

Noémie Leyder

2025

EVASION POLYCHROMIQUE

Étude et proposition de conservation-restauration d'un
lot de quatre tableaux *Alias...* par Cédric Teisseire, 1997

Fond Régional d'Art Contemporain - Marseille



Mémoire de second cycle
DNSEP Option Art, Mention conservation-restauration



Mémoire théorique de fin de cycle

ÉVASION POLYCHROMIQUE

Étude et proposition de conservation - restauration d'un lot de quatre tableaux *Alias...* par Cédric Teisseire, 1997

Directeur de projet : M. Hervé Giocanti

Directrice de mémoire : Ludmilla Barrand

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à l'ensemble des personnes qui ont accompagné et soutenu ce travail de recherche.

Je remercie tout particulièrement l'équipe pédagogique de l'École Supérieure d'Art d'Avignon pour la qualité de son enseignement et l'exigence qu'elle transmet. Je souhaite également remercier mon responsable de projet Hervé GIOCANTI pour ses conseils avisés, sa disponibilité et la rigueur scientifique qu'il m'a encouragée à développer tout au long de cette démarche. Je souhaite remercier chaleureusement ma directrice de mémoire, Ludmilla BARRAND, pour m'avoir permis d'enrichir ce travail, et pour son support indéfectible dans la dernière ligne droite.

Je remercie l'équipe du pôle collection du FRAC SUD, Pascal PROMPT et Maly BOUDIER pour m'avoir permis d'approfondir ma réflexion sur la patrimonialisation de l'art contemporain au sein de leur institution.

Je tiens également à remercier Cédric TEISSEIRE pour son accueil chaleureux et la richesse de notre échange qui m'a permis d'obtenir de précieuses informations qui ont complété mon étude.

Je suis très reconnaissante envers les professionnels de restauration rencontrés lors de mes stages et de mon étude, notamment Camille ALEMBIK, pour son accueil et son partage d'expérience en conservation-restauration.

Enfin, je remercie les artistes, régisseurs, documentalistes et conservateurs qui ont accepté de partager leur savoir et leurs observations, contribuant ainsi à nourrir ce travail d'une réalité de terrain précieuse et formatrice.

SOMMAIRE

Évasion polychromique	2
Étude et proposition de conservation - restauration d'un lot de quatre tableaux Alias... par Cédric Teisseire, 1997	2
Remerciements	4
Sommaire	6
Introduction	9
PREMIÈRE PARTIE : Matière figée, souvenirs de fluidité.	14
I. Présentation de l'œuvre	16
I. 1. Fiche d'identification.	16
I. 2. Description de l'œuvre.	21
I. 3. Contexte et mandat.	27
II. Histoire matérielle de l'œuvre	28
II. 1. L'œuvre, du patrimoine au réseau muséal	28
II. 2. Expositions et conditions de présentation	33
III. Cédric Teisseire : parcours, influences et création	36
III. 1. Biographie de Cédric Teisseire	36
III. 2. Son travail et ses influences	37
DEUXIÈME PARTIE : L'évasion de la matière	42
I. Le processus de Création des Alias...	44
II. Étude matérielle et technologique	47
II. 1. Le châssis	48
II. 2. Toile tendue	50
II. 3. Textile plastifié	51
II. 4. La couche picturale	51
III. Constat d'état	55
III. 1. État Général	55
III. 2. Support	56
III. 3. Surface	59

III. 4. « Bavette »	60
IV. Pronostic - Diagnostic.	67
IV. 1. Les facteurs de dégradations.	67
TROISIEME PARTIE : Liberté maîtrisée	72
I. Proposition de traitements	73
I. 1. Proposition 1. Accompagner les Alias..	74
I. 2. Proposition 2. Conservation - Restauration intermédiaire	76
I. 3. Proposition 3. Conservation - Restauration poussée	81
II. Conditionnement	83
II. 1. Présentation du conditionnement	83
II. 2. Changement réalisé à l'arrivée à l'ESAA	85
II. 3. Proposition de modification	85
III. Cas comparable	89
IV. Protocole et tests	92
I. Cahier des charges.	92
III. 1. Tests de nettoyage	93
III. 2. Tests d'adhésif.	95
Conclusion	98
BIBLIOGRAPHIE	99
Annexes	104

INTRODUCTION



Au cours de mon cursus à l'école Boule, la découverte des métiers d'art et de la restauration a été très enrichissante pour moi. Mais ce qui m'a le plus touchée, c'est le design et l'art contemporain. De plus, la vie parisienne m'a conduite à fréquenter des centres d'art contemporain et des galeries, ce qui a enrichi ma culture. Lors de mon arrivée à l'École Supérieure d'Art d'Avignon, j'ai pu approfondir et redécouvrir l'art contemporain sous diverses formes grâce aux professeurs, intervenants, mais aussi aux élèves qui m'entouraient. Les questionnements et les moyens de fabrications m'ont alors particulièrement intéressée. J'ai aussi appris à apprécier ce lien que pouvait entretenir une institution avec un artiste, ce qui est essentiel pour moi dans cette étude.

Lors de mon stage au sein du FRAC SUD de Marseille réalisé en quatrième année, j'ai pu appréhender les contraintes liées à la conservation des oeuvres et comprendre l'équilibre délicat entre leurs préservations et leurs diffusions dans des lieux parfois moins adaptés aux exigences de conservation. Plusieurs points importants sont apparus au cours de cette période de stage. Premièrement, une fois les œuvres diffusées, elles peuvent subir diverses dégradations. Les facteurs sont nombreux allant de la manipulation conduisant à l'accident, aux facteurs environnementaux liés à la grande variété des espaces d'expositions. Tous ces facteurs de dégradations risquent alors de rendre l'œuvre inapte à l'exposition, la confinant dans les

réserves, ce qui va à l'encontre de la mission d'un FRAC. La fragilité de certaines œuvres du fait de leurs compositions peut compromettre leur durabilité et limiter leur exposition au public dans une institution éternellement en mouvement. Par ailleurs, ce stage m'a permis d'appréhender le lien entre artiste et institution. Ce dialogue permet d'obtenir des informations précieuses, telles que les différents moyens d'exposition, ou encore les objectifs de restauration en cas de dégradations et d'accidents. Le lien entre l'artiste et le musée est alors nécessaire.

