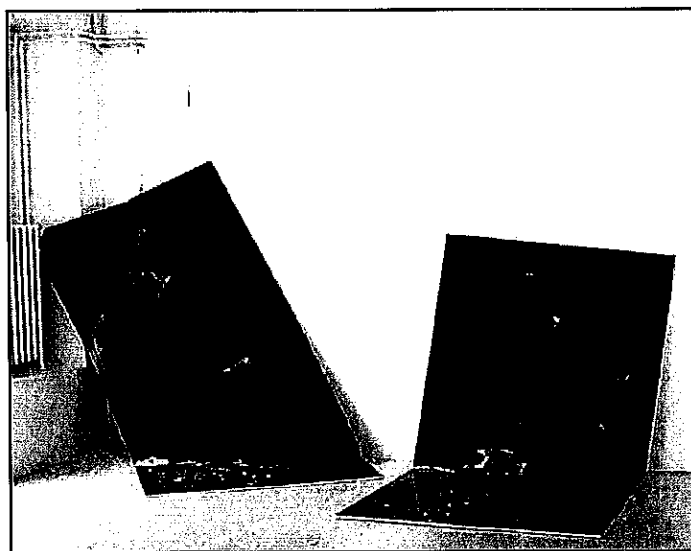
⁶⁵ Catalogue d'exposition cité à la fin du mémoire au sein de la bibliographie.

Steven Parrino⁶⁶ a lui aussi expérimenté les gestes appartenant à la destruction pour créer ses œuvres. Il s'emparait de panneaux en Placoplâtre, les peignait en noir, puis les brisait. Les morceaux étaient fébrilement appuyés sur le mur de la salle d'exposition tout en s'affalant contre le sol pour former d'étranges ensembles, similaires à des amas de tôles froissées suite à choc violent... La destruction et la violence sont très présentes dans l'œuvre de Parrino où ses toiles subissent des sorts similaires, martyrisées de diverses manières : déchirées comme en 1987 où l'artiste lacéra celle de Crowbar avec un pied-de-biche, trouées, peintes à l'huile de vidange (Slow Rot, 1988), chiffonnées comme des linceuls (Lee Marvin/Marlon Brando, 1990)...

On remarque que *W* ne s'inscrit pas dans cette logique, **la destruction n'est pas le résultat d'un acte artistique volontaire mais plutôt involontaire** que l'artiste réutilise. Néanmoins la forme détruite qui en résulte est à considérer et à respecter en tant que telle. L'artiste souhaite conserver les éléments tronçonnés en état, ce qui implique de la part du restaurateur une compréhension de l'acte créateur de l'artiste afin de distinguer les dommages à conserver des dommages à restaurer. Le respect de l'intégrité de *W* induit la conservation de l'ensemble de ses matériaux constitutifs (tronçonnés et non tronçonnés) afin de préserver son message et son concept qui résident dans son caractère transitoire. Seul l'artiste peut définir au sein de son recommencé les dommages à conserver et à restaurer. De ce fait, il définit les différents dommages et les limites des interventions du conservateur-restaurateur sur les éléments tronçonnés. Pour exemple, Patrick Saytour lors des reconditionnements des « cocons » m'a expliqué qu'il désirait un dépoussiérage simple et léger de ces derniers sans faire intervenir une opération de nettoyage.

Il est intéressant de voir qu'au sein de « *W* », les mêmes dommages sur la chaise « marbre » et sur les « cocons » ne sont pas à considérer de la même manière.

Sur les éléments tronçonnés les dommages tels que les déchirures, trous, tâches, écaillages de couche picturale... deviennent des éléments constitutifs donc des dommages à conserver et ne doivent pas être assimilés à des « menaces », des altérations à restaurer. La définition du dommage apparaît au sein d'un dialogue entre le conservateur-restaurateur et l'artiste, où ce dernier donne ses directives. Ainsi, les valeurs de l'objet sont définies et intègrent des interventions de conservation-restauration où l'intégrité matérielle et conceptuelle de l'œuvre est respectée et établie.



The No Title Painting, 2003, Frac Bourgogne.

⁶⁶ *La Marque Noire, Rétrospective, prospective* organisé par le Palais de Tokyo du 24 mai au 26 août 2007 et présentant des œuvres de Steven Parrino allant de 1981 à 2004.

1.3. Une définition en mouvement

Nous venons de voir à travers le cas de *W*, qu'en fonction des intentions de l'artiste, des significations qu'il attribue aux matériaux constitutifs de son œuvre, la notion d'altération comprise comme un dommage à restaurer, ne peut être fixe et doit donner lieu à un dialogue entre le conservateur-restaurateur et l'artiste. Une même altération peut ainsi donner lieu à des traitements de conservation-restauration différents. La notion d'authenticité n'apparaît plus comme une valeur fixe et immuable ; elle découle d'une pratique et d'une pensée propres à un artiste où le conservateur-restaurateur doit adapter à son tour sa méthode. Ce dispositif est courant et je dirais même spécifique aux œuvres contemporaines.

Nous observons au sein du geste de Patrick Saytour le désir omniprésent de conserver l'œuvre après tronçonnage et d'expliquer au sein de la présentation des éléments et de leur reconditionnement, l'histoire matérielle de l'ensemble de l'œuvre. L'artiste désire que le public comprenne la présence des tronçons et expose par le biais de photographies leur état initial avant le tronçonnage. Lorsque l'on connaît l'histoire matérielle de *W* et le travail de Patrick Saytour depuis le début des années 90, on observe au sein de la pièce une symbolique plus forte dans la reprise du geste de l'artiste. *W* en 2008 conserve son histoire matérielle de 1984 avec sa mise en œuvre des carnavaliers, et reflète parfaitement le processus de travail actuel de l'artiste. Le geste repris et l'utilisation d'une multitude de matériaux et d'objets conservés durant des années au sein de son atelier se place au centre de la symbolique de *W*. En effet, en 2008 l'artiste réutilise des « bribes » de l'œuvre conservés depuis plusieurs années (les « cocons ») pour les reconditionner, les recommencer, comme c'est le cas de différentes pièces recommencées ou mises à jour : *Commémorations*, *Noubas*, *Noces*, *Célébration*...

Soucieux de mettre en avant les matériaux et la forme originale de l'œuvre en 1984, l'artiste approuve, signe, organise un processus où l'œuvre ne se définit plus comme un objet figé par rapport à son époque de création.

1.4. Des critères différents

Les critères d'authenticité d'une œuvre en art contemporain se déplacent, et on remarque que les attentes du public ne sont plus portées sur le talent de l'artiste mais sur les qualités de sa personne. Un individu non qualifié, non initié à l'art contemporain qui se trouve face à une œuvre complexe d'un point de vue du fond et minimaliste sur la forme, va se questionner au sujet de la sincérité de l'engagement de l'artiste.

Dois-je prendre cette œuvre ou plutôt le message qu'elle suggère au sérieux ?

Les intentions de l'artiste dans la réalisation de cette pièce sont-elles en accord avec les valeurs artistiques, c'est-à-dire les limites / les codes intellectuels et matériels de l'art ?

On parlera de l'authenticité de l'artiste lui-même, de sa personne, c'est-à-dire de son investissement, de son concept, de ses intentions... Les œuvres contemporaines remettent sans cesse en question les codes établis par le monde de l'art (attentes traditionnelles de figuration). On ne parle plus dès lors de l'authenticité de l'attribution de l'œuvre à son auteur mais de son appartenance à des références artistiques du monde de l'art ou de son propre travail, c'est-à-dire de sa qualité d'œuvre authentiquement artistique. Nous parlerons d'authenticité de son inspiration d'un point de vue de l'originalité de son œuvre. Les critiques d'art à travers le vocabulaire utilisé, insistent sur l'authenticité de la personne que sont les artistes lorsqu'ils parlent de provocation et de sincérité. La reconnaissance du statut professionnel de l'artiste par des professionnels du monde de l'art apparaît comme un critère à part entière.

2. La documentation, un outil de conservation ?

La notion de conservation implique la préservation mais aussi la transmission des œuvres d'art. Conserver une œuvre d'art, c'est choisir de protéger son état et de sauvegarder son message afin qu'elle puisse être montrée et transmise à un public : c'est la préserver, ainsi que son concept, pour qu'elle reste présente dans notre mémoire collective. Il peut sembler paradoxal de vouloir matériellement conserver des œuvres procédant de l'éphémère et/ou de la transformation. Néanmoins, il est important de garder des traces de ces œuvres, de leurs différents états afin de partager cette connaissance conceptuelle et matérielle de l'objet et de donner des repères au public, aux professionnels et aussi aux artistes afin qu'ils puissent explorer des pistes de travail et de réflexion différentes.

En décembre 2006, Patrick Saytour m'avait fait part d'une anecdote concernant deux présentations d'une de ses installations faisant partie de la collection d'une institution. A plusieurs reprises, l'artiste avait eu le regret de voir son œuvre exposée dans de mauvaises conditions où les éléments n'étaient pas placés dans le bon ordre malgré ses recommandations. On note ici l'importance que représente la documentation d'une œuvre afin de ne pas la réinterpréter en l'exposant d'une manière non cohérente par rapport au concept et au travail de l'artiste. Cette anecdote avait orienté un de mes stages de second cycle au Centre National d'Art Moderne à Paris en Avril 2007 vers une réflexion et un travail documentaire sur les « installations d'artistes ». J'ai remarqué durant cette courte expérience que les institutions face aux installations d'artistes de plus en plus complexes réalisaient un véritable travail documentaire afin d'améliorer les conditions de présentation, de prêt, de restauration et de conservation des œuvres.

La démarche documentaire mise en place au sein de ma recherche peut être assimilée à cette réflexion plus basée sur les « réactivations » et les modalités de présentation des installations d'artistes dans des nouveaux lieux d'exposition. Ma méthodologie prend bien évidemment en compte ce paramètre afin de présenter *W* dans les meilleures conditions dans un futur proche mais aussi lointain sans les directives de l'artiste, et de sauvegarder son histoire matérielle qui réside dans son caractère transitoire. Les différents états de *W* représentent un outil de compréhension de l'ensemble de l'œuvre. Nous observons au cœur du geste de Patrick Saytour l'utilisation de la documentation comme outil de conservation. C'est par le biais de la restauration de la chaise « marbre » et par l'ajout d'éléments sur supports photographiques que l'artiste utilise et intègre à l'ensemble de *W* une documentation relatant l'état initial de l'œuvre et les différentes modifications. Ces pistes sont des repères temporels qui racontent l'histoire matérielle de l'œuvre afin qu'elle soit conservée et comprise de la part du public mais aussi des professionnels qui conserveront, exposeront, diffuseront, stockeront... *W*. Conserver une œuvre d'art pour le conservateur-restaurateur, c'est respecter son intégrité ce qui implique de comprendre son fonctionnement, son message, son concept de création, de réactivation mais aussi dans le cas de *W*, de « recréation » et de « recommencé ».

Cesare Brandi insiste sur ce point, il cite l'importance de la primauté de l'instance esthétique de l'œuvre d'art qui « ne dépend pas de sa consistance matérielle, ni de sa double historicité, mais de son artisticté, de sorte que celle-ci une fois perdue, il ne reste plus qu'une épave. »⁶⁷

⁶⁷ Brandi Cesare, « Théorie de la restauration », MONUM édition du patrimoine, Paris, 2000. Première édition : Storia e Letteratura, Rome, 1963.

2. La documentation, un outil de conservation ?

La notion de conservation implique la préservation mais aussi la transmission des œuvres d'art. Conserver une œuvre d'art, c'est choisir de protéger son état et de sauvegarder son message afin qu'elle puisse être montrée et transmise à un public : c'est la préserver, ainsi que son concept, pour qu'elle reste présente dans notre mémoire collective. Il peut sembler paradoxal de vouloir matériellement conserver des œuvres procédant de l'éphémère et/ou de la transformation. Néanmoins, il est important de garder des traces de ces œuvres, de leurs différents états afin de partager cette connaissance conceptuelle et matérielle de l'objet et de donner des repères au public, aux professionnels et aussi aux artistes afin qu'ils puissent explorer des pistes de travail et de réflexion différentes.

En décembre 2006, Patrick Saytour m'avait fait part d'une anecdote concernant deux présentations d'une de ses installations faisant partie de la collection d'une institution. A plusieurs reprises, l'artiste avait eu le regret de voir son œuvre exposée dans de mauvaises conditions où les éléments n'étaient pas placés dans le bon ordre malgré ses recommandations. On note ici l'importance que représente la documentation d'une œuvre afin de ne pas la réinterpréter en l'exposant d'une manière non cohérente par rapport au concept et au travail de l'artiste. Cette anecdote avait orienté un de mes stages de second cycle au Centre National d'Art Moderne à Paris en Avril 2007 vers une réflexion et un travail documentaire sur les « installations d'artistes ». J'ai remarqué durant cette courte expérience que les institutions face aux installations d'artistes de plus en plus complexes réalisaient un véritable travail documentaire afin d'améliorer les conditions de présentation, de prêt, de restauration et de conservation des œuvres.

La démarche documentaire mise en place au sein de ma recherche peut être assimilée à cette réflexion plus basée sur les « réactivations » et les modalités de présentation des installations d'artistes dans des nouveaux lieux d'exposition. Ma méthodologie prend bien évidemment en compte ce paramètre afin de présenter *W* dans les meilleures conditions dans un futur proche mais aussi lointain sans les directives de l'artiste, et de sauvegarder son histoire matérielle qui réside dans son caractère transitoire. Les différents états de *W* représentent un outil de compréhension de l'ensemble de l'œuvre. Nous observons au cœur du geste de Patrick Saytour l'utilisation de la documentation comme outil de conservation. C'est par le biais de la restauration de la chaise « marbre » et par l'ajout d'éléments sur supports photographiques que l'artiste utilise et intègre à l'ensemble de *W* une documentation relatant l'état initial de l'œuvre et les différentes modifications. Ces pistes sont des repères temporels qui racontent l'histoire matérielle de l'œuvre afin qu'elle soit conservée et comprise de la part du public mais aussi des professionnels qui conserveront, exposeront, diffuseront, stockeront... *W*. Conserver une œuvre d'art pour le conservateur-restaurateur, c'est respecter son intégrité ce qui implique de comprendre son fonctionnement, son message, son concept de création, de réactivation mais aussi dans le cas de *W*, de « récréation » et de « recommencé ».