C'est dans cette optique que j'ai décidé d'explorer la problématique de la stabilisation d'une œuvre en vue de sa diffusion, mais aussi de me confronter en tant que future restauratrice à cette discussion entre artiste et institution. Mon attention s'est alors portée sur un ensemble de quatre tableaux intitulés *Alias...* de Cédric Teisseire réalisés en 1997, dont les particularités matérielles offrent un terrain riche pour aborder cette question. L'aspect pluri-matériel de l'œuvre, ainsi que les échanges entre l'institution et l'artiste sur la dégradation des tableaux au fil du temps, m'ont semblé particulièrement intéressants. Ce sujet se situe à la croisée de plusieurs enjeux : d'une part, la volonté de diffusion de l'œuvre par l'institution, et d'autre part, l'intention artistique, qui peut inclure une dégradation intrinsèque par le choix des matériaux.

Aujourd'hui la mission du FRAC est de diffuser ce lot mais la fragilité des coulures l'en empêche. Les tableaux ne sont pas sortis des réserves depuis 2015 pour trois d'entre eux, 2018 pour l'un : dix et sept années à rester dans l'ombre... Le souhait de l'institution est de pouvoir stabiliser les coulures, afin de permettre de nouvelles manipulations. Un protocole de conservation restauration doit être établi afin de permettre une diffusion plus sereine, en comprenant les contraintes des lieux d'expositions pas toujours aux normes d'un musée.

À ce jour, le choix de cet objet est intéressant non seulement du point de vue de la restauration, mais également pour questionner jusqu'où celle-ci peut aller face à la perte de fragments de ce lot de peintures, ou encore comment il est possible de la stabiliser, conformément aux attentes du musée. Il est également important de comprendre la volonté de l'artiste, pour qui il peut sembler normal que l'œuvre se dégrade et disparaisse au fil des expositions. Quel compromis peut-on trouver entre ces deux visions ? Et comment la conservation-restauration peut-elle établir un lien entre la création artistique et l'institution muséale ?¹

Enfin, cette étude permet également d'enrichir le dossier d'études concernant Cédric Teisseire. Les documents d'artistes sont très importants dans les FRAC, ils permettent non seulement de documenter, d'archiver, mais aussi de communiquer plus facilement sur les œuvres exposées. C'est pourquoi l'institution souhaiterait que tous les entretiens avec l'artiste soient consignés, par le biais d'interviews filmées ou par écrit, d'échanges de mails ou d'autres moyens encore. J'ai ainsi pu rencontrer l'artiste et consigner notre échange dans une retranscription qui sera très utile tout au long de cette étude.

¹ RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, essai rédigé en 1897, Édition Hazan 2015.

FROMENT Emilie, *Les relations du Conservateur restaurateur avec l'artiste*, Paris Sorbonne, 2003.

BLANC Barbara, *De l'œuvre-objet à l'œuvre-idée, une approche de la conservation restauration dans l'art contemporain*. École Supérieure d'Art d'Avignon, 2001.

La fragilité des matériaux, tout comme les expositions passées et à venir, soulève ainsi de nombreuses interrogations. Parmi elles, la question du multiple occupe une place centrale : l'œuvre relève-t-elle d'un protocole, d'une répétition ou encore d'une série ? Dès lors, comment la reproductibilité et la notion de multiple influencent-elles la restauration et les valeurs qui lui sont associées ? Et dans quelle mesure la volonté de l'artiste peut-elle être respectée lors du processus de patrimonialisation et de conservation ?

Les tableaux ont rejoint l'atelier de l'École Supérieure d'Art d'Avignon dans le cadre de la cinquième année du cycle d'études dédié à la Conservation-restauration. Ce projet marque une étape consistant en une étude approfondie préalable à leur restauration. Cette analyse permettra de mieux comprendre ces œuvres et de proposer les traitements les plus adaptés pour leur préservation. Cet argumentaire a aussi été enrichi à l'aide de nombreux entretiens avec les acteurs du FRAC, Monsieur Cédric Teisseire et des professionnels de la restauration. Pour y parvenir, il est essentiel de clarifier les enjeux spécifiques du FRAC, depuis les aspects techniques, comme la caisse de transport, jusqu'à la diffusion des œuvres. Ces réflexions contribuent à définir les valeurs fondamentales de cet espace unique. Cette année est d'autant plus significative que les FRAC célèbrent leurs 40 ans d'existence, un moment clé dans leur histoire.

La première partie, presque introductive, vise à poser les enjeux principaux autour de cette série de tableaux. Elle rend compte aussi des différentes évolutions de ma pensée tout au long de l'étude. Ce travail m'a en effet permis de percevoir plusieurs couches stratigraphiques, non seulement matérielles, mais aussi immatérielles. Ces observations ont nourri des questionnements plus concrets qui m'ont permis d'envisager la suite de l'étude, notamment à travers l'analyse matérielle, technologique et le constat d'état, développés dans la deuxième partie. Enfin, la troisième partie sera plus ancrée dans la pratique, avec les propositions de traitements, le choix opéré par l'institution, et les protocoles de tests mis en place.



PREMIÈRE PARTIE

Matière figée, souvenirs de fluidité

I. PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

I. 1. Fiche d'identification.



Figure 1. Vue de face *Alias... 1/97*. Crédit photographique Noémie LEYDER (© N. LEYDER).



Figure 2. Vue de face *Alias... 2/97*. © N. LEYDER



Figure 3. Vue de face *Alias... 15/97*. © N. LEYDER



Figure 4. Vue de face *Alias... 16/97*. © N. LEYDER

Titre	Alias ...
Artiste	Cédric Teisseire
Datation	Création en 1997, noté à l'arrière de chaque tableau
Signature	Signé « Cédric Teisseire » au revers de chaque tableau
Numéro d'inventaire FRAC SUD	97.362 97.363 97.364 97.365
Propriétaire	FRAC Sud - Cité de l'art contemporain (Fonds régional d'art contemporain Marseille)
Date d'acquisition	Achat en 1997
Conditionnement réserves/transport	Caisse en bois à tiroirs
Dimensions des oeuvres	« <i>Alias ... 1/97</i> » : 69x50 cm « <i>Alias ... 2/97</i> » : 72x50 cm « <i>Alias ... 15/97</i> » : 72x50 cm « <i>Alias ... 16/97</i> » : 83x50 cm
Nature	Peinture glycérophtalique, textile plastifié, toile peinte enduite, châssis en bois.