Cesare Brandi insiste sur ce point, il cite l'importance de la primauté de l'instance esthétique de l'œuvre d'art qui « ne dépend pas de sa consistance matérielle, ni de sa double historicité, mais de son artistcité, de sorte que celle-ci une fois perdue, il ne reste plus qu'une épave.»⁶⁷

⁶⁷ Brandi Cesare, « Théorie de la restauration », MONUM édition du patrimoine, Paris, 2000. Première édition : Storia e Letteratura, Rome, 1963.

2.1. Documenter pour mieux conserver et restaurer ?

Comment conserver les différents états d'une oeuvre « recommencée » qui est modifiée au fil du temps par l'artiste ?

L'opportunité de travailler aux côtés de l'artiste représente un avantage précieux qui nous aide à comprendre l'histoire matérielle de l'oeuvre et ses modifications. En effet, le respect de l'intégrité de l'oeuvre ne réside pas que dans la conservation de ses matériaux constitutifs mais aussi, comme nous venons de le voir dans le cas de *W*, dans la préservation de son message, de son concept qui résident dans son caractère transitoire. La documentation se présente donc comme un outil de conservation mais aussi comme une procédure amenant et sauvegardant des informations essentielles à la compréhension de l'oeuvre et à ses conditions de restauration. En effet, une documentation insuffisante peut amener une perte d'informations liées à l'état initial de l'oeuvre amenant des interprétations abusives au cours du temps.

Les possibilités techniques de stockage d'information actuelles, grâce aux technologies numériques, nous permettent de mettre au point toutes sortes de documents précis mais peuvent également donner l'illusion d'une préservation adaptée qui à court terme, doit être remise à jour, dupliquée, transférée sur des supports adéquats... De plus nous verrons que les documents sur supports « numériques » ne représentent pas la totalité des outils documentaires à utiliser.

Documenter une oeuvre d'art et son concept pour mieux la conserver induit une sélection rigoureuse de documents selon des critères précis et définis, afin de ne pas « noyer » l'information et de rester objectif. Un certain nombre de documents sont donc rejetés, et la sélection s'inscrit dans le temps au sens où elle n'est pas forcément contemporaine à la création de l'oeuvre.

Au cours de ma recherche, j'ai exploré différents outils documentaires afin de retracer l'histoire matérielle et conceptuelle de *W*. Cette méthode s'est révélée efficace et j'ai pu en collaboration avec l'artiste mettre au point divers documents qui pourront être utilisés comme support de travail pour les prochaines (re)présentations.

Avant de commencer à constituer l'histoire de *W*, j'ai pris connaissance de la documentation existante sur l'oeuvre et bien évidemment sur l'artiste afin de prendre possession des informations et de repérer les éventuelles lacunes. J'ai collecté et étudié divers documents afin d'actualiser les informations recueillies au sein de mon propos. Tous ces documents sont cités en fin de mémoire au sein de la bibliographie et concernent : catalogues d'exposition, monographies, livres d'artiste, revues de presse, articles de presse, archives de l'artiste, archives des carnavaliers de Nice, documentaire⁶⁷, reproductions d'oeuvres et inventaires, bibliographies de l'artiste, écrits de l'artiste, interviews et entretiens...

Des reproductions d'oeuvres significatives ont été insérées dans le texte, tout en étudiant à côté les écrits majeurs de l'artiste ou des critiques d'art qui m'ont aidés à comprendre sa démarche pour documenter de manière la plus fidèle et cohérente possible l'oeuvre « recommencée » : *W*.

⁶⁷ Je remercie à ce sujet Claude Vernick qui m'a transféré son film documentaire sur support DVD afin de compléter ma recherche. Il s'agit de *L'école de Nice au carnaval* réalisé à l'occasion du Carnaval de Nice en 1994 où la ville avait invité les artistes plasticiens de l'école de Nice (Arman, Ben, Gilli, Combas, Farhi, Sosno, Tobiasse, Chacallis...) à participer en créant et matérialisant en collaboration avec les carnavaliers, leur propre char, symbole de leur oeuvre. Pour plus d'informations se reporter aux annexes et à la bibliographie.

Je me suis vite rendue compte que le premier état de *W* de 1984, relatif à son année de création n'était documenté qu'à travers une seule et unique photographie, ce qui limite l'information concernant cette première étape de l'œuvre. J'ai comblé ce manque en documentant par écrit au cours de mes recherches le contexte de création de l'œuvre et son histoire matérielle. J'ai également utilisé en plus de l'écriture et des observations, en collaboration avec Mathilde Delienne la photographie et la vidéo afin de documenter et de garder un témoignage des transformations de *W* en 2008.

La documentation au cours du mémoire est présentée de façon chronologique. J'ai documenté mes premiers écrits par des photographies du catalogue d'exposition « Carnaval Cent, Nice, 1984 », relatant la collaboration entre l'artiste et les carnavaliers niçois. De plus, j'ai pu grâce à la collaboration et les échanges mis en place avec l'artiste, retrouver au sein de ses archives des croquis de *W* de 1984 lors de sa concrétisation.

J'ai ensuite suivi « l'évolution » de la pièce, du départ de l'atelier de l'artiste en Janvier 2007 à Restinclières où il avait effectué les tronçons environ dix ans auparavant, au reconditionnement des « cocons » en Avril 2008 à Gigean, en passant par l'atelier des carnavaliers niçois où la pièce a été créée en 1984. Toutes les modifications ont été expliquées, recensées puis insérées dans le corps du texte, accompagnées des ajouts et des directives de l'artiste à propos des modalités de présentation. Nous avons pu assister, avec Mathilde Delienne aux transformations constitutives de l'œuvre lors du reconditionnement des « cocons » à AATS à Gigean et nous espérons poursuivre cette démarche jusqu'à l'exposition prévue en Juin 2008, afin de documenter la présentation et l'activation de l'ensemble de *W* à cette date.

2.2. L'importance du constat d'état

Le constat d'état se place au centre de la documentation. Précis, détaillé et argumenté par des supports photographiques, il nous permet de constituer un document technique où chaque élément de l'œuvre est identifié, recensé et accompagné d'un inventaire précis des correspondances et des modifications réalisées. Ce constat peut être utilisé comme un outil de travail pour les prochaines expositions et réactivations, pour l'amélioration des conditions de stockage mais aussi pour documenter les prochaines transformations s'il y en a.

Le propriétaire de l'œuvre étant l'artiste nous donnerons une copie du mémoire au FRAC Languedoc Roussillon où l'œuvre est en dépôt afin qu'il puisse dans un premier temps prendre connaissance de l'histoire matérielle et conceptuelle de l'œuvre et ce de façon précise et surtout réactualiser et mettre à jour les documents s'il y a un prochain recommencé.

La diffusion du document est un point très important. Si nous voulons que les professionnels comprennent le concept de l'œuvre et respectent son intégrité, il faut mettre à profit les documents réalisés au cours de notre recherche. Pour cela nous donnerons une copie du mémoire bien évidemment à l'artiste mais aussi à ses assistants ayant participé au projet ainsi qu'aux carnavaliers de Nice, qui se sont montrés très enthousiastes lors de mes recherches. L'opportunité dont j'ai pu profiter durant toutes ces procédures au cours de la réalisation de ce présent mémoire est de travailler en association étroite avec l'artiste à la constitution de la documentation, ce qui m'a permis de corriger mes propos et de vérifier mes sources. Le « dossier d'œuvre » tout comme le dossier d'artiste est un document une fois réalisé qui peut nous aider à comprendre et à aborder une œuvre pour respecter au mieux son intégrité.

2.3. Le rôle du photographe

Mathilde Delienne, est étudiante à l'École Supérieure d'Art d'Avignon et prépare son DNSEP (Diplôme National Supérieur Expression Plastique) dans le département Art pour le mois de Juin 2008. Voulant se spécialiser dans la photographie et ayant une sensibilité particulière dans ce domaine, elle s'est intégrée au projet afin de s'occuper de la documentation photographique et de la réalisation des séquences filmées lors du reconditionnement des « cocons ». Sous la proposition d'une enseignante que nous avons en commun: Sylvie Nayral, cette collaboration s'est montrée très efficace et nous a permis de concrétiser un projet regroupant les compétences des deux départements de l'école.

Mathilde Delienne a suivi les étapes importantes du projet de recherche et les a documentées avec professionnalisme :

- Le transport de l'œuvre, le 3 Mars 2008 de Gigean à l'école.
- L'entretien avec l'artiste dans les ateliers de l'école, le 26 Mars 2008.
- Le reconditionnement des « cocons » à Gigean, le 10 Avril 2008.

Grâce à son travail, j'ai pu exploiter des photographies relatant les différentes étapes de prise en charge de l'œuvre mais aussi l'étroite collaboration avec l'artiste. Les documents réalisés nous ont permis de mettre en avant le dialogue interactif entre le restaurateur et l'artiste, ce qui représente au sein de cette recherche un point important. Un échange s'est également installé entre le photographe et le restaurateur, où nous nous sommes mutuellement conseillés, et où j'ai pu proposer à Mathilde de mettre en avant certaines choses au sein de ses photographies. Pour finir, le fait de travailler en équipe représente un grand avantage, ce qui m'a permis pendant les reconditionnements des « cocons » de me concentrer sur mes interventions tout en sachant que la documentation photographique était prise en charge par Mathilde.



Mathilde Delienne à Gigean lors du transport de la "chaise marbre" et du reconditionnement des "cocons".

Conclusion

Si les œuvres contemporaines sont appelées à se modifier, à avoir plusieurs vies, à être reprises, réactualisées, mises à jour, recommencées... Comment dès lors appréhender leur conception, leur devenir et leur conservation ? La diversité des techniques et des pratiques artistiques actuelles interroge les principes même de la conservation mais aussi les modalités de présentation des œuvres d'art en l'absence des artistes. Mon premier objectif a été pour conclure mes études, non de trouver une œuvre, un cas pratique qui déboucherait sur un sujet de recherche, mais de rencontrer un artiste qui dans sa démarche et ses mises en œuvre me permettrait de m'interroger sur ma place de conservateur- restaurateur et les limites de mes interventions.

Le processus du « recommencé » et tout particulièrement le projet de *W* de Patrick Saytour a tout de suite suscité mon intérêt et nous avons d'un commun accord mis en place une réelle collaboration. Ce mémoire se présente comme le témoin d'un cheminement, d'une réflexion basée sur une étude de cas précise. Le conservateur-restaurateur qui doit comprendre la démarche de l'artiste afin de respecter l'intégrité de l'œuvre lors de sa prise en charge et des différentes interventions réalisées, apparaît au fil de ma recherche comme un réel partenaire de l'artiste qui pense à ses côtés le devenir de l'œuvre. Comment conserver et restaurer une œuvre « recommencée » que l'artiste transforme au fil du temps ? Comment sauvegarder son message, son concept, son histoire matérielle, afin de préserver ses valeurs subjectives et mémorielles ?

La mise en place d'une stratégie documentaire s'est avérée être un outil efficace pour conserver les différents états de *W*, œuvre à caractère transitoire. Nous avons appréhendé l'œuvre depuis son contexte de création en 1984, en passant par son « tronçonnage » en 1998, jusqu'à son recommencé et son reconditionnement en 2008. Après avoir évalué les résultats de nos expériences nous avons abouti à plusieurs observations où la documentation permet également une présentation optimale ainsi qu'une politique de prêt à d'autres institutions.

Constituée de matériaux fragiles, soumise à des tensions lors de ses manipulations, recommencée par l'artiste : *W* est une œuvre représentative de la création des années 1980 mais aussi 1990 de Patrick Saytour. Nous espérons que le travail conduit dans le cadre de ce mémoire sera en résonance avec les questions qui constituent aujourd'hui le débat autour de la conservation, restauration et présentation des œuvres contemporaines.

ANNEXES

ANNEXE 1 : PATRICK SAYTOUR.....132

1. Biographie
2. Expositions personnelles
3. Expositions collectives
4. Commandes publiques
5. Collections publiques
6. *Papier-papier*

ANNEXE 2 : CARNAVAL ET ART CONTEMPORAIN ?.....136

1. *Roi des Arts*
2. *Roi de l'Europe*
3. Une source d'inspiration pour les artistes
4. Récapitulatif des collaborations

ANNEXE 3 : LES CARNAVALIERS DE NICE.....140

1. Reconnaissance d'une activité ?
2. Les techniques et les matériaux utilisés
3. Des précisions

ANNEXE 4 : LE CARNAVAL DE NICE.....150

1. Les dates clefs
2. La liste des thèmes

ANNEXE 5 : LES FICHES TECHNIQUES.....154

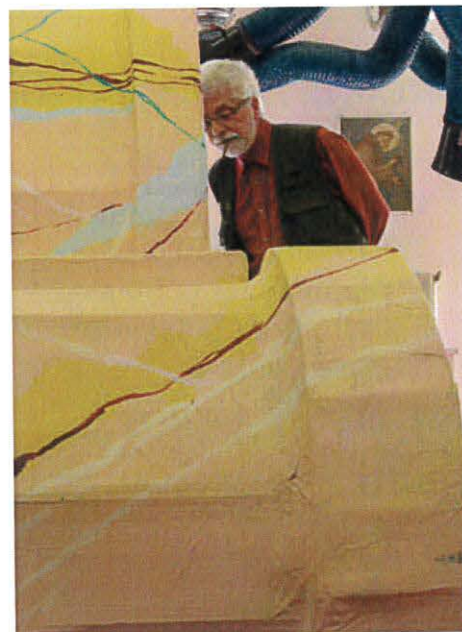
1. BEVA 371
2. FERTAN
3. FILM POLYESTER
4. PAPIER JAPON
5. PARALOÏD B 72
6. PER-XIL 10
7. TYLOSE MH 300

PATRICK SAYTOUR

1. Biographie

Patrick Saytour est né en 1935 à Nice, il vit et travaille à Aubais, dans le Gard.

S'interroger à la fois sur le statut et la structure de l'œuvre d'art est une chose que Patrick Saytour pratique depuis de nombreuses années, notamment depuis sa participation au sein du groupe «Supports/Surfaces», mouvement artistique du début des années soixante-dix. Ce vocable signifiant d'un côté le châssis (support de la toile) et de l'autre la toile (la surface), avait été proposé par Vincent Bioulès en 1970, et regroupait des artistes du sud de la France, comme Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Claude Viallat...qui envisageaient la peinture dans une pratique débordant du cadre du tableau et explorant différentes pratiques.



« Patrick Saytour a été parmi les artistes du groupe Supports / Surface celui qui a le mieux précisé cette situation théâtrale de l'œuvre en faisant de chacune de ses œuvres une parodie de la représentation et du représenté désorientant le spectateur, c'est-à-dire pervertissant la perspective du spectacle et du théâtre qu'organisent la composition picturale classique et le tableau comme fenêtre découpant une veduta : une vue. » Citation de Bernard Ceysson, galeriste de l'artiste.

Ses actions dont certaines sont des reprises de gestes plus anciens, constituent aujourd'hui le vocabulaire artistique de Patrick : pliages, dépliages, découpages, collages, assemblages, désassemblages, brûlages, trempages, solorisations... Ses travaux se construisent également, à partir d'une grande diversité de matériaux et d'objets, apparemment banals, qu'il récupère, amasse et conserve parfois très longtemps dans son atelier avant de leur trouver un emploi.

Ces derniers sont souvent des objets utilitaires issus du quotidien, comme des meubles (tapis, chaises, fauteuils, porte-manteaux, lampes, couettes...), des tapisseries, des tissus d'ameublements, des toiles cirées, des chemises en coton, des déguisements d'enfants, des vêtements de poupée...

Des matériaux plus « kitschs », sont également utilisés: tissus et fourrures synthétiques, plastiques en tout genre, tête de cerf, drapeaux, tapisseries représentant des biches dans des sous-bois... L'attitude ironique de l'artiste s'attarde pourtant sur les qualités sensibles de ces objets « pomponnés » comme il le cite, comme leurs aspects, et s'accompagne d'une véritable réflexion sur le rôle joué de l'objet détourné de son contexte initial mais aussi sur l'impact de sa matière, de sa couleur dans la composition d'ensemble de l'œuvre d'art.

L'artiste ne se définit donc pas dans une pratique artistique exclusive et serpente entre peinture, vidéo, objet et sculpture.

« Les travaux de Patrick Saytour se donnent à voir comme un gigantesque patchwork, mais également comme des séries et des déclinaisons formelles qui fonctionnent comme autant de pièges pour le regard du spectateur. »

Citation de Bernard Ceysson, galeriste de l'artiste.

Ses œuvres ont été exposées dans la plupart des lieux d'Europe, d'Amérique et d'Asie dédiés à la présentation de l'art moderne et contemporain. Elles figurent dans la plupart des grandes collections publiques et privées.

2. Expositions personnelles

- 2007 Carré Sainte Anne, Montpellier
Galerie Vasistas, Montpellier
Patrick Saytour, galerieChantiersBoîteNoire, Montpellier
- 2006 Terra-Ter, La briqueterie, Ciry le noble
Galerie IAC, Saint Étienne
- 2005 Galerie Philippe Pannetier, Nîmes
Galerie Philippe Pannetier, Nîmes
- 2004 Musée d'Art moderne, Céret
Patrick Saytour, galerieChantiersBoîteNoire, Montpellier
- 2003 Galerie Philippe Pannetier, Nîmes
Le Quartier, centre d'art contemporain, Quimper
Musée d'Art Moderne, Céret
Galerie Vasistas, Montpellier
- 2001 Couvent des Minimes / Palais des Congrès. Perpignan
- 2000 Aldébaran. Baillargues
Musée de l'Objet. Blois
- 1999 École des Beaux-Arts. Nîmes
Salle des cartes. Espace Gustave Fayet. Sérignan
Galerie Vasistas. Montpellier
École des Beaux-Arts. Quimper
- 1996 Galerie de Paris. Paris
Maison de la Culture. Bourges
- 1994 Puer - Senex. Castelnou
- 1993 Galerie de Paris. Paris
- 1992 D422. Champclause
- 1991 Rétrospective 4. La Boite Noire. Montpellier
- 1990 Atelier Calder. Saché
- 1989 Zone Libre. C.N.A.P. rue Berryer. Paris
- 1988 Galerie d'en Haut. Villeneuve d'Ascq
- 1987 École des Beaux-Arts. Valence
Galerie de Paris, Paris
- 1986 Musée Ingres, Montauban
- 1985 Galerie Christian Laune, Montpellier
- 1984 Galerie Veda Warehouse. Tokyo
- 1983 Galerie 't Venster. Rotterdam
- 1982 Musée d'Art et d'Industrie, Saint Étienne
- 1981 Musée savoisien, Chambéry
Galerie Éric Fabre, Paris
- 1980 Galerie Errata, Montpellier
- 1979 Galerie Éric Fabre, Paris
- 1978 Galerie Éric Fabre, Paris
- 1977 Galerie A16, Perpignan
- 1976 Galerie Éric Fabre, Paris
ADDA, Marseille
- 1975 Galerie Éric Fabre, Paris

3. Expositions collectives

- 2007 Quasiment Royale, ESBAMA Montpellier
- 2006 Galerie Krings-Ernst, Köln
Chauffe Marcel I, FRAC Languedoc Roussillon, CRAC Sète,
La Panacée, Montpellier
Bang, Bang, Musée d'Art et d'Industrie, Saint Étienne
- 2005 4 artisti Supports/Surfaces, Fondazione Zappettini, Chiavari, Milano
Questions Peinture, Ancien collège des Jésuites, Reims

- 2004 Maison témoin, Galerie The Store, Paris
Tenir le fil, FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier
- 2003 Show room 1, galerieChantiersBoîteNoire, Montpellier
Autour de Supports / Surfaces, dessins et objets de la collection du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, Valence
Galerie Léa Greddt, Luxembourg
- 2002 Éclipse, Aldébaran, Baillargues
Project : Cane, Dolla, Dezeuze, Saytour, Viallat,
Galerie David Dorsky, New-York
Les années 70, l'art en cause, CAPC,
Musée d'art contemporain, Bordeaux
- 2001 L'esprit Supports/Surfaces, Musée d'histoire de Shaanxi, Xi'an, Chine
Les collections du FRAC Rhône-Alpes, IAC, Villeurbanne
- 1999 L'envers du décor. Institut d'Art Contemporain. Villeurbanne
- 1998 Les Années Supports/Surfaces. Galerie du Jeu de Paume. Paris
Le Bel Age. Musée d'Art Moderne. Céret
Un Monde Merveilleux. Frac Nord Pas de Calais. Dunkerque
- 1996 Supports/Surfaces. Château de Villeneuve. Vence
Le Plastique dans l'Art. Musée de Nice. Nice
10 sculptures monumentales. Hôtel de Région. Montpellier
- 1995 Soyons sérieux. Musée d'Art Moderne. Villeneuve d'Ascq
- 1994 Le Saut dans le vide. Moscou
- 1993 Supports/Surfaces. Musées Gifu, Saitam, Kurashiki. Japon
- 1992 Supports/Surfaces. Tel Aviv / Ludwig Museum. Koblenz
- 1991 L'Amour de l'Art. Biennale de Lyon. Lyon
Supports/Surfaces. Musée d'Art Moderne. St Étienne
- 1990 Le Bel Age. Château de Chambord
- 1989 Solex-Nostalgie. Fondation Cartier. Jouy en Josas
- 1988 Art pour l'Afrique. Musée des Arts Africains et Océaniens. Paris
- 1987 Made in France. Fondation du Château de Jau. Cases de Pène
- 1984 Galerie d'Art Contemporain des musées de Nice : « Carnaval Cent ». Bertholin, Gherban, Saytour. Espaces Lyonnais d'Art Contemporain.

4. Commandes publiques

- 1990 La Fontaine d'Hirson. Sculpture. Hirson
- 1988 Sculpture. Préfecture. Nevers
- 1987 Sculpture monumentale. Vitrolles

5. Collections publiques

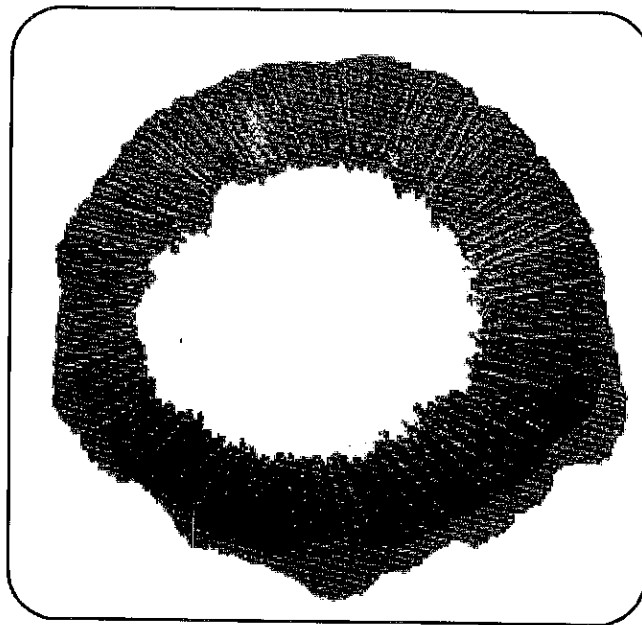
- Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris (3 pièces)
- FNAC - Fonds National d'Art Contemporain (5 pièces)
- FRAC Franche-Comté / Centre / Languedoc-Roussillon / Rhône-Alpes
- Musée d'Art Moderne de St Étienne
- Musée de Toulon / de Marseille / de Skopje / des Abattoirs à Toulouse
- Musée de l'objet à Blois (2 pièces)
- Musée de Sérignan (1 pièce)

6. *Papier-papier*

Exposition au Musée Réattu à Arles, du 9 Mai au 30 Juin 1980 : texte et pièce exposés :

“ et pâte à papi est - pape y est - pape y est maux nez - pape y ruse - pas pied - gratte pas pied - pas pis hot - f'oeil, feu yeux deux pas pieds - dupe à pied - pas pied glace est - papi aidé saint - pas pied à dé cinq - dupe à pis et des seins - un pape y hait à des saints - pas pied vert j'ai - pas-pied-bot - pas pied-fort - pas-pied-plat - pas pied-noir - un pape y est de soi - un pape y est de lux - pape y aide ver - papi est devers - boude pas pied - mort sot, saut de pas, sceau de pape hier - pape y éteind braies - pape y est car bonne - un pape y est déteint - un pape y est d'art gens - un pas pied dort.”

Patrick Saytour, 13 avril 1980.



Sans titre, 1977

CARNAVAL ET ART CONTEMPORAIN ?

Patrick Saytour réhabilite une certaine forme d'artisanat en signant les sièges fabriqués à son intention par les carnavaliers niçois à qui il avait fourni ses directives.

Il attribue aux matériaux une nouvelle vie et donne à l'œuvre un autre usage que celui de la fonctionnalité, que l'on pourrait attribuer à une réalisation propre aux carnavaliers. En effet, rappelons que *W* a été réalisée dans le cadre d'une exposition et qu'elle n'a jamais figurée sur un char ou participer à un défilé de la calvacade niçoise, elle conserve pleinement son statut d'œuvre d'art.

1. *Roi de l'Europe*⁶⁸

Ce n'est pas le cas pour des réalisations issues de la collaboration en 1993, entre les carnavaliers niçois et deux artistes de l'École de Nice : Louis Cane et Ben. Les deux artistes se sont impliqués dans la fête en signant chacun la conception d'un char : « La rencontre de Madame Europe et de la Ratapignata », qui marque pour l'histoire du carnaval de Nice une nouvelle aventure.

Louis Cane et le char de l'Europe

Le Comité des Fêtes de la ville de Nice, soucieux d'innovation a commandité une cérémonie spécialement conçue à cet effet : la Mascarade, dont la scénographie a été confiée à Michel Crespin et associe le char de Louis Cane intitulé « Europe 93 ». Conçu en étroite collaboration avec les carnavaliers niçois, ce grand char était entouré de douze répliques du même sujet représentant chaque pays de la Communauté Européenne⁶⁹.

BEN et le char de « La Ratapignata »⁷⁰

En ce qui concerne la réalisation du char de Ben, il a puisé son inspiration dans l'histoire du Carnaval de Nice et a choisi le thème fondamental de la Ratapignata. Il considère ce thème comme le symbole de "la défense de la culture niçoise" auxquelles il a ajouté une touche de contemporanéité. Son char présentait une gigantesque Ratapignata avec des bas-reliefs composés de textes en niçois, accompagnée d'une animation musicale de Louis Pastorelli. Des interactions avec le public ont été amenées par le déroulement de grands rouleaux de papier afin d'être transformés en boulettes de papier qui "permettront des batailles de boules".

⁶⁸ «Roi de l'Europe», édition du Carnaval de Nice de 1993, évocation des différents pays européens et de la vocation « métropole européenne » de la ville.

⁶⁹ La dénomination Communauté européenne remplace celle de Communauté économique européenne depuis le 1er novembre 1993. L'adjectif « économique » a été retiré de son nom par le traité de Maastricht en 1992.

⁷⁰ « La Ratapignata, "souris pourvue d'ailes", est une représentation (inversée) de l'Aigle, symbole héraldique de Nice. Elle fait aussi partie du bestiaire carnavalesque, comme l'Ours, animal-clé dans cet univers symbolique. Comme lui, elle hiverne et se réveille au printemps. Animal psychopompe, elle est un médiateur entre le monde des ténèbres et celui de la lumière. Elle ouvre la voie de la connaissance, de l'initiation et de la sagesse, même si l'on doit s'enfoncer dans les ténèbres pour y parvenir. Elle représentait une manière à la fois subtile et "grotesque" de la part des autochtones de faire front aux critiques, au sentiment de supériorité des "étrangers" vis-à-vis de la culture niçoise populaire. » Propos d'Annie Sidro - recueillis dans un de ses ouvrages intitulé « Le carnaval de Nice et ses fous » de 1979 (voir bibliographie).