Alias... 1/97 - C. TEISSEIRE



Figure 5. Vue de face *Alias... 1/97*. © N. LEYDER



Figure 6. Vue arrière *Alias... 1/97*. © N. LEYDER



Figure 7. Vue partie haute *Alias... 1/97*. © N. LEYDER



Figure 8. Vue partie basse *Alias... 1/97*. © N. LEYDER



Figure 9. Vue senestre *Alias... 1/97*. © N. LEYDER



Figure 10. Vue dextre *Alias... 1/97*. © N. LEYDER

Alias... 2/97 - C. TEISSEIRE



Figure 11. Vue de face *Alias... 2/97*. © N. LEYDER

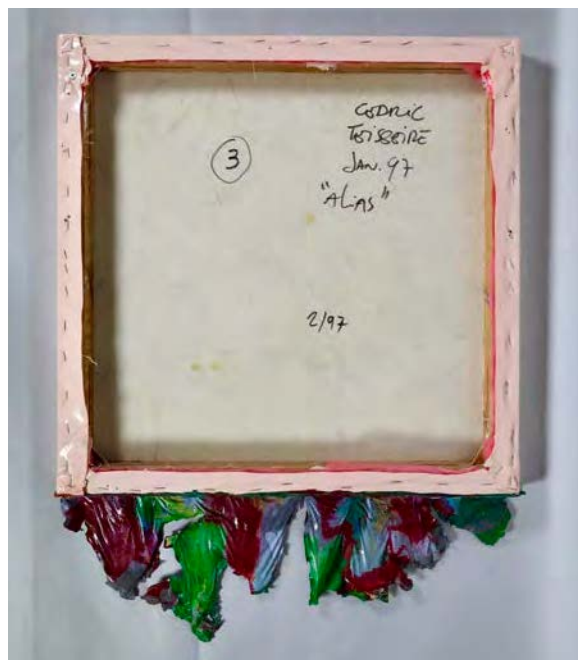


Figure 12. Vue arrière *Alias... 2/97*. © N. LEYDER



Figure 13. Vue partie haute *Alias... 2/97*. © N. LEYDER



Figure 14. Vue partie basse *Alias... 2/97*. © N. LEYDER



Figure 15. Vue senestre *Alias... 2/97*. © N. LEYDER

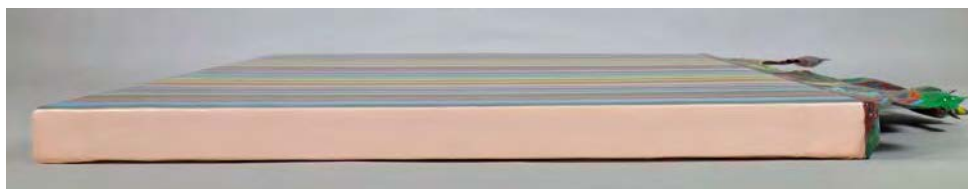


Figure 16. Vue dextre *Alias... 2/97*. © N. LEYDER

Alias... 15/97 - C. TEISSEIRE



Figure 17. Vue de face *Alias... 15/97*. © N. LEYDER



Figure 18. Vue arrière *Alias... 15/97*. © N. LEYDER



Figure 19. Vue partie haute *Alias... 15/97*. © N. LEYDER



Figure 20. Vue partie basse *Alias... 15/97*. © N. LEYDER



Figure 21. Vue senestre *Alias... 15/97*. © N. LEYDER

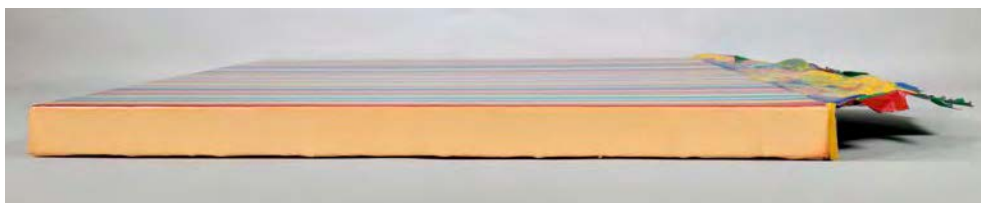


Figure 22. Vue dextre *Alias... 15/97*. © N. LEYDER

Alias... 16/97 - C. TEISSEIRE



Figure 23. Vue de face *Alias... 16/97*. © N. LEYDER



Figure 24. Vue arrière *Alias... 16/97*. © N. LEYDER



Figure 25. Vue partie haute *Alias... 16/97*. © N. LEYDER



Figure 26. Vue partie basse *Alias... 16/97*. © N. LEYDER

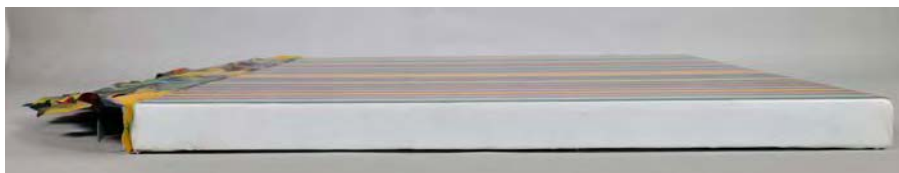


Figure 27. Vue senestre *Alias... 16/97*. © N. LEYDER



Figure 28. Vue dextre *Alias... 16/97*. © N. LEYDER

I. 2. Description de l'œuvre.

Alias : *adv*

« Après un nom propre, introduit un nom, un surnom sous lequel une personne est également connue ou sous lequel elle se dissimule ; après un pseudonyme, introduit le nom propre. »²

Le choix du titre *Alias...* pour cette série d'œuvres de Cédric Teisseire mérite une attention particulière. Tel que défini par le CNRTL, le mot désigne « un surnom sous lequel une personne est également connue ou sous lequel elle se dissimule ». Appliqué à l'univers plastique de l'artiste, ce terme suggère d'emblée un jeu sur les identités, les noms, les apparences. Il pose la question de ce qui est montré, de ce qui est caché, de ce qui se transforme ou se transmet sous une autre forme. Ce titre agit comme un seuil : il ne nomme pas frontalement, mais laisse entrevoir une complexité, une possible stratification, une pluralité d'états, et une série sans fin. En ce sens, *Alias...* ouvre un champ d'interprétation qui résonne avec l'ensemble des réflexions que soulève l'étude de ces œuvres.

a. DESCRIPTION

En quête d'un objet dont les particularités matérielles pouvaient freiner sa diffusion, j'ai découvert, grâce à la base de données Navigart un ensemble qui m'a semblé en premier lieu très coloré. C'est ainsi que mon attention s'est portée sur ce lot de quatre tableaux intitulés *Alias...* de Cédric Teisseire. L'esthétique des tableaux, à savoir les couleurs, m'a très rapidement intriguée et beaucoup de questionnements ont émergé. Cette palette de couleur des *Alias..* m'a permis de voir les tableaux comme Louise Bourgeois pouvait en parler : « *La couleur est plus forte que le langage. C'est une communication subliminale. Le bleu représente la paix, la méditation, l'évasion {...} Le blanc signifie le retour à la case départ.*³ ». Au premier abord, observant ces tableaux de face avec des photos très lisses, la fragilité matérielle n'apparaît pas. L'examen de tout l'historique très complet qui est mis à disposition, me permet de comprendre la fragilité matérielle de cette œuvre. Ainsi, malgré plusieurs apparitions depuis la date d'acquisition en 1997, le lot dans son intégralité n'est pas sorti des réserves depuis 2015⁴. J'ai alors souhaité savoir pourquoi, et comprendre si une fragilité de l'œuvre en était la cause.