Détail du char "Roi de l'Europe" réalisé par Louis Cane et les carnavaliers de Nice.



Carte postale montrant le char issu de la collaboration des carnavaliers et de Ben.

2. *Roi des Arts*⁷¹

L'édition du carnaval de Nice de 1994 « Roi des Arts » est l'un des phénomènes les plus marquants qui a soulevé des questionnements sur le statut des artisans carnavalesques et la reconnaissance de leur patrimoine autant matériel qu'immatériel. Pour cet événement la ville avait invité des artistes de l'école de Nice à imaginer et à matérialiser avec l'aide des carnavalesques leur propre char, symbole de leur œuvre. On pouvait observer sur les chars les caricatures à l'effigie des artistes présents regroupant : Arman, Ben, Gilli, Combas, Farhi, Sosno, Tobiasse, Chacallis...

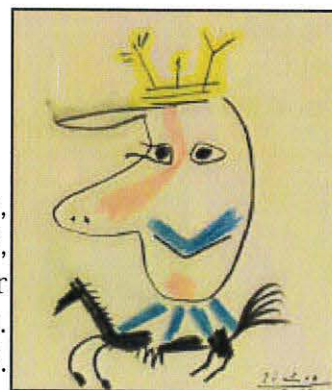
L'enjeu d'un tel événement était de mettre en avant la création contemporaine et surtout le statut des carnavalesques, détenteurs d'un patrimoine culturel populaire méconnu et sous-estimé. La ville désireuse d'attirer la population, voulait en organisant une édition complètement nouvelle impliquer d'avantage la jeunesse dans cette fête traditionnelle, valeur identitaire de la ville. Pour finir, les orientations nouvelles de la fête ont été privilégiées amenant une remise en question de l'esthétique carnavalesque.

3. **Une source d'inspiration pour les artistes**

Afin de créer l'événement, le Carnaval regroupe une multitude d'artistes internationaux venant de spécialités diverses et variées : troupes de musiciens, troupes de rue⁷² appelées « carnavalesques », danseurs, comédiens, costumiers, affichistes, dessinateurs, sculpteurs, carnavalesques...

Mais l'Art Carnavalesque a inspiré de nombreux artistes plasticiens, peintres et sculpteurs contemporains, qui s'en sont servi au profit de leur œuvre. Les différents thèmes se rapportant à cette fête sont une véritable source d'inspiration, et ce depuis son expansion massive dans des villes du monde entier. On pense évidemment à Chagall, Matisse, ou encore Picasso, qui ont traité le thème du Carnaval, sous la forme d'affiches ou de lithographies ; mais aussi en peinture en passant de Bruegel l'ancien par Jean-Antoine Watteau, Goya, Monnet, Rousseau, Cézanne, Ensor, Max Beckmann, Miro... Sans oublier nos contemporains, Arman, César, Patrick Moya, Robert Malaval... W s'inscrit dans cette logique car elle répond à une proposition d'exposition sur le thème du carnaval et des techniques utilisées par les carnavalesques. Ces inspirations carnavalesques remontent encore plus loin dans le temps⁷³, vu l'ancienneté de cette fête et ses premières représentations.

Le Prince Carnaval, Pablo Picasso,
16 Février 1966,
Collection privée de Sotheby à New-york, crayon de couleur sur papier
réalisé à Mougins, 54,6cmx45,7cm.
Dessin faisant la "une" du "Patriote de Nice" en 1966.

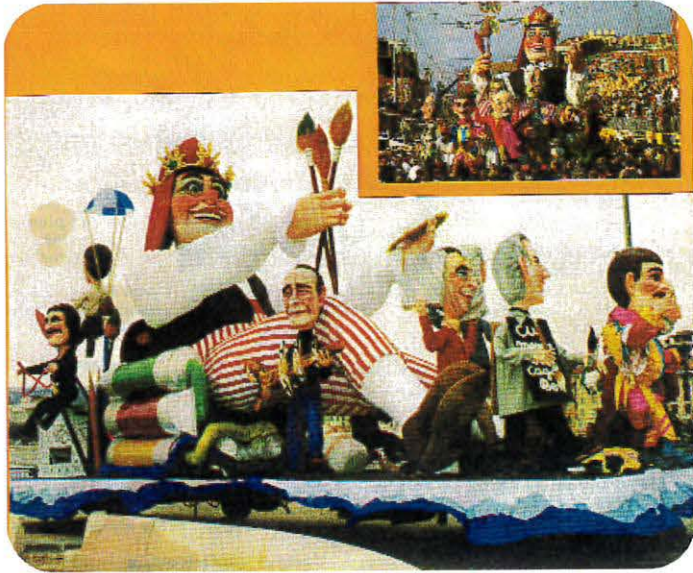


⁷¹ Pour cette occasion un film documentaire de 45 minutes a été réalisé par Claude Vernick: « L' école de Nice au carnaval », produit et diffusé par Orphée productions, où l'on peut observer la collaboration des carnavalesques et des artistes niçois au sein de leur hangar à la Maison du Carnaval ainsi que les défilés dans les rues des chars réalisés.

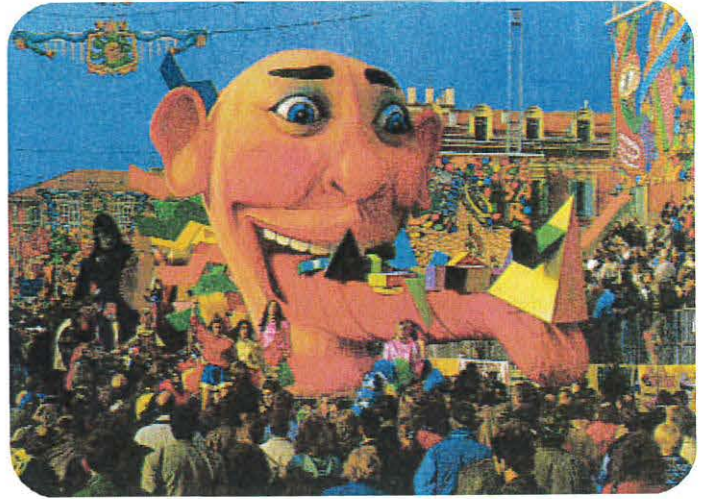
⁷² Les troupes d'arts de rue ont fait de Nice une référence en la matière. Venant des quatre coins de la France et du monde entier, quinze nations enrichissent les cortèges; chaque groupe apportant son univers, partageant leur culture et leur imaginaire ou encore s'appropriant simplement le thème de l'année...

⁷³ Dès le XIVe et XVe siècles, le Carnaval devient avant tout une fête populaire : la première mention écrite date de 1094 pour le carnaval de Venise dans une charte du doge Faliero; et le premier écrit Français date de 1294 par le Comte de Provence, Charles II duc d'Anjou qui « vient passer les fêtes de carnaval, dans sa bonne ville de Nice ».

Cette fête se répand largement en Europe et en Amérique du Sud, durant le XIXe siècle comme le Carnaval de Rio ou encore du Québec...



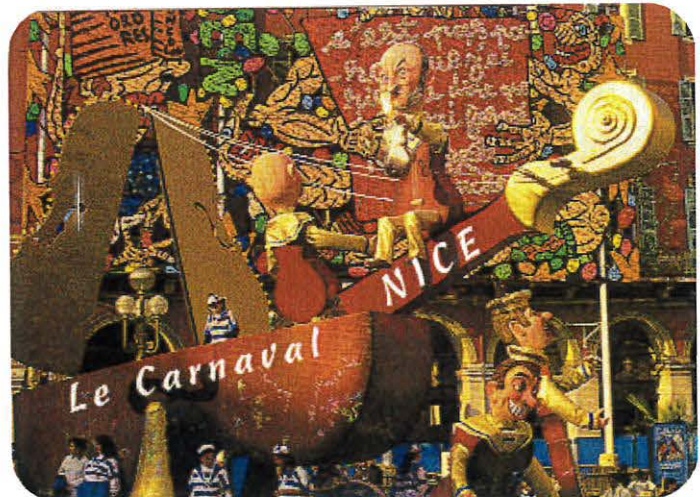
Le *Roi des Arts* accompagné des différents artistes caricaturés.



Langue Stoppy de Farhi Jean-Claude et le carnavalier Povigna.



Lou babi (crapaud niçois) de Ben et le carnavalier Povigna.



Le bateau en violon de Arman et Povigna.



Le groupe de grosses têtes de Patrick Moya.

4. Récapitulatif des collaborations

1984 : Dans le cadre de la centième édition du Carnaval de Nice, tout comme « Carnaval Cent, Nice, 1984 », Moya et d'autres artistes exposent des oeuvres en intérieur et en extérieur réalisées avec les techniques traditionnelles du carnaval.

De 1989 à 1992 : L'artiste Tobiassse réalise les couvertures des « Journaux de carnaval », suppléments édités par Nice-matin au moment des fêtes.

1993 : « Carnaval Roi de l'Europe », les organisateurs proposent à deux artistes de l'École de Nice de réaliser en collaboration avec les carnavaliers niçois un char chacun: Ben signera avec le carnavalier Povigna une Ratapignata (chauve-souris, animal totem du carnaval niçois); Louis Cane, avec Povigna au gros oeuvre mécanique et un carnavalier italien De Viareggio et Gilbert Lebigre réalisent ensemble comme char de la reine « La Mascarade de l'Europe », mettant en scène autour de la grande effigie de la reine 12 répliques pour les 12 pays de l'Europe de 93, le tout sur une musique également signée Louis Cane.

1994 : « Carnaval Roi des Arts », dix artistes plasticiens locaux signent la moitié des chars et plusieurs groupes de grosses têtes réalisés par les carnavaliers :

BEN Vautier et Povigna: Lou Babi (crapaud en niçois), TOBIASSE Théo et Povigna: La Vénus (char de la reine), ARMAN et Povigna : Le bateau en violons, GILLI Claude et Povigna : L'escargot gilli, FARHI Jean Claude et Povigna : Langue Stoppy, SOSNO Sacha et Povigna : Tête au carré, MOYA Patrick : groupe de grosses têtes, Gilbert Lebigre : réalise un « Babaou » (dragon) contemporain sur la base d'un chariot élévateur ainsi que VENET Bernard et CHACALLIS Louis.

1995 : MOYA réitère le tir avec à nouveau un groupe de grosses têtes

1999 : Rétrospective Mossa père et fils

2000 : Pour la première fois, un dessinateur de presse, Sergueï, va signer toute la conception du carnaval de Nice:Maquettes des chars, grosses têtes, illuminations, la moitié des chars de bataille de fleurs, l'hymne officiel

2001 : Une sélection de dessinateurs de presse français dessine les chars.

De 2002 à 2008 : Des dessinateurs de la presse internationale signent les maquettes des chars et des grosses têtes.



Une partie de l'équipe des carnavaliers de Nice en 1979, avec au centre Jean Ferrero.

ANNEXE 3

Ce texte a été réalisé grâce aux réponses précises d'un carnavalier de Nice : Johan Garcia. Tous les propos entre guillemets sans références sont des propos écrits de ce dernier, tirés du questionnaire du 28 février 2008.

LES CARNAVALIERS DE NICE

Maîtres d'œuvre de la fête la plus célèbre de la Côte d'Azur, les carnavaliers de Nice constituent une véritable corporation provenant d'un art populaire qui s'exprime avec diversité et originalité. On observe aujourd'hui, une notoriété internationale du Carnaval de Nice, qui s'est fait en partie grâce aux réalisations, constituant le corso carnavalesque⁷⁴, de ces hommes et de ces quelques femmes.

1. Reconnaissance d'une activité ?

L'activité des carnavaliers niçois n'a jamais été reconnue en tant que profession à part entière. Nous comptons actuellement, quatre entreprises de décoration et/ou d'événementiel qui travaillent pour le carnaval de Nice : « Nous sommes donc décorateurs, par définition, et de surcroît classés dans la catégorie des artisans - le carnaval se référant directement à de l'artisanat ».

Le Comité des Fêtes a été créé par Andriot Saëtone en 1872 générant les premiers « corso carnavalesques » constitués des grands chars de carton-pâte. Ce dernier a été dissous en 1996 après l'élection du maire de l'époque Jacques Peyrat, amenant la gestion du carnaval à l'Office du Tourisme et des Congrès. Pour des raisons et des intérêts politiques divers, le destin du carnaval a basculé à cette époque avec notamment l'adoption de la loi sapin, obligeant tout budget de plus de 700 000 francs à passer par des appels d'offres à la concurrence, auprès des entreprises professionnelles : « Cette obligation légale va sonner le glas du petit carnavalier amateur, travaillant sur la régime associatif, et l'on passera de près de 22 familles⁷⁵ de carnavaliers à 3, structurées en entreprises en moins de 10 ans ».

Avant d'être reconnu véritable « artisan », les carnavaliers niçois participaient à un concours organisé depuis 1873, par le Comité des Fêtes de la Ville de Nice à l'issue duquel un budget était alloué à la réalisation des chars et des groupes de grosses têtes. Ce n'est qu'en 1922, que les carnavaliers se sont regroupés en associations⁷⁶ pour avoir plus de chance d'être primé au concours. Les carnavaliers avaient une profession en dehors du carnaval et consacraient à cet événement tout leur temps libre et leurs congés. Vincent Pignataro, qui a réalisé sous les directives de Patrick Saytour W, était à la tête de la « **Carnavalina** », la seule et unique entreprise de l'époque. Il exerçait le métier de carnavalier à plein temps à travers diverses animations dans la ville de Nice, mais aussi au sein de petits carnivals aux coins de la France. Véritable chef d'entreprise, M.Pignataro travaillait au sein d'une équipe de vingt carnavaliers à l'année. C'est dans cette tradition que le projet de Marc Sanchez s'est concrétisé, et que les artistes plasticiens ont pu en plein mois de Janvier, à quelques semaines de la fête faire appel aux carnavaliers.

⁷⁴ Le corso est le défilé des chars qui se déroulent dans les rues (promenade des Anglais et autres) au cours de la fête. Ce nom d'origine italienne signifie « rue », parfois « promenade publique ».

⁷⁵ Dans les années 1980, on comptait déjà plus de 150 membres. Information tirée de l'ouvrage de SIDRO Annie : *Le carnaval de Nice et des fous : Paillassou, Polichinelle et Triboulet...*

⁷⁶ L'Amicale des constructeurs carnavalesques, les As, les Artisans, l'Union. SIDRO Annie : *Le carnaval de Nice et des fous : Paillassou, Polichinelle et Triboulet...*

Actuellement, quatre entreprises niçoises dont trois familles de carnavaliers travaillent sur le carnaval et disposent chacune de locaux et ateliers privés.

« Nous avons l'habitude de travailler aussi le reste de l'année à la maison de carnaval - nous louons à l'année les box correspondant au nombre de chars qui nous sont attribués. Nous continuons à travailler sur d'autres carnivals que Nice, nous venons de livrer par exemple Sartène en Corse. »

Quelle conservation ?

Aucun site de stockage visant à la conservation des pièces réalisées par les carnavaliers, n'a encore été réalisé.

« Nous avons tous usage de garder les petits éléments des chars qui sont faciles à reconditionner sur des plateaux plus petits pour être loués ou revendus à des carnivals de moindre importance. Il arrive également très occasionnellement que des gros sujets soient remontés dans d'autres grands carnivals (exemple Sousse en Tunisie) mais la plupart du temps les gros éléments sont coupés puis jetés à la benne. On récupère au passage tout l'investissement réutilisable - moteurs, pièces mécaniques, matériel électrique, longueurs de tubes métalliques, fourrures synthétiques et tissus trop onéreux pour être jetés ».

Les réalisations des carnavaliers de Nice n'ont à ce jour, jamais été vendues ou conservées à des fins muséographiques. On observe cependant, de nombreux projets de chars dessinés et peints par Alexis et Gustave Adolphe Mossa qui sont conservés au musée des Beaux-arts Jules Cherret à Nice. Peintres symbolistes de leur époque, ces derniers ont en grande partie écrit la dramaturgie du Carnaval de Nice, amenant la patrimonialisation de leurs œuvres.

Annie Sidro⁷⁷ qui est conseiller culturel de la ville de Nice a proposé à plusieurs reprises la création d'un site destiné à valoriser le carnaval et son histoire, ce qui n'a pas encore vu le jour.

« C'est sur ce type de sujets que nous nourrissons beaucoup d'espoir sur l'équipe de notre nouveau maire, depuis un mois, Christian Estrosi, avec qui le carnaval semble pouvoir prendre un nouveau départ. »

2. Les techniques et les matériaux utilisés

« M.Pignataro, très bon chef d'entreprise, savait s'entourer des compétences qui lui faisaient défaut; Jean Ferrero était apte à réaliser tous types de constructions, tous corps de métiers confondus même si son violon d'Ingres était quand même la sculpture argile. D'autres bonnes mains travaillaient également sous sa houlette, Alex Mignone en peinture, Joël Belly et Gabriel Granata en sculpture avec Ferrera, Povigna sur les structures et mécanismes. Si nul ne peut contester la passion qu'était la sienne pour le carnaval, le travail manuel de Vincent Pignataro au sein de son atelier se limitait à des travaux simples, pastissages habillages et assistantat occasionnel de ses spécialistes ».

Aujourd'hui, les carnavaliers utilisent une multitude de techniques et de matériaux, comme du plastique, du bois, de l'acier, du papier, des textiles, de la mousse polyuréthane, de la fibre de verre, des structures gonflables... après avoir longtemps utilisé la fameuse technique du carton-pâte.

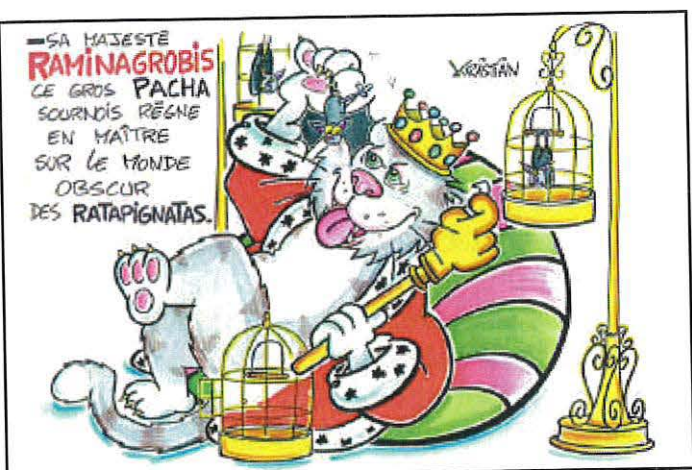
⁷⁷ Annie Sidro est historienne et carnavalière appartenant à la plus ancienne famille des carnavaliers niçois. Spécialiste incontestée des Carnivals du monde entier et de l'Art carnavalesque, elle est l'auteur de plusieurs ouvrages universitaires sur ce sujet. **142**

Une mise en œuvre chronologique

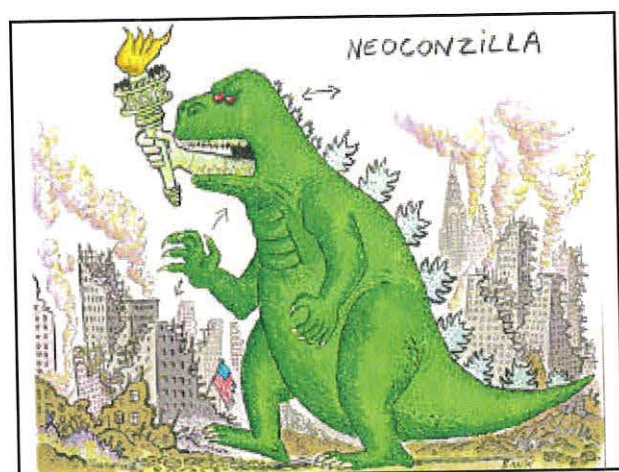
La première étape des réalisations carnavalesques est le choix du thème qui débute au début du printemps et qui se nomme « la carnavalina ».

A. Le thème

Les carnavaliers prennent connaissance du thème⁷⁸ imposé par le Comité des Fêtes, un an à l'avance. Il font ensuite dessiner et peindre leur projets : sujets, chars ou grosses têtes par un maquettiste ou « Ymagier ». Les thèmes du carnaval regroupent un univers fantasmagorique qui permet aux carnavaliers de donner de multiples facettes à l'imaginaire de cette fête. Enfin, les travaux suivent et s'entourent d'une main-d'œuvre spécialisée. Ces derniers sont de grande envergure et concrétisent des volumes de plus en plus gigantesques⁷⁹, grâce notamment à l'utilisation des structures gonflables qui dépassent les limites techniques imposées par le poids des armatures.



Le roi du carnaval 2008 : Raminagrobis, dessiné par Kristian et réalisé par les carnavaliers de Nice.



Néoconzilla dessiné par l'anglais Banx, qui participe pour la 7e fois au carnaval de Nice.



Exemple de structures gonflables.

Les dessins des Ymagiers sont la base du travail de construction des chars. Ces derniers, qui pour la plupart collaborent avec de grands journaux internationaux, créent ainsi l'identité visuelle du carnaval et lui apportent, dans le respect de la tradition, une signature moderne, en rapport avec les maux actuels de notre société.

⁷⁸ Voir liste des thèmes du carnaval de Nice en annexes.

⁷⁹ On note des dimensions records comme presque chaque année, avec une hauteur de char de 14 mètres de haut sur 7,5 mètres de large pour 12 de long détenu par le "Roi des Ratapinhatas, Raminagrobis et autres ramassis de rats masqués" en 2008, représentant un gros chat blanc. L'assemblage se fait en extérieur, d'autant que sur sa tête devra être posée une couronne métallique non moins imposante.

B. L'ossature métallique

Plusieurs phases jalonnent la réalisation d'un char ; et nous observons en premier lieu, l'échafaudage de l'ossature en fer et des différentes articulations hydrauliques.

Les structures métalliques sont encore de nos jours, les supports de tous les grands volumes aux formes simples ou angulaires. Les carnavaliers préfèrent aujourd'hui, utiliser sur les formes angulaires à la place du carton, des fils de fer ou tendre des tissus collés à la néoprène à même le fer qui sera ensuite pastissé⁸⁰. Cependant les structures métalliques en cerclage, servent toujours de support à tous types d'habillage comme le carton, les mousses d'emballage, le grillage, les baguettes d'ameublement... La technique la plus utilisée pour les grands volumes dans les années 1980 comme de nos jours, à quelcuse petites évolutions près reste la structure métallique cerclée avec les fameux fers de 6 et 8 mm identiques à celle de **W**. Sur ces cerclages métalliques seront attachés de la même manière que **W**, c'est-à-dire par des fils de fer, soit du grillage à poule, soit des baguettes d'ameublement, à leur tour recouverts de matières variées comme des mousses d'emballage, une épaisseur de papier journal, des lamelles de cartes postales agrafées, puis pastissés ou non selon le besoin de la construction.

Les fers ronds lisses de 6 et 8 mm commandés en barres de 6 m ne sont pas ceux utilisés pour le béton qui sont plus durs et striés. Celles utilisées par les carnavaliers sont un peu plus souples et ils les travaillent à la griffe, à la roue et au marteau. Aucun outil commercialisé n'est vraiment adapté aux activités du carnavaliers, bien nombre d'entres eux sont donc détournés de leur usage premier. En ce qui concerne l'usage carnavalesque de ces fers, ils ne sont jamais traités contre la rouille, si ce n'est une couche de peinture acrylique s'ils sont apparents afin de les camoufler. En revanche, la ferraille constituant les chantiers de ferronnerie hors carnaval sont traitées une fois les réalisations finies. Ainsi, ils appliquent sur le fer des produits allant de la laque antirouille Glycéro à des peintures polyuréthanes avec catalyseur (celles utilisées par les carrossiers) et utilisent quelques fois des métaux imperméables à l'eau dès le départ, comme de l'inox ou de l'aluminium ; ou traités d'avance comme le fer galvanisé.

« Le choix de le technique est toujours une question de temps et de prix. »

C. La motorisation

Les structures métalliques sont ensuite motorisées sur une plate-forme d'environ 3 m sur 12 m de long, pour une hauteur de près de 8 mètres. Les carnavaliers font preuve lors de cette étape d'une grande ingéniosité où ils mécanisent les sujets à l'aide de moyens souvent très simples. Sculpteur, peintre, électricien et soudeur, le carnavalier niçois déploie une multitude de techniques et endosse plusieurs corps de métiers à la fois. Les premières utilisations des moteurs datent de 1962 et sont signées par les carnavaliers Arthur Signorelli (chariste) et le sculpteur Jean Ferrero qui a participé à la réalisation de **W**. Les moteurs électriques sont d'origine inattendue, et nous observons l'utilisation d'essuie-glace, de machine à coudre, à laver, ou des systèmes encore plus élaborés comme des vérins hydrauliques...

« Les carnavaliers niçois sont devenus les maîtres incontestés de la mécanisation, avec notamment J.P. et P. Povigna. »⁸¹

1968, Alexandre Sidro mettant en place un moteur de machine à coudre.



⁸⁰ Action de recouvrir un support de carton-pâte.

⁸¹ Citation d'Annie Sidro et information tiré de son ouvrage : *Le carnaval de Nice et des fous : Paillassou, Polichinelle et Triboulet...*

D. L'habillage

Les structures se voient ensuite appliquées de lattes de bois ou de grillage où sont accolées différentes couches de papiers rigides (mélange de cartes postales, papier journal, kraft...) avec une colle artisanale constituée d'eau chaude et de farine de blé. Puis à partir de moules, deux méthodes sont employées : « D'un côté, et selon la tradition, on réalise les bustes et les visages en résine ou en polystyrène⁸², de l'autre côté, le polyester ».

Le carton d'emballage était très utilisé dans les années 1980 à l'époque de création de **W**, car il s'agissait d'un produit de récupération présentant le grand avantage d'être gratuit. Aujourd'hui ce matériau est très peu utilisé des carnavaliers qui y trouvent beaucoup d'inconvénients et se tournent vers des techniques plus modernes. En effet ce dernier « n'offre pas de beaux rendus, aucune résistance au gondolage et une solidité approximative ».

Les provenances du papier :

_Le papier blanc de finition était acheté en ramettes sous les formats commerciaux que nous connaissons (A3).

En ce qui concerne le gros œuvre du pastissage nous observons l'utilisation de deux autres supports:

_Le papier d'affiche déjà imprimé, que nous observons sur **W**, à peu près aussi épais que le papier kraft que les carnavaliers utilisent beaucoup aujourd'hui. Ce papier était récupéré chez des imprimeurs (chutes, invendues ou mauvaise impression) : « Il s'agissait de véritables affiches de concerts, de films, récupérées pour pas un sou par centaines de feuilles de très grand format (parfois plus de 2 mètres) ».

_La carte postale, beaucoup plus épaisse, était utilisée pour les couches de solidité au sein des tirages de carton-pâte. Avec une mise en œuvre d'environ trois couches, elle se présentait sous forme de planches d'environ 97 par 70 cm, récupérées par palettes entières par les carnavaliers. Présentant l'avantage d'être gratuite auprès des gros imprimeurs de la région, ces planches étaient les tirages préalables des séries tirées par les machines d'imprimerie, servant au réglage de ces dernières :

« De nos jours il est devenu impossible de s'en procurer à nouveau, les imprimeurs sont tenus de les recycler ».

_Le papier journal est beaucoup utilisé par les carnavaliers et ce pour différents usages : finitions, « coussins » de 10 couches pour atténuer les arêtes.

_ Enfin le papier blanc était utilisé pour les couches de lissage, de finition, après assemblage des épreuves moulées :

« Il était donc bien sûr commode d'utiliser ce fond blanc naturel pour servir de départ à la peinture, d'autant plus que des couleurs comme le orange, le jaune et certaines gammes de rouge pauvres en blanc ne peuvent quasiment pas prendre correctement sans une couche blanche préalable.»