Au delà de l'aspect technique et des enjeux de conservation, l'esthétique des quatre tableaux conçus pour être exposés ensemble et placés côte à côte pour faire paysage, permet d'appréhender une forme de brutalité de la peinture grâce aux coulures en partie inférieure. Mais aussi d'apprécier un ensemble de couleurs formant une harmonie. Cette alternance chromatique, répétée 4 fois, constitue un ensemble riche qui peut faire penser à un nuancier⁵.

² Académie Française, Dictionnaire Français, 9^e éd, Fayard, 2011.

³ BERNADAC, Marie Laure ; *Louise Bourgeois, La création contemporaine*, Flammarion, 2006.

⁴ Navigart - FRAC SUD - Cité de l'art Contemporain - Cédric Teisseire, *Alias...*

⁵ VARICHON, Anne ; *Nuancier : Éloge du subtil*, Éditions Seuil, 2023.

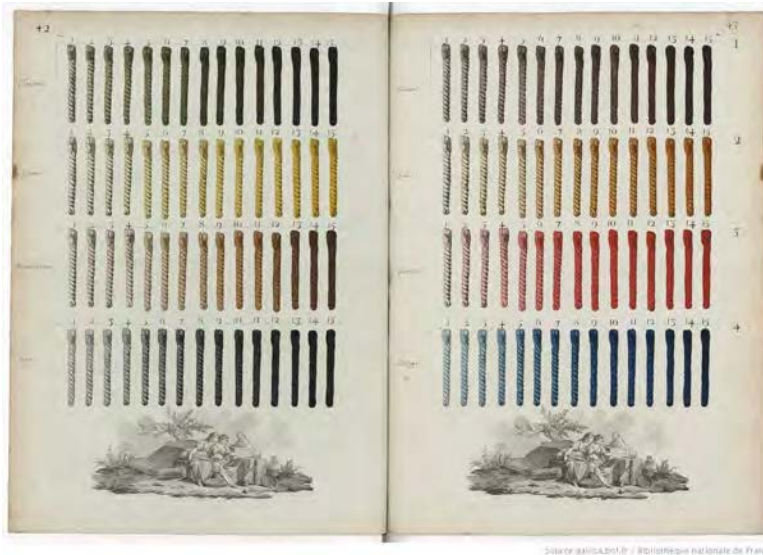


Figure 29. Nuancier de couleurs de fils de tapisserie utilisés à la Manufacture des Gobelins (vers 1780) © Bibliothèque Nationale de France (BNF)



Figure 30. Nuancier © archive du magasin Lechertier Barbe à Londres

Les nuanciers existent pour toutes sortes de matériaux et la couleur en est la clé. Catalogues de la couleur, les nuanciers sélectionnent un nombre limité de couleurs parmi l'infini et sont généralement dédiés au domaine du décoratif, raison pour laquelle ils se répandent dans la société marchande pour des objets standardisés (meubles, tissus, peintures murales, ...). Un nuancier quel qu'il soit, du fil de tapisserie, au nuancier de peinture ou de pastel garde quelque chose d'esthétique malgré les nombreuses couleurs qui le constituent. Une harmonie se crée et comme l'a écrit Michel Pastourau « *Je m'imaginai qu'il existait un ordre chromatique secret*⁶ ». L'exploration entre texture et couleurs et cette alternance chromatique des tableaux constituent un ensemble lumineux et brillant.

Mais le plus intrigant est cette partie basse du tableau vacillant entre sculpture et peinture. En effet, hors cadre les œuvres deviennent sculptures par la formation d'un drapé de peinture séchée marquant un souvenir de fluidité de la matière. Ce jeu de hasard, prenant forme au cours de la fabrication, fait la singularité de chaque tableau et crée ainsi des *Alias*... Cette partie presque organique prend vie en dehors d'une toile en partie haute ayant un aspect lisse et brillant contrastant avec la partie basse qui donne une impression de perte de contrôle sur la peinture. Ainsi, le haut des tableaux s'adresse à l'œil et le bas au corps interpellant raison et sensorialité chez le spectateur. Une deuxième lecture peut être faite en mettant en lien les différents états de la peinture conduisant à d'autres interrogations comme par exemple : si la peinture ne possède pas de cadre devient-elle incontrôlable ? On remarquera lors de l'étude que la réalisation et le protocole de production restent les mêmes d'une pièce à l'autre, cependant la singularité de chaque œuvre vient du choix du support (chaque textile plastifié est différent) mais également d'une alternance de couleurs qui diffère avec des effets tels que l'avancée de certaines couleurs qui semblent mises au premier plan par rapport à d'autres..

⁶ PASTOUREAU, Michel ; *Les couleurs de nos souvenirs*, éditions points, 2015.



Figure 31. Détail face tableau Alias...
15/97. © N. LEYDER

En somme, nous pouvons décrire ce tableau uniquement par sa matière, avec cette peinture comme protagoniste essentiel de l'œuvre. Elle s'échappe de la toile. Combien de fois avons nous imaginé un chef-d'œuvre prendre vie dans les musées ? *Alias...* laisse imaginer une coulure infinie de ses tableaux, les rendant éternellement en mouvement. Cette nature singulière oppose la structure d'un tableau plus classique et l'aspect des coulures. L'un ne peut être dissocié de l'autre et doit être considéré comme un tout et non comme une somme de parties.⁷ Il ne s'agit pas seulement de coulures de peinture disposées sur un textile plastifié tendue, elle même positionnée sur une toile peinte tendue sur un châssis en bois. Cette somme de parties est importante pour considérer l'œuvre dans son ensemble. Mais pour rester dans l'aspect formel, l'effet gravitationnel des coulures de peintures suspend le temps de fabrication comme si les tableaux étaient fraîchement sortis de l'atelier. Cette dichotomie entre la maîtrise d'un matériau par l'homme et le hasard des coulures est importante dans ces oeuvres.