⁸² Anciennement le modelage du modèle se faisait dans de l'argile, puis la réalisation du moule en plâtre ; que le carnavalier recouvrait de plusieurs couches de papier découpé en petits morceaux, et encolés avec la même mixtion. C'est ainsi qu'était obtenu le tirage définitif, en carton-pâte.

E. La réalisation du décor peint

Le décor peint est réalisé en dernière étape avec la pose de costumes qui peuvent être ajoutés à même les mannequins. Le nuancier de couleur est éclatant et très vaste, ce dernier ayant certainement utilisé une multitude de tons : « Des tons se sont tout de même trouvés être plus omniprésents que d'autres; c'est le cas de la triviale ROUGE VERT JAUNE, surtout pour les thèmes animaliers. D'une manière plus générale, en matière de peinture, (et nous appliquons les conseils des anciens), sur une commande globale de peinture nous aurons beaucoup de blanc, accompagné des couleurs primaires et d'un jeu généreux de pigments et colorants universels ».

Les produits et leurs propriétés ne cessent d'évoluer, mais les carnavaliers se servent toujours des mêmes gammes de peinture, à savoir la peinture acrylique de bâtiment : « Nous utilisons la peinture pour façade, matte ou satinée, pour la simple et bonne raison que ces produits sont les moins chers - pour de l'éphémère c'est largement suffisant - Ils sont conditionnés en pots de 3 à 15 litres, diluable à l'eau et avec un séchage très rapide. Notre fournisseur actuel, et ce pour tous les carnavaliers, sont les peintures INNOVA, dont le rapport qualité/prix est pour nous exceptionnel. »

« Il existe une spécificité dans l'art de peindre le carton-pâte qui nous permet de différencier un carnaval d'un autre. Les carnavaliers de Viareggio, passés maîtres dans l'art de la sculpture, ont une expression picturale beaucoup moins recherchée que celle de leurs homologues niçois. »⁸³

On note l'influence incontestable de G.A. Mossa exercée sur les peintres-carnavaliers qui a débouché sur un art pictural méconnu mais véritable, celui du carnavalier niçois.

« Sur le corso, une grosse tête en forme de tomate à la provençale prendra brusquement une vie, un éclat nouveau grâce à cette peinture en dégradé, si particulière à Nice, celle qui recherche par un dernier coup de pinceau lou lume (la lumière), l'éclat final qui donnera une touche joyeuse aux sujets de Sa Majesté, sous les mains expertes d'artistes comme Efeso, Coppa, Beglia, Alexandre Sidro, aujourd'hui disparus, auxquels ont succédé L. Schiaffino, J. Ferrero, J. I amiano, A. Mignone, G. Granata, J. Belly, P. et JP Povigna. »⁸⁴

F. L'installation du système électrique

Pour finir, la dernière étape est l'installation du système électrique, pour la motorisation et l'éclairage intégré au char.

3. Des précisions

Les consolidations ?

On observe comme nous l'avons cité plus haut dans le texte, plus précisément au sein du constat d'état, l'utilisation de bandes de plâtre en guise de consolidation.

Les anciens carnavaliers, qui ne manipulaient que très peu les produits chimiques, avaient souvent recours à cette technique pour consolider des zones fragiles ou soumises à une forte pression. Ainsi, comme nous l'avons observé sur « la petite chaise », ils avaient l'habitude de plâtrer les cous et encolures des grosses têtes à porter qui avaient souvent tendance à se plier au cours du carnaval.

« Un retour intérieur de papier, à condition qu'il prenne bien en sandwich la ferraille, garantit effectivement la bonne prise de l'habillage et le solidarise parfaitement à l'armature. En revanche ce petit plus n'est en aucun cas garant de la solidité de l'assise elle-même; celle-ci dépend de l'armature métallique, de la qualité des soudures et de la manière dont l'ossature est triangulée. »

^{83, 84} Citation d'Annie Sidro tiré de son ouvrage : *Le carnaval de Nice et des fous : Paillassou, Polichinelle et Triboulet...*

Le carton pâte ?

« La technique que nous utilisons, est un procédé qui consiste à obtenir une matière solide par l'accumulation de petits morceaux de papier collés entre eux au moyen d'une mixture de farine et d'eau. La pression que vont exercer ces petits morceaux entre eux au moment du séchage va conférer sa solidité à l'ensemble de la matière. »

Pour obtenir une bonne colle, on peut partir des doses suivantes:

« 7 litres d'eau portée à ébullition dans une marmite; en parallèle, dans un seau, vous aurez saupoudré 2 kg de farine de blé bas de gamme dans un fond d'eau en battant la farine avec un fouet jusqu'à obtention d'une pâte sans grumeaux dont l'épaisseur s'approcherait de celle d'un yaourt blanc. Lorsque la marmite boue, on peut alors verser petit à petit la mixture dans l'eau bouillante en mélangeant bien au fur et à mesure, mélangez une première fois puis laissez revenir à ébullition; re-mélangez. Renouvelez l'opération 3 fois - quitte à la laisser un peu brûler, elle n'en sera que meilleure - la colle est prête. A noter que la colle de tapissier permet le même type d'emploi cependant elle est tout de même moins solide moins efficace et surtout plus coûteuse. »

Le papier mâché ?

« Le papier mâché lui est un produit sous forme de granulés, vendus en sac ou en sachet, dont le mélange avec l'eau donne une pâte malléable pour travailler en sculpture directe ou en enduit à l'intérieur d'un moule existant afin d'en sortir l'empreinte. Mais ses mauvais résultats sur la solidité, son inconfort de travail et ses mauvaises réactions et son temps (interminable) de séchage en font un produit à proscrire de tout usage professionnel. Il peut à peine servir à occuper les enfants dans des activités ludiques du mercredi. »

Le carton bouilli ?

« Je pense que le terme de carton bouilli se réfère par faute de langue au procédé du carton pâte au cours duquel, il est vrai les papiers, cartons et cartes postales sont ramollies par le contact de la colle et encore davantage si celle ci est encore chaude. »

L'utilisation d'un vernis ?

« A l'échelle du carnaval, l'acétate polyvinylique ou base incolore satinée, ou encore film acrylique satiné a toujours été très utilisé pour tout ce qui devait briller (bouches, yeux, certains décors...) ainsi que pour coller les paillettes sur les sujets, mais je ne peux pas vraiment vous renseigner sur les vernis utilisés de l'époque par les anciens. Si ce n'est que certains d'entre eux peignaient certains éléments directement avec des laques Glycéro brillantes. De plus, les réalisations carnavalesques ne restent jamais plus de 2 heures sous la pluie, avoir recours à de tels moyens serait jeter de l'argent par les fenêtres. »

W et le papier mâché ?

« J'ai bien reçu votre dernier mail, je ne pense pas, connaissant l'équipe qui sévissait à l'époque à la maison de carnaval, qu'ils aient pu utiliser du papier mâché; à partir du moment où l'on colle des morceaux de papier entre eux, c'est du carton-pâte. Le papier mâché est une poudre qui devient une pâte, et connaissant la curiosité de l'époque, je pense qu'aucun d'entre eux n'a du seulement faire la démarche d'essayer de le travailler; il est possible en revanche que vous trouviez des boulettes de papier, pour rattraper un angle, pour obtenir un volume, ou pour solidifier un retour, on avait souvent la manie également de bourrer de papier encollé certaines zones; certains carnavaliers travaillaient quasiment exclusivement en bourrage de papier, vous trouverez une illustration de ceci avec mon mail, technique que mes prédécesseurs avaient affectueusement baptisée "à la Schiaffino" en hommage à son instigateur, Louis Schiaffino, constructeur de grosses têtes. Cette variante s'inscrit néanmoins dans le registre du carton-pâte, car comme je le disais plus tôt, tant que c'est du papier, ce n'est pas du papier mâché... **W** est un travail de carton-pâte, avec un rendu anguleux, des faces lisses et de surcroît une dimension assez imposante. »

CHRONOLOGIE D'UNE TECHNIQUE ANCIENNE

Carnaval *Roi de la fête*, 1987



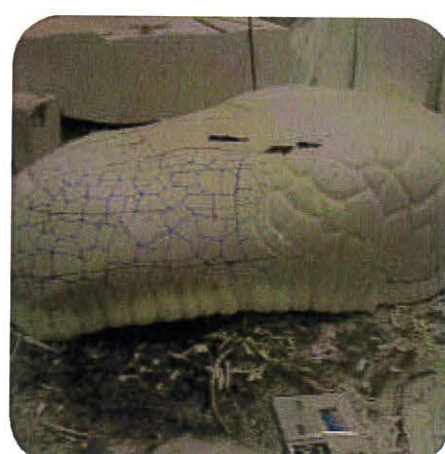
Éxecution du moule en plâtre à partir d'une sculpture en argile par Jean Ferrero, sculpteur carnavalesque de renommée qui a participé à la réalisation de W.



Structure métallique avant et après pastissage.

CHRONOLOGIE D'UNE TECHNIQUE ACTUELLE

Carnaval *Roi des Ratapinhatas, Raminagrobis et autres ramassis de rats masqués*, 2008



1. Découpe du polystyrène afin de sculpter la tête du "Néoconzilla".
2. Réalisation de la structure métallique à même le char.
3. Habillage et pastissage du corps .
4. Réalisation du décor peint à l'aide notamment d'aérographes.

Les photographies ci-contre m'ont été transmises lors de ma visite au sein de la Maison de Carnaval à Nice.

ANNEXE 4

LE CARNAVAL DE NICE

1. Les dates clefs

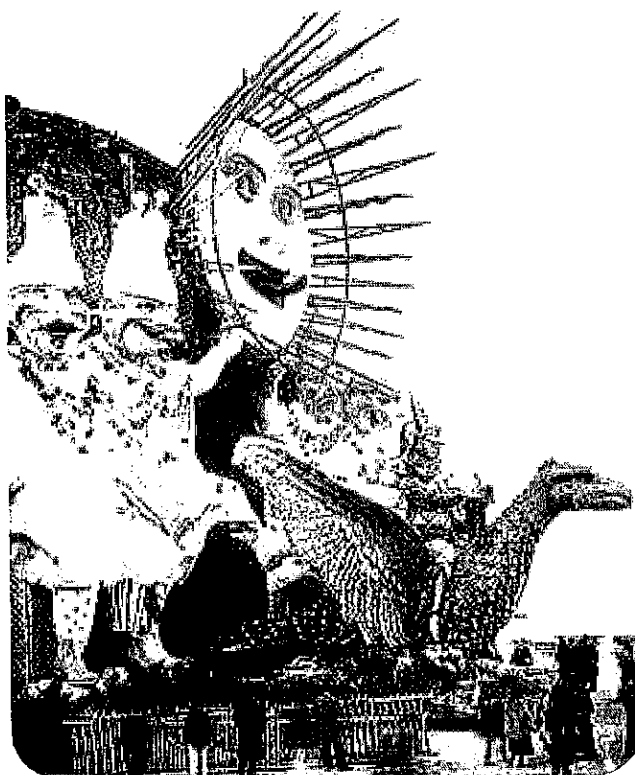
- 1294 : Première mention du Carnaval par Charles d'Anjou, Comte de Provence.
- 1830 : Premier cortège en l'honneur des souverains de Piémont Sardaigne et en présence de Charles-Félix de Savoie.
- 1873 : Création du Comité des Fêtes et du 1er corso de Carnaval.
- 1876 : Création de la 1re bataille de fleurs.
- 1889 : Première affiche publicitaire du Carnaval de Nice.
- 1892 : Apparition des confettis en plâtre.
- 1905 : 1re chanson officielle du Carnaval.
- 1921 : 1re illuminations électriques.
- 1955 : Dernières batailles de confettis de plâtre.
- 1984 : Carnaval fête ses cent ans de règne.**
- 1996 : Carnaval est organisé par l'Office du Tourisme et des Congrès de Nice.
- 1997 : Nouvelle mise en scène sous l'impulsion de Gad Weil.
- 2000 : Les chars corso et bataille de fleurs dessinés par Sergueï du Monde.
- 2002 : Appel à des ymagiers, dessinateurs de presse du monde entier.
- 2005 : Toutes les manifestations ont lieu sur la promenade des anglais.
- 2006 : Création d'une bande musicale originale.
- 2007 : Retour à la gratuité des promenoirs.

2. La liste des thèmes

- 1873-1881 : Carnaval en Polichinelle.
- 1882 : Triboulet (entrée du 1er char royal de Carnaval le mardi 14 février).
- 1883 : Niçois (paysan endimanché à table).
- 1884 : Polichinelle (sur un dragon).
- 1885 : Polichinelle (sur une bouteille de champagne).
- 1886 : (pas de char royal).
- 1887 : (pas de char royal).
- 1888 : Polichinelle (sur un fauteuil tramway).
- 1889 : Yachtman (sur la Raviolina).
- 1890 : Cycliste.
- 1891 : Niçois (sur un tonneau).
- 1892 : Radjah (sur un éléphant).
- 1893 : Noces des Carnaval et Madame (en paysan endimanché de Gairaut).
- 1894 : Triboulet (sur une grosse caisse).
- 1895 : Mikado (sur un pousse-pousse).
- 1896 : Toreador.
- 1897 : Niçois, Abat-Mage (sur un dindon).
- 1898 : Mondain (en frac de soirée).
- 1899 : Cavalier Renaissance.
- 1900 : Le Dandy de la vie de Bohème.
- 1901 : Charlatan Homme Orchestre (debout).
- 1902 : Aéronaute (sur un dirigeable).
- 1903 : Cavalier Renaissance (sur un Centaure).
- 1904 : Empereur d'Orient-Sahara (Jacques 1er).
- 1905 : Bufalo-Bill (sur un buffle bicéphale).
- 1906 : Arlequin-Soleil (sur un aigle bleu).
- 1907 : Chauffeur-Séducteur (avec Madame Carnaval).
- 1908 : Diplomate (de retour du Congrès de la Paix).
- 1909 : Niçois Abat-Mage (sur une machine volante).