Lorsqu'une œuvre présente une couche picturale épaisse et encore souple en profondeur, elle peut être sujette à un phénomène discret mais progressif : « l'écoulement gravitationnel ⁸ ». Sous l'effet du poids même de la matière, la peinture se déplace lentement vers le bas, dessinant peu à peu des ondulations qui suivent un axe

perpendiculaire à celui de la gravité. Ce type de déformation ne se produit pas brusquement. Il s'agit d'un glissement lent, lié à la masse de peinture accumulée, à la durée d'exposition à cette contrainte, mais aussi aux conditions extérieures. Contrairement aux altérations qui apparaissent rapidement, comme les craquelures ou les rides de séchage, « l'écoulement gravitationnel » résulte d'une évolution continue dans le temps. Certains principes physiques permettent de mieux comprendre ce processus. L'entropie, par exemple, peut être vue ici comme la tendance de la matière à se désorganiser avec le temps, surtout lorsqu'elle est soumise à des contraintes mécaniques comme son propre poids. L'enthalpie, quant à elle, est liée aux échanges d'énergie avec l'environnement : la chaleur ambiante, en particulier, peut rendre la peinture plus molle, ce qui favorise son déplacement interne.

Ainsi, dans certaines conditions notamment quand la peinture n'est pas complètement réticulé en profondeur, la gravité, combinée à la chaleur et au passage du temps, peut suffire à déséquilibrer lentement la matière. Ce déséquilibre se manifeste visuellement par des ondulations, signes d'un mouvement interne

⁷ BRANDI, Cesare ; *Théorie de la restauration*, 1963.

⁸ GRAZIA, Nicosia ; Singularité des oeuvres molles. Étude des oeuvres d'Eugène Leroy et typologie illustrée des altérations caractéristiques des oeuvres en cours de polymérisation. Centre National des Arts Plastiques. Sous la cotutelle de Mme Allemand Cousineau, directrice du FNAC et de Mme Monette, directrice du CICRP.

silencieux, mais constant. Par ce jeu, l'artiste met en scène la « fabrique de la peinture » faisant écho à l'intérêt muséal pour les palettes de peintres qu'il s'agisse de collections permanentes (par exemple, « Palette en bois ayant appartenu à Eugène Delacroix », Musée du Louvre) ou d'expositions temporaires dédiées au sujet⁹.

b. MAÎTRISER LE HASARD

Il est bien facile de composer des oxymores dans la langue française, mais il est plus difficile de les rendre réels. On pourrait prendre de nombreux exemples de jeux de mots comme « un mort vivant est un oxymore, mais un occis mort est un pléonasme ». Ce prompt jeu de vocabulaire, et cette agilité nous pouvons les retrouver dans le travail de Cédric Teisseire. On remarque une grande maîtrise des matériaux dans ces coulures verticales. Mais la perte de contrôle totale qui caractérise ces oeuvres en partie basse rend ce travail unique et particulier. La maîtrise du hasard est alors tangible.

C'est ainsi que ces tableaux, tous identiques à première vue, deviennent des alias dans leur forme par l'effet aléatoire des coulures. Mon entretien avec Cédric Teisseire et les recherches que j'ai effectuées m'ont permis de comprendre que la maîtrise du hasard faisait écho à de nombreuses références que l'artiste évoque dans son travail. Tout d'abord, on retrouve cette notion de hasard comme moteur créatif dans le surréalisme et le dadaïsme, qu'il s'agisse des cadavres exquis ou encore des collages automatiques. Ce mouvement alors cité à plusieurs reprises, permet de faire des liens avec les Alias... de monsieur Teisseire. Cette connexion se fait non seulement dans le choix d'une fabrication guidée par le hasard mais aussi dans l'utilisation brute de la peinture. Ainsi, le spectateur perçoit directement les caractéristiques de la peinture par exemple, la brillance, la couleur, un rouge plus rouge qu'un autre, etc. Les tableaux n'étant pas figuratifs, ils permettent de s'approcher d'une matière et non d'une forme.

NL - Oui. Est-ce que la notion d'harmonie est importante ?

CT - Oui, elle l'est. Elle l'est fatalement. Mais, pour moi, elle est ! Tout est possible. Et notamment que ce soit dans des harmonies de connivence comme dans des harmonies de dissonance. Parce que ça vient aussi de ma culture musicale, ça vient aussi, par exemple, de la musique sérielle ou de la musique contemporaine. L'harmonie est importante, évidemment. Elle est très importante. Je n'ai pas un choix particulier d'harmonie.

Pour en revenir à ce jeu de hasard, l'artiste en proie à une harmonie visuelle, contrôle le hasard par le choix des successions de couleurs. C'est un hasard dans un système, une procédure très bien cadrée et répétée. L'imprévisible dans la matérialité de l'œuvre se fait dans les mélanges que les peintures vont créer entre-elles. Cette harmonie est cependant très importante pour l'artiste, tout comme dans la musique de Sol LeWitt, ou John Cage, la création est déléguée par des règles totalement arbitraires, laissant le hasard prendre la maîtrise, et la rendant audible¹⁰. Pour Cédric Teisseire, le point de départ est la référence à son enfance et au doudou multicolore cher à son cœur¹¹. Le sentiment précède le choix des tonalités dans une

⁹ Par exemple l'exposition de palettes d'artistes à la Galerie d'Italia à Milan, « de Van Gogh à Kandinsky », juillet-août 2022.

¹⁰ DOR, Garance ; Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2022. Français

¹¹ Extrait de l'entretien en page 106. Conversation complète en annexe n1.

démarche inverse à celle de de Bridget Riley qui expérimentait le positionnement relatif des couleurs entre elles dans une démarche progressive visant à expérimenter l'effet de modifications de nuances, formes et alternances de couleurs pour créer des émotions différentes : « *unless thought becomes physical feeling, it doesn't really work* » (Bridget Riley, The interactive character of color, 1970-2014)

c. SUPPORT SURFACE

NL - Et justement, pourquoi l'utilisation du terme bavette ?

CT - C'est une bavette, parce que... ça bave. Pour moi, c'était une manière de parler de la résurgence de la coulure. C'est ce qui s'écoule, donc : ça bave.

C'est vraiment dans cette optique-là que j'ai choisi ce mot. Et puis, je me suis rendu compte, il y a quelques années... En fait, quand j'étais petit, j'avais un pyjama, j'étais vraiment petit, qui était multicolore, et qui est ensuite devenu mon doudou. C'est un objet que j'ai gardé jusqu'à mes sept ou huit ans. Et c'était quelque chose dont je ne pouvais pas me séparer, un objet très important pour moi, très vivant aussi, et multicolore. Mais je ne m'en suis souvenu que dix ans après avoir commencé cette série. C'est en en parlant avec mes parents que le souvenir est revenu.

Cette partie pouvant prêter à confusion, je souhaiterais préciser que je ne traiterai pas du mouvement support surface apparu dans les années 1969/1970 à propos duquel on pourrait citer Viallat ou encore Deuzeuze¹². Certes le rapport à la matière et à la structure est importante mais il serait peut être inconvenant de catégoriser les oeuvres de Cédric Teisseire comme appartenant au mouvement de support surface. J'apporterai quelques précisions propres à la matérialité et aux éléments qui composent ces tableaux.