- 1910 : Explorateur (du retour du Pôle Nord).
- 1911 : Père de Famille (en robe de chambre).
- 1912 : Gargantua et la Joconde.
- 1913 : Gentleman (sur la Tarasque).
- 1914 : Persée sur Pégase.
- 1915 : Roi des Fous (Annulé).
- 1921 : Gargantua et la Cigogne.
- 1922 : Gargantua et le Pont-Vieux.
- 1923 : Pêcheur niçois (berné).
- 1924 : Radjah.
- 1925 : Marquis Louis XV (avec Madame).
- 1926 : Orphée (sur un chaudron).
- 1927 : Gargantua (Roi des jouets).
- 1928 : Gargantua (sur un oiseau bleu) = cinquantième du Carnaval.
- 1929 : Hérakles et le dragon à trois têtes.
- 1930 : Voyageur en Afrique (dans un filanzane malgache).
- 1931 : Triboulet Cubiste (sur un dragon).
- 1932 : Janus (Roi du jeu de cartes).
- 1933 : Chef d'Orchestre en Frac.
- 1934 : Fêtard en Frac (sur un seau à campagne).
- 1935 : Dompteur de Cirque.
- 1936 : Cadet-Roussel (sur un ballon).
- 1937 : Millionnaire De La Loterie Nationale.
- 1938 : Roi de la Blague et de la Radio.
- 1939 : Roi de la Joie et du Rire (sur un carrosse versaillais).
- 1940 : Sire de la Folie (Annulé).
- 1946 : Marquis Louis XV (« me revoilà »).
- 1947 : Roi du Cinéma (Metteur en scène : blouson-short colonial).
- 1948 : Gargantua : au Royaume de Gulliver (allongé sur le ventre).
- 1949 : Astronaute de l'An 2000.
- 1950 : Chanteur 1900 (Mayol sur un bicycle).
- 1951 : Chez La Fontaine.
- 1952 : Maurice Chevalier (en habit à carreaux).
- 1953 : Dompteur au Cirque.
- 1954 : Roi des Jouets : Gargantua.
- 1955 : Prince des Sages : Triboulet (sur le dos d'une folie).
- 1956 : Pêcheur Niçois (dans sa barque, la Carnavalina).
- 1957 : Gargantua Chez Pantagruel (sur une langouste).
- 1958 : Gargantua Prince du Tourisme.
- 1959 : Astronaute/Soleil (fusée).
- 1960 : Roi Soleil (en habit doré).
- 1961 : Bouffon-Toréador (sur un dragon vert).
- 1962 : Prince des Mille et une Nuits (sur l'oiseau de feu).
- 1963 : Gargantua.
- 1964 : Roi Soleil (en velours grenat).
- 1965 : Mousquetaire (sur Chantecler).
- 1966 : Jockey, roi du Tiercé.
- 1967 : Tyrolien Voyageur, Prince des Loisirs (son char est incendié place Masséna).
- 1968 : Chez Astérix.
- 1969 : Bouffon de la Renaissance (bi-color).
- 1970 : Roi des îles (sur un Toucan).
- 1971 : Chef Indien – Maître des Amériques.
- 1972 : Au Soleil Levant (en kimono japonais).
- 1973 : Gargantua (debout) (centenaire du Carnaval).
- 1974 : Roi des 400 coups « minet en frac mauve ».
- 1975 : Roi de la Gastronomie (en chemise en « jean »).
- 1976 : En Touriste Américain.

- 1977 : Boxeur aux Olympiades (sur des autèrès).
- 1978 : Roi Soleil (blanc).
- 1979 : Neptune, Roi de la Mer et des Océans.
- 1980 : Roi de la Piste (sur un tigre).
- 1981 : Roi du Show Business.
- 1982 : Roi de la Bande Dessinée.
- 1983 : Roi de la Communication.
- 1984 : Roy des Centenaires.**
- 1985 : Roi de la Pub.
- 1986 : Roi des Villes du Monde.
- 1987 : Roi de la Fête.
- 1988 : Roi de la Côte d'Azur.
- 1989 : Carnaval au Pays de l'Amour.
- 1990 : Roi du rire.
- 1991 : Roi des Fous (Annulation en raison de la Guerre du Golfe).
- 1992 : Roi des Rois.
- 1993 : Roi de l'Europe.
- 1994 : Roi des arts.
- 1995 : Roi du cinéma.
- 1996 : Roi de la musique.
- 1997 : Roi des sports.
- 1998 : Roi du cirque.
- 1999 : Roi du XX^e siècle.
- 2000 : Roi des Odyssées.com.
- 2001 : Roi du III^e millénaire.
- 2002 : Roi de l'Euroland.
- 2003 : Roi de la .comMedi@.
- 2004 : Roi de la Clonerie.
- 2005 : Roi du fol Climat Merdaille et Cornipétant.
- 2006 : Roi des Dupes.
- 2007 : Roi de la très grande mêlée.
- 2008 : Roi des Ratapinhatas, Raminagrobis et autres ramassés de rats masqués.
- 2009 : Roi des Mascarades.



1906 : Arlequin-Soleil (sur un aigle bleu).



1910 : Explorateur (du retour du Pôle Nord).



1914 : Persée sur Pégase.



1931 : Triboulet Cubiste (sur un dragon).



1953 : Dompteur au Cirque.



2003 : Roi de la .comMedi@.



2007 : Roi de la très grande mêlée.

ANNEXE 5

LES FICHES TECHNIQUES

1. BEVA 371 ADHESIF POUR SCELLAGE Á CHAUD (Fiche Lascaux Restauro)

Le BEVA 371, développé par Gustav A. Berger, New York, est produit par Lascaux Restauro en respectant rigoureusement la formule originale.

CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES :

Base: éthylène/acétate de vinyle, polyéthylène, résine cétonique, paraffine, en solution de 40% dans le toluène/essence spéciale 100/140.
Température de scellage: 62 - 65° C.
Couleur: froid - blanc/laiteux, après scellage - transparent.
Indice d'acide: en dessous de 1.
Soluble dans le toluène et le xylène. Insoluble dans l'alcool.
Diluable dans l'essence spéciale 100/140, le White Spirit. L'acétone fait gonfler le BEVA 371 et en réduit l'adhésivité.

DOMAINE D'APPLICATION :

Pour rentoilages, avec ou sans couches intermédiaires, pour doublages de papiers et de textiles, pour renforcement de bords de tableaux (strip lining).
Pour "facing" et pour la consolidation de la couche picturale.
Pour collages provisoires et permanents.

APPLICATION :

Le BEVA 371 peut être appliqué au pinceau, au rouleau ou au pistolet. Pour la plupart des travaux, il convient de faire légèrement chauffer le BEVA 371 au bain-marie tout en le diluant de 2:1 à 1:1 avec de l'essence spéciale 100/140, afin d'obtenir, à température ambiante, une pâte crémeuse. Le BEVA 371 s'applique à froid ou à chaud (le pouvoir de pénétration augmente avec la température). Pour l'application au pistolet, il est recommandé de ne le diluer qu'avec du toluène, afin d'en diminuer la viscosité. Ce n'est qu'après évaporation totale des solvants de la couche de BEVA 371 (ce qui nécessite 12-24 heures) que l'on pourra procéder à l'activation par chaleur de cet adhésif. Pour le rentoilage des tableaux, le BEVA 371 est appliqué soit sur la toile de rentoilage, soit sur une couche intermédiaire (p. ex. un non tissé de polyester). Après séchage de la couche de BEVA 371, le rentoilage peut être effectué à l'aide d'une table chauffante, d'un fer à repasser ou d'un pistolet à air chaud (température 62 - 65° C). L'activation du BEVA 371 peut être effectuée des jours, voir des semaines après son application. Pour les travaux de consolidation de la couche picturale, il est conseillé de diluer le BEVA 371 1:4 avec du White Spirit ou de l'essence spéciale 100/140, ou, si la couche picturale le permet, avec du toluène, afin d'améliorer la pénétration. Une solution chaude (environ 30° C) augmente également le pouvoir de pénétration. Scellage sous pression légère après évaporation totale des solvants (env. 62° C). Le démontage d'un collage au BEVA 371 peut être effectué soit à la chaleur, soit avec de l'acétone ou de l'essence spéciale 100/140.

Attention : Inflammable! Classe de toxicité 4 (observer l'avertissement sur l'étiquette) Ne pas respirer les vapeurs! N'utiliser qu'avec une bonne aération!
Éviter le contact avec la peau!

2. FERTAN (Fiche CTS)

Convertisseur de rouille, prêt à l'emploi qui, à travers un processus de conversion chimique, transforme la rouille en poudre inerte et prépare le support pour la future peinture.

CARACTÉRISTIQUES PHYSICO-CHIMIQUES:

Aspect : Liquide brun foncé
Densité : 1,17 kg/l à 20°C
PH : 2 environ
Point d'inflammabilité : 92°C

CONDITIONNEMENTS: spray de 250ml 1l 5l

3. FILM POLYESTER (Fiche CTS)

Film thermoplastique à base de polyéthylène téréphtalate (PET) monosiliconé, avec une grande stabilité dimensionnelle aussi bien à basse qu'à haute température (de -70°C à +150°C). Le film polyester monosiliconé est transparent, souple et de grande résistance à la traction.

CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES :

Grammage : 32 ± 10% g/m²
Épaisseur: 23 ± 8% μ

CONDITIONNEMENTS: 10m (15,3m²) 50m (76,5m²)

4. PAPIER JAPON (Fiche CTS)

Fin, sans acide, produit manuellement au Japon, selon des techniques ancestrales, avec des fibres naturelles comme le Gampi, Kozu, Mitsumata
Nous avons utilisé un papier Japon de 7g/m² contenant des fibres de Kozo Kizukikozo, vendu par Stools.

5. PARALOID B 72

Résine 100% acrylique à base d'Éthyl-métacrylate avec d'excellentes caractéristiques de dureté, brillance et adhésion sur les supports les plus divers. Le Paraloid B 72 est utilisé pour consolider et protéger objets et oeuvres d'art en bois, pierre, marbre, métal, etc. Le Paraloid B 72 est soluble dans les cétones, esters, hydrocarbures aromatiques et chlorés.

CARACTÉRISTIQUES PHYSICO-CHIMIQUES:

Aspect: perles transparentes
Dureté Tukon (à 82°C): 2,9
Température de transition vitreuse (tg): 40°C

CONDITIONNEMENTS: 1kg 5kg 12kg 136kg

6. PER-XYL 10 (fiche CTS)

Per-xyl 10 est un anti-vermoulture curatif du bois, incolore, efficace contre l'agression des insectes xylophages, ayant en même temps une efficacité préventive. Per-xyl 10 peut être utilisé avec succès pour toutes les œuvres en bois, attaquées par les insectes, placées à l'intérieur ou à l'extérieur (poutres, chevrons, meubles, cadres, statues, tableaux, objets divers en bois).

Per-xyl 10 est un anti-vermoulture prêt à l'emploi, à très faible toxicité, à base de perméthrine et de piperonylbutoxyde, formulé avec un solvant hydrocarbure spécial, inodore, et à haut point d'ébullition et d'inflammabilité; sa formule particulière permet une excellente pénétration du principe actif dans le bois traité.

Per-xyl 10 peut être appliqué au pinceau, en vaporisation, par injection, par immersion ou imprégnation sous vide.

CARACTÉRISTIQUES PHYSICO-CHIMIQUES:

Principe actif:	Perméthrine et pipéronyl-butoxyde.
Aspect:	liquide incolore.
Densité:	0,78kg/l à 20°C
Point d'inflammabilité:	>56°C
Point d'ébullition (intervalle):	175°C-213°C

CONDITIONNEMENT : 11 51 251.

7. TYLOSE MH 300 (Fiche CTS)

Méthylhydroxyethylcellulose soluble dans l'eau froide et insoluble dans de l'eau chaude et dans les solvants organiques. Ses solutions aqueuses ont un pH neutre et pour cela elle est utilisée, soit comme agent épaississant d'émulsions, soit comme adhésif dans la restauration du papier, de documents photographiques et dans le collage des tissus.

CARACTÉRISTIQUES PHYSICO-CHIMIQUES:

Aspect:	poudre blanche
Viscosité:	270 - 350 mPas (2% en H ₂ O à 20°C)
PH :	neutre

BIBLIOGRAPHIE

ACTES DE COLLOQUES

- « Conservatie en Restaratie van moderne en actuele kunst », CoReModAc, Gent, 1992.
- « Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain » et dossier du colloque préparé par le Centre de documentation, École nationale du Patrimoine, Paris, 1992.
- « Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain », après le colloque, École nationale du Patrimoine, Paris, 1992.
- « Du possible de la dérestauration : art contemporain, le droit de l'artiste ; le multiple, la reconstitution », GAGNIER Richard, Actes du quatrième colloque international de l'ARAAFU, p.25, 1995.
- « L'approche des médias variables : la permanence par le changement », DEPOCAS Alain, JON IPPOLITO et CAITLIN Jones, The Solomon R. Guggenheim Foundation, et la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, Montréal, 2003.
- « L'art peut-il se passer de commentaires, Présentation de l'atelier Boronali, pour la conservation et la restauration de l'art action », PREXL Laurent, Musée d'Art Contemporain du Val de Marne, Vitry-sur-seine, 2006.
- « MORTALITY, IMMORTALITY?, *The legacy of 20 th century Art* », Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1999.
- « Quelle mémoire pour l'art contemporain ? », Actes du XXXe congrès de l'Association internationale des critiques d'art, Presses universitaire de Rennes, Rennes, 1996.

ARTICLES DE PRESSE

- AUPETITALLOT Yves, « Patrick Saytour, brouilleur de cartes », in Art Press, n°154, Paris, 1991.
- BOURDIEU Pierre, « Résistance », entretien avec Inès Champey, in Art Press, n°181, Paris, juin 1993.
- CHAMPEY Inès, « Patrick Saytour, à la lettre, la lettre dérobée », in Art Press, n°111, Paris, février 1987.
- CLOUTEAU Ivan, ÉLARBI Stéphanie, « Exposer et pérenniser l'œuvre contemporaine, Penser son contexte de maintenance », in Techne n°24, Penser autrement l'art contemporain, 2006, page 69.
- DUFRENE Thierry, « Réinstaller, un débat de l'art contemporain », in Techne n°24, Penser autrement l'art contemporain, 2006, page 74.
- GAGNIER Richard, « L'œuvre à refaire : Existence de l'œuvre en tant qu'exposée et attitude de l'artiste face à son reconstruction », in Espace, n°69, 2004, page 10.
- GIRARD Xavier, « De Saytour... », in Art Press, n°57, Paris, février 1982.