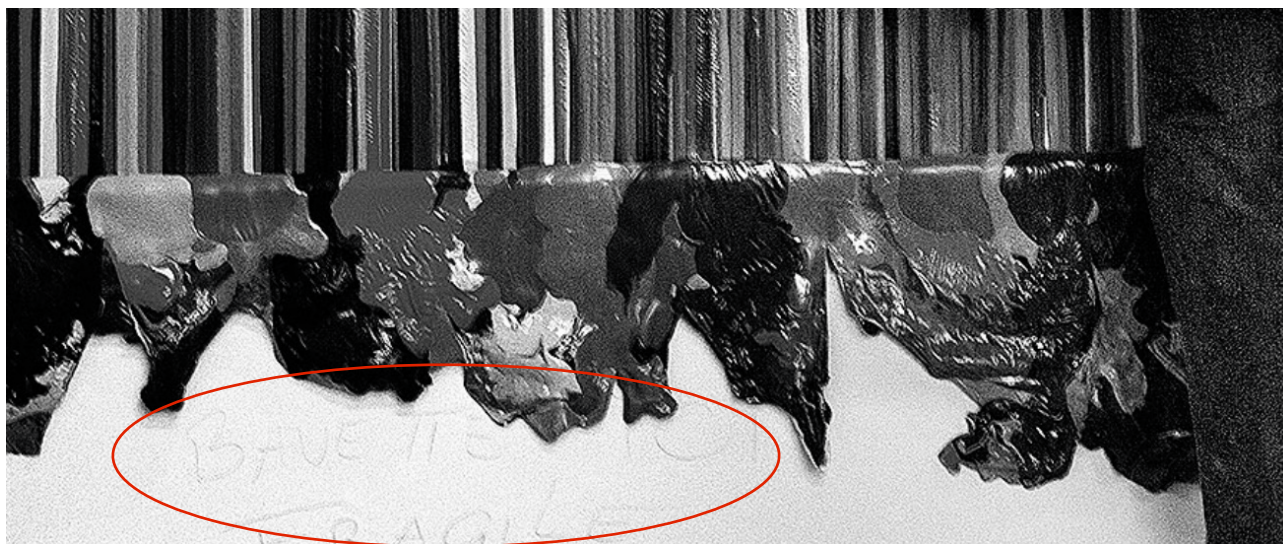


Figure 32. Détail écriture « bavette » sur le carton de support d'un Alias... tenu par Cédric Teisseire.
© : Article impressions d'Ateliers - Cédric Teisseire, 20 février 2014

La particularité des tableaux ici est la distinction entre les deux éléments. La peinture est un objet stratifié. Le support est généralement le châssis, composé d'un textile plastifié permettant ainsi de créer une surface

¹² Collectif, Support-Surface, Art Press édition Seuil, collection Les Grands Entretiens numéro 40, 07/09/2017.

pour la couche d'apprêt, la couche picturale et le vernis. Ces deux éléments distincts revêtent en réalité une complexité toute autre du fait de la fabrication de l'objet. Nous l'observerons tout à l'heure lors de l'étude matérielle et technologique, mais la fabrication de ces tableaux semble très singulière. Nous allons davantage distinguer maintenant ce passage du support surface alors même que la surface a besoin de support pour tenir.

En l'occurrence, pour les *Alias...* nous pouvons voir les peintures très colorées s'échapper de leur support. Mais existe-il un support pour la partie inférieure du tableau ? La réponse est non, cette absence de support montre le côté brut, elle prend accroche par le simple fait d'être une continuité constante avec les coulures hautes. Mais alors peut-on considérer la partie haute comme support de la partie basse ? Cette complexité de l'aspect simplement matérielle et visuelle permet de soulever plusieurs questions concernant la conservation de ces tableaux au sein des réserves du FRAC SUD, mais aussi en vue des expositions et de la manipulation. Comment peut-on même définir cette zone hors champ si propre à ces oeuvres. L'artiste les nomme « bavette » en référence à la peinture qui crée une bavure en retombant en bas du tableau.

I. 3. Contexte et mandat.

Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (ici le FRAC SUD) ont pour mission de soutenir la création contemporaine, de conserver les œuvres de sa collection et de les diffuser auprès du public. Dans ce cadre, le lot d'œuvres de Cédric Teisseire, acquis en 1997, soulève aujourd'hui plusieurs questionnements autour de leur conservation et de leur présentation. Ces œuvres, réalisées à partir de peintures glycerophthalique appliquées en coulures et formant des bavettes, sont particulièrement sensibles. Avec le temps et les manipulations, des fragments se détachent, la matière se fragilise, mettant en péril à la fois l'intégrité matérielle des pièces et leur possibilité d'exposition.

Depuis plusieurs années, ces tableaux sont restés en réserve, certaines œuvres ne sont pas sorties depuis 2015 ou 2018. Cette situation limite leur visibilité et leur diffusion, deux missions pourtant essentielles pour le FRAC. Face à ces constats, une réflexion sur leur stabilisation est devenue nécessaire, en tenant compte à la fois de leur état actuel, des souhaits de l'artiste et des enjeux institutionnels.

L'étude menée autour de ces œuvres vise donc à répondre à plusieurs attentes formulées par l'institution :

1. Mettre en place une stabilisation des œuvres pour éviter de nouvelles pertes matérielles ;
2. Proposer des mesures de conservation préventive, adaptées aux contraintes de manipulation, de transport et d'exposition, parfois dans des lieux qui ne disposent pas toujours des conditions muséales optimales ;
3. Envisager une restauration, respectueuse de la matérialité de l'œuvre et de l'intention artistique, sans figer le processus naturel de transformation des matériaux.

Il est également prévu de développer un travail de documentation approfondi, en lien direct avec l'artiste. Entretiens, correspondances ou autres échanges permettront de mieux comprendre son rapport aux matériaux, au vieillissement de ses œuvres, et à la question de leur conservation dans le temps. Ce travail d'archives viendra compléter le dossier existant et facilitera, à terme, la médiation et la transmission de ces œuvres auprès du public. À travers cette étude, l'objectif est d'accompagner au mieux la conservation de ce corpus tout en respectant sa spécificité et en restant fidèle à la mission du FRAC : permettre aux œuvres d'exister, d'être vues, et de continuer à dialoguer avec le public.

II. HISTOIRE MATÉRIELLE DE L'ŒUVRE

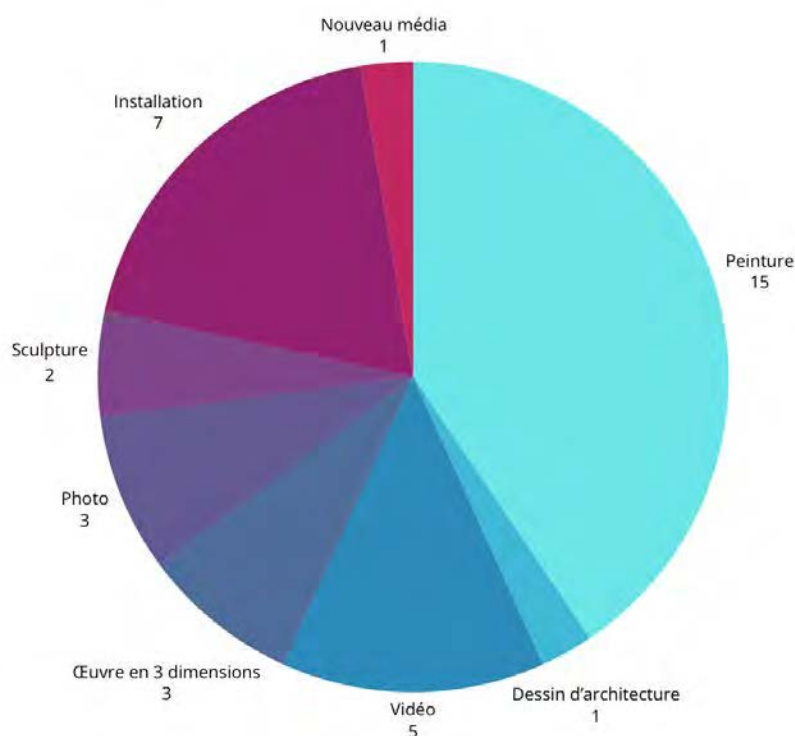
« Sur une œuvre nouvelle, une dégradation prématurée nous gêne autant qu'une restauration récente sur une oeuvre ancienne. »¹³

II. 1. L'œuvre, du patrimoine au réseau muséal

a. LA PATRIMONIALISATION DE L'ŒUVRE.

Lors de ma rencontre avec Cédric Teisseire, j'ai pu acquérir des informations sur l'acquisition des œuvres. En effet, le choix d'acquisition s'est fait grâce au directeur du FRAC SUD (anciennement FRAC PACA) en 1997. Au cours de cette année, le FRAC SUD a acquis 37 œuvres, allant de la vidéo à la peinture ou encore à l'installation... Ces achats montrent une variété d'oeuvres, souvent en série, et de grandes dimensions¹⁴.

Nature des œuvres patrimonialisées par le FRAC SUD en 1997



¹³ RIEGL, Alois ; Le culte moderne des monuments. Éditions l'Harmattan.Paris, 2003.page 77.

¹⁴ Source, Navigart - FRAC SUD - Cité de l'art Contemporain - catégorie année d'acquisition - 1997.
https://www.navigart.fr/lescollectionsdesfrac/artworks/collection/Frac%20Sud%20-%20Cité%20de%20l'art%20contemporain/year_acq/1997__1997?page=1&sort=by_author

On remarque que la peinture reste majoritaire dans la nature des œuvres acquises au cours de cette année. Les quatre tableaux sont ainsi ajoutés à la collection parmi d'autres œuvres chacune très singulière et se différenciant les unes des autres. Mais au milieu de tout cela, Cédric Teisseire est un jeune artiste niçois se faisant petit à petit une place dans le milieu de l'art. Cet achat, ayant conduit à la patrimonialisation de l'œuvre, a permis de faire circuler plus de sept fois ces tableaux dans divers lieux :

1. Fragments : Cagnes-sur-Mer (France), Château-Musée Grimaldi, 19 juin 1998-19 juillet 1998
2. Naviguer entre les lignes : Avignon (France), Collège Anselme Mathieu, 18 février 2002-30 mars 2002
3. Singulier/pluriel : Apt (France), Chapelle des Récollets/ Association Artifices, 15 avril 2002-31 mai 2002
4. [sans titre] : Grasse (France), Musée d'art et d'histoire de Provence, 01 janvier 2004-30 septembre 2004
5. Fragments du Frac : Gap (France), Musée départemental des Hautes-Alpes, 15 janvier 2006-30 juillet 2006
6. Nouvelle sélection d'œuvres de la collection du Frac : Gap (France), Musée départemental des Hautes-Alpes, 05 novembre 2013-30 octobre 2015
7. Par Hasard : MARSEILLE (France), Friche la Belle de mai, 17 octobre 2019-23 février 2020

La patrimonialisation de l'œuvre n'est pas seulement la mise en exposition, mais aussi la création d'une fiche œuvre et d'un conditionnement. Ces éléments aussi utiles et invisibles soient-ils ont été réalisés. Les quatre tableaux ont alors pris place au sein des réserves du FRAC SUD. En 1997 la collection ne comprenait « que » 394 œuvres. Aujourd'hui les tableaux doivent prendre place au sein d'une collection de 1463 œuvres¹⁵. A ce jour, on remarque l'expansion des collections de l'institution, car on compte aujourd'hui plus de 1000 œuvres supplémentaires. Mais alors comment est-il possible de se démarquer au sein d'une collection qui ne cesse de s'agrandir, comment gérer la restauration d'une œuvre éternellement en mouvement pourtant très fragile.

Au cours du colloque des 40 ans du FRAC, qui a été organisé par le FRAC Sud et l'école supérieure d'Art d'Avignon, une phrase m'a marquée pendant les interventions : « L'entrée d'une œuvre dans les collections ne se fait pas directement dans une réserve muséale, mais dans une plateforme logistique, conçue dans l'objectif de répondre aux normes de conservation propres aux musées »; Cette phrase a alors résonné pour mon travail car au-delà d'une œuvre acquise par une institution, elle fait partie de tout un ensemble et d'un réseau dans lequel peuvent s'inscrire les œuvres. Ce réseau est d'autant plus important pour les FRAC dont la mission première est la diffusion.

¹⁵ Source, Navigart - FRAC SUD - Cité de l'art Contemporain.

b. RÉSEAU DANS LEQUEL S'INSCRIT L'OBJET ET CAS COMPARABLES.

Le caractère sériel de l'œuvre, par la reproductibilité visuelle des *Alias...*, facilite l'établissement de parallèles entre différents cas d'étude et enrichit les différents types de représentation, de conservation, ou de restauration. Cela permet aussi de voir où se situent les quatre tableaux appartenant au FRAC SUD par rapport aux collections nationales, et privées. Ainsi, la reproductibilité de l'oeuvre est un atout considérable dans l'étude des cas comparables. En effet, il est possible de trouver des œuvres de même nature dans un autre FRAC, dans un musée, mais aussi dans des collections privées, comme des galeries ou des collections privées. Ainsi, cela permet de voir les différentes interventions qui ont été réalisées, les différents conditionnements, mais aussi les contacts avec l'artiste.