LAURENT Stéphane, « L'art mis en plis », in Art Enchères supplément de la gazette de l'Hôtel Drouot n°35, Paris, octobre 2002.

MENU Michel, « L'installation réinstallée, Michel Paysant, en guise d'inventaire », in Techne n°24, Penser autrement l'art contemporain, 2006, page 81.

MEYER Raphael Rubinstein, « The painting Undone », in Art in America, n°11, Novembre 1991, New-York.

MILLET Catherine, « Les Objets électrisés de Martial Raysse », in Art Press, n°103, Paris, mai 1986.

MORINEAU Camille, DAL-PRA Patricia, « La restauration de My Flower bed, de Yayoi Kusama », in CeROArt, numéro 1, mis en ligne le 15 octobre 2007. URL: <http://www.ceroart.org/numero1/txt1/artmorineau.html>.

PONS René, « Patrick Saytour : travaux récents », in Textuerre, n°28/29, Paris, mai 1981.

RODRIGUEZ Véronique, « Œuvres finies ou en perpétuel achèvement ? Les installations de Serge Murphy », in Espace, n°69, 2004, page 18.

SUCHERE Éric, « La peinture qui fait des plis », in Beaux-Arts magazine, n°146, 1996.

VERBEECK Muriel, « L'œuvre du temps. Réflexions sur la conservation et la restauration des objets d'art », in Images re-vues, n°4, 2007.

WOLINSKI Natacha, « Pourquoi l'art est devenu une denrée périssable, enquête sur les restaurateurs de l'impossible », in Beaux-Arts magazine, n°281, 2007.

CATALOGUES D'EXPOSITION

ABADIE Daniel, SEMIN Didier, PIERRE Arnaud, « Les années SUPPORTS / SURFACES dans les collections du Centre Georges Pompidou », Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1998.

BESSON Christian, « Saytour Patrick », Direction de la communication de l'Hôtel de ville, Montpellier, 2007.

CEYSSON Bernard, « Nouvelle Peinture en France. Pratiques/Théories », Saint Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, Mars 1974.

CEYSSON Bernard, BLISTENE Bernard, SCHLATTER Christian, « Patrick Saytour », Musée d'Art et d'Industrie, 1982.

CEYSSON Bernard, DESCAMPS Patrick, « Questions peinture, Patrick Saytour, Claude Viallat, Daniel Dezeuze », Somogy Éditions d'Art, Reims, 2005.

CHAMPEY Inès, « Patrick Saytour, 90.00 », Musée de l'Objet, Blois, 2000.

GRENIER Catherine, « Big-Bang, destruction et création dans l'art du 20^e siècle », Édition du Centre Pompidou, Paris, 2005.

GUICHON Françoise, « Bertholin, Gherban, Saytour », ELAC, Lyon, 1984.

MARTIN. J-H, PAGE.S, « Truc & Troc, leçons de choses », ARC Musée d'Art Moderne, Paris, 1983.

MOUASHAR Michèle, « Papier-papier », Musée Réattu, Arles, 1980.

SANCHEZ Marc, « Carnaval Cent, Nice 1984 », Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, Nice, 1984.

SAYTOUR Patrick, « La briqueterie, Terre, Création », Ciry-le-noble, Patrick Saytour, École nationale supérieure d'art de Dijon & La communauté Creusot-Montceau, 2006.

SAYTOUR Patrick, « Patrick Saytour », Chambéry, Musée Savoisien, 1982.

SAYTOUR Patrick, CHAMPEY Inès, « Puer-Senex », Association Millénaire de Castelnou, FRAC Languedoc-Roussillon, Castelnou, 1994.

CONFÉRENCES ET SÉMINAIRES

MORIN Françoise, École d'Art d'Avignon, le 13 juin 2007 :

« Nettoyage de la dernière couche de protection recouvrant une couche picturale ».

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

MARTIN Gérard, *Le papier*, Collection Que sais-je ? Le point des connaissances, Presses Universitaires de France, 1976

PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, édition Belin, Paris, 2005.

FILM DOCUMENTAIRE

CLAUDE VERNICK, *L'école de Nice au carnaval*, film documentaire réalisé à l'occasion du Carnaval de Nice de 1994 où l'on peut observer la participations des artistes plasticiens invités et leurs collaborations avec les carnavaliers à la maison du carnaval, Orphée productions, 55 minutes.

MÉMOIRES DE FIN D'ÉTUDES

CORBIER Karine, « Jean Charles Blais, Étude des techniques des peintures sur affiches arrachées et traitement », École d'Art d'Avignon, 1999-2000.

CORBIER Karine, « Documentation des œuvres d'Art Contemporain », École d'Art d'Avignon, 1999-2000.

CORBIN, Gwénola, « Recherche sur la conservation et la restauration de Foot Soldier (Godzilla) de Kenji Yanobe - Complétée d'une étude sur les mousses de polyuréthanes souples », École Supérieure d'Art d'Avignon, 2007.

CRAMER Marie-José, « Élaboration des fiches pour la documentation des œuvres en Art Contemporain », École d'Art d'Avignon, 1996-1997.

FEUARDENT Florence, « Attention ne pas toucher, Djamel Tatah », École d'Art d'Avignon, 2002-2003.

RENOULT Marie, « Les moisissures sources de dégradation et de création dans l'art contemporain », École d'Art d'Avignon, 2002-2003.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

AUDIFFREN Hélène, *À Sérignan, contre toute logique... : 15 ans d'art contemporain*, Somogy éditions d'art, Sérignan, 2006.

AUPETITALLOT Yves, CEYSSON Bernard, *Supports/Surfaces 1966-1974*, Musée d'Art Moderne, St Étienne, 1991.

BARZEL Amon, *Spazi'88, Spaces'88, Installazioni, Installations*, Centro di Electra, Firenze, 1988.

BERGEONS Ségolène, *Science et patience ou la restauration des peintures*, Réunion des Musées Nationaux (RMN), Paris, 1990.

BLISTENE Bernard, *Patrick Saytour, 1967, 1974, 1980*, Saint Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1982.

BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, MONUM édition du patrimoine, Paris, 2000. Première édition : Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963.

COLLECTION M.N.A.M du XX^e siècle, *Une histoire matérielle*, Édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1999.

DAUPERAT Marie-Hélène, *Supports/Surfaces, 1966-1974*, Université de Saint Étienne, Saint Étienne, 2000.

Denizot.R, Champey.I, Cassagnau.P, Bourdieu.P, David.C, *Penser l'art à l'école*, ACTES SUD, Paris, Juin 2001.

DE OLIVIERA.N, OXLEY.N, PETRY.M, *Installation Art, I et II*, Thames and Hudson Ltd, London, 1994.

DE WASSEIGUE Alain, *Ollivero, Sculptures et empreintes*, Galerie LA PAPETERIE, Bruxelles, 1999.

DONALD Jackson, *Histoire de l'écriture*, Denoël, traduit par Guy Durand, Paris, 1982.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Collection «Points», Éditions du Seuil, Paris, 1965.

FERRER M, COLAS-ADLER MH, LAMBERT-CABREJO J, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001.

FEVRIER James Germain, *Histoire de l'écriture*, Payot, Collection Grande bibliothèque Payot, Paris, 1ère édition 1948, 2e édition 1959.

GAUVILLE Hervé, *L'Art depuis 1945, groupes et mouvements*, HAZAN, Paris, 1999.

GRINFEDER Marie-Hélène, *1965-1990, Les années Supports-Surfaces, Des voles analogues*, Paris, Éditions Herscher, 1991.

GREVISSE Maurice, *le Bon Usage, Grammaire française*, édition refondue par André Goosse, DeBoeck-Duculot, Paris, Louvain-la-Neuve, 13^e édition, 1993.

KULTERMANN Udo, *Art Contemporain, Histoire mondiale de la sculpture*, édition Hachette réalités, Tokyo, 1980.

Les composites dans l'art, CPC, Centre de Promotion des Composites, Paris.

MASSCHELEIN- KLEINER L., *Les solvants, cours de conservation*, Bruxelles, IRPA, 1981.

MEDIAVILLA Claude, *L'ABC de la calligraphie*, Flammarion, 2000.

MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétisme*, Édition Stock, Paris, 2003.

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975 et la Collection « L'Imaginaire », Gallimard, Paris, 1993.

PFLUGHAUPT Laurent, *Lettres Latines*, Édition Alternatives, 2003.

POLHEN Annelie, « La collection du Musée National d'Art Moderne », Édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

PONGE Francis, *La rage de l'expression*, Gallimard, Collection Poésie, Paris, octobre 1976.

PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Gallimard, Collection Poésie, Paris, janvier 2001.

PONGE Francis, *Œuvres complètes*, Gallimard, Collection Pléiade Bibliothèque, Paris, septembre 2002.

RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

SIDRO Annie, *Le carnaval de Nice et ses fous : Paillassou, Polichinelle et Triboulet...*, Serre, Nice, 1979.

TEXTES DE PATRICK SAYTOUR

« En 1912, Carl Sternheim... », mai 1972, programme pour *Le Bourgeois Schippel* de Carl Sternheim, Nice, édition du cercle Molière, 1972.

« Le théâtre-le spectacle », « Notes et mise en scène », programme pour *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, Nice, édition du cercle Molière, 1973.

« Notes pendant le travail », publié dans les catalogues d'exposition, *Nouvelle Peinture en France Pratiques/Théories*, Saint Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, Mars 1974 et *Questions peinture, Patrick Saytour, Claude Viallat, Daniel Dezeuze*, Somogy Éditions d'Art, Reims, 2005.

« Notes suspendues, sur le maquillage pour en jouer », catalogue d'exposition, Galerie Éric Fabre, Paris, édition Éric Fabre, 1975.

« Et pâte à papi... », catalogue de l'exposition *Papier-papier* au Musée Réattu à Arles en 1980 de Moutashar Michèle.

« Puer-Senex », publié dans les catalogues d'exposition, « Puer-Senex » avec Inès Champey, Association Millénaire de Castelnou et FRAC Languedoc-Roussillon au Château de Castelnou en 1994 et *Patrick Saytour, 90.00* au Musée de l'Objet à Blois en 2000 de Inès Champey.

« Poivre-Sel », texte publié dans les catalogues d'exposition *Patrick Saytour* à la Maison de la Culture de Bourges en 1996 et *Patrick Saytour, 90.00* au Musée de l'Objet à Blois en 2000 de Inès Champey.

« Pour-Suivre » et « Post-Scriptum », textes de 1997 publiés dans le catalogue de l'exposition *Patrick Saytour, 90.00* au Musée de l'Objet à Blois en 2000 de Inès Champey.

SOURCES INTERNET

Canadian Heritage Information Network
www.cicn.ca

Carnaval de Nice
www.nicecarnaval.com/carnaval4.html

Centre Pompidou
www.centrepompidou.fr

Revue électronique « CeROArt, Conservation, Exposition, Restauration d'objets d'Art », ESA Saint Luc, Liège.
www.ceroart.org

FRAC Bourgogne
<http://www.frac-bourgogne.org>

FRAC Franche-Comté
<http://www.frac-franche-comte.fr>

FRAC Languedoc-Roussillon
www.fraclr.org/index3.htm

FRAC P.A.C.A
www.fracpaca.org

Galerie Bernard Ceysson
www.bernardceysson.com/artblog.html

Galerie Chantiers Boîte Noire
www.leschantiersboitenoire.com/index.php

Galerie Philippe Pannetier
ppgalerie.over-blog.com

Galerie Vasistas à Montpellier
www.vasistas.org

International Networks for the Conservation of Contemporary Art
www.incca.org

La Fondation Daniel Langlois
www.fondation-langlois.org

MIAM, Musée International d'Art Modeste
www.miam.org

Musée de Céret
www.musee-ceret.com

PARALLAXE
www.parallaxe.net/nouvelindex

Réseau des médias variables
www.variablemedia.net

Réunion des musées nationaux
www.photo.rmn.fr/cf/htm/home.aspx

Still life with chair, installations and manipulations of the undemanding object
www.designboom.com/history/stilllife.html

Wikipédia
fr.wikipedia.org

AUTRES

Consultation du dossier d'œuvre du Centre Georges Pompidou de Patrick Saytour, Paris, Avril 2007.

Discussions et interviews avec Patrick Saytour du 9 décembre 2006 au 8 Mai 2008.

Entretien avec Yannick Miloux, *EXPOSER SANS L'ARTISTE*, propos recueillis par Ivan Clouteau, 2001.

URL : <http://www.parallaxe.net/exposersanslartiste.htm>

Visite des ateliers à la Maison du Carnaval à Nice et rencontre d'un jeune carnavalier, Johan Garcia : observations, interview et prise de notes.

Réponses au questionnaire par un carnavalier de Nice en Mai 2008 : Johan Garcia.

COORDONNÉES DES ENTREPRISES ET INSTITUTIONS

Art Antiquités Transport Services (AATS)

8 Allée Sadi Carnot

34770 Gigean

04 67 46 00 64

AATS@wanadoo.fr

« L'Atelier sur mesure »

Sébastien Camus, Tailleur de pierre.

38650 St Paul les Monestiers

06 60 11 33 02

ateliersurmesure@gmail.com

FRAC Languedoc Roussillon

4 rue Rambaud

34000 Montpellier

04 99 74 20 35

fraclr@fraclr.org

Maison du Carnaval

5, Rue Richelmi

06300 Nice

04 93 87 16 28 / 04 93 54 14 11

Cédric Torne

8 rue Abbé Grégoire

34340 Marseillan

06 77 76 34 59

dric2c@gmail.com

<http://cedrictorne.free.fr>

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Le présent mémoire ne constituant pas une publication, nous citerons les auteurs principaux des photographies utilisées :

BERGES Ornella

DELIENNE Mathilde

LES CARNAVALIERS DE NICE

SAYTOUR Patrick