FRAC AUVERGNE

Pour commencer, le FRAC Auvergne détient également un tableau *Alias...* réalisé en 1996, et acquis en 1998. Ce tableau est seul et ne fait pas partie d'un ensemble. Le responsable des collections, avec qui j'ai pris contact, m'a fait part des mêmes constats de dégradations que celles des œuvres étudiées. L'œuvre du FRAC Auvergne a été identifiée comme une « œuvre à problème » en raison des importantes dégradations subies, principalement au niveau des couleurs de peintures, similaires à celles observées dans les œuvres du FRAC SUD. D'après l'historique de l'œuvre, le tableau a subi une chute en 2000, lors d'un accrochage dans un musée, entraînant la perte de fragments. Aujourd'hui le FRAC Auvergne m'a fait part d'un manque de suivi post-incident et d'une absence de documentation, telle que des photographies. Aucune photo n'est disponible de cette œuvre, elle figure sur le site Navigart, mais pas sur la fiche présentation de l'artiste sur le site officiel du FRAC Auvergne.

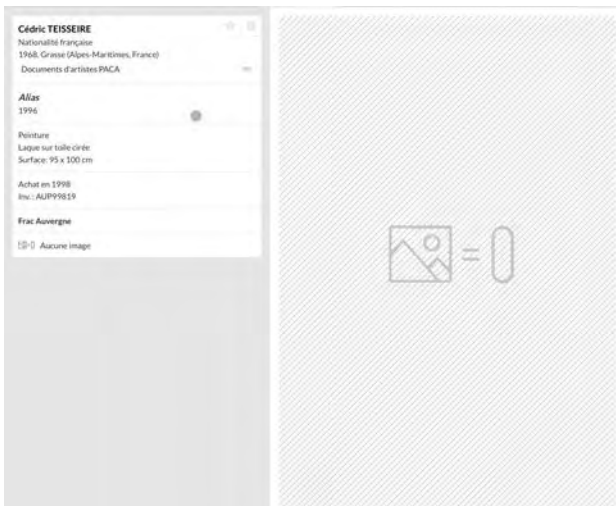


Figure 33. © Capture d'écran site Navigart - fiche oeuvre Alias.. Cédric TEISSEIRE, FRAC Auvergne.



Figure 34. © Capture d'écran site FRAC Auvergne - Fiche artiste Cédric Teisseire.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

D'autre part, j'ai réussi à contacter la société Générale, détenant un tableau *Alias...* de Cédric Teisseire. A ce jour, l'œuvre est décrochée. Elle a été mise en caisse à la mi-avril 2024.



Figure 35. *Alias...* Cédric Teisseire, 2007, 111 x 245 cm. © : photo transmise par Christine Peltier, Architecte d'intérieur, Chargée de conservation de la Collection Société Générale.

Le décrochage des tableaux a été documenté par des photos ce qui m'a permis d'observer un doublage des coulures au revers du tableau. Ce doublage a été réalisé par l'artiste lui-même, cela lui arrivait de réaliser un doublage des coulures à l'aide d'un ruban adhésif de type gaffeur, à la demande de certains acquéreurs.



Figure 36. Décochage en avril 2024. *Alias...* 2007.
Consolidation au revers © Christine Pelletier - Société Générale.

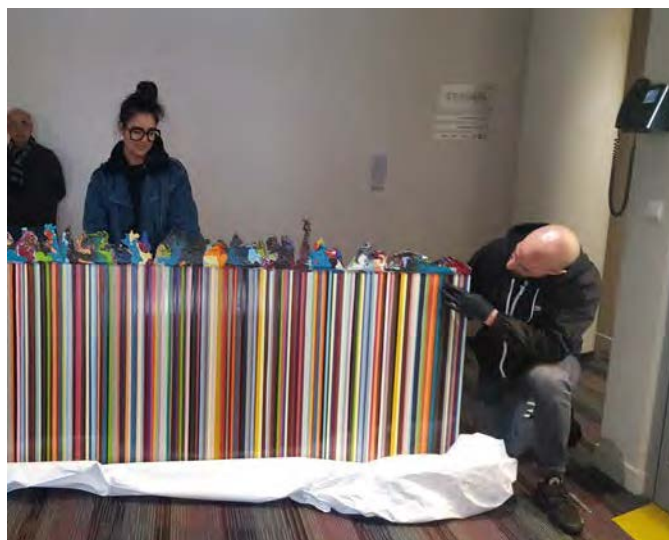


Figure 37. Décochage en avril 2024. *Alias...* 2007.
© Christine Pelletier - Société Générale.

A l'observation des photos nous pouvons observer que l'œuvre est nettement plus grande que les œuvres étudiés. Après achat elle n'a jamais été retirée du parcours d'exposition jusqu'en avril 2024. La responsable des collections n'a aujourd'hui dénombré aucune altération du tableau.

Ces cas comparables permettent d'observer les différents moyens de conservation mis en place, mais aussi les modes de conservation mis en place pour ce type de tableaux. Les œuvres contemporaines souvent expérimentales nécessitent des approches de conservation spécifiques qui tiennent compte de la nature hybride des matériaux employés¹⁶. Ici présent, les coulures de peintures ne sont pas l'usage initialement prévu. Cette nature expérimentale rend l'œuvre unique mais questionne également sur la préservation idéale. De plus, les recherches de Gilles Barabant soulignent l'importance de la documentation exhaustive et des interventions préventives pour éviter la détérioration rapide des œuvres sensibles¹⁷. La comparaison entre les tableaux du FRAC SUD et du FRAC Auvergne met en lumière la fragilité des tableaux. Ainsi, l'analyse des cas comparables au sein des FRAC met en évidence les défis communs et les solutions potentielles pour la conservation des œuvres contemporaines fragiles. Ces études de cas fournissent des enseignements précieux pour la mise en place de protocoles de conservation robustes, capables de répondre aux exigences spécifiques des œuvres.

¹⁶ COMETTI, Jean-Pierre ; Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique, Paris, Gallimard, 2016, 320p

¹⁷ BARABANT, Gilles ; *La conservation des œuvres en polychlorure de vinyle plastifié : état des lieux, priorités et perspectives, I. Dossier : La conservation des plastiques dans les musées*, Techné, La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels. N°38 - 2013 - p. 22-24

II. 2. Expositions et conditions de présentation

a. HISTORIQUE DES EXPOSITIONS

Le Fonds Régional d'Art Contemporain de Marseille, a pour mission de diffuser les œuvres auprès d'un large public et de rendre l'art accessible. Cette mission est réalisée à travers des partenariats avec des écoles, des hôpitaux, des centres pénitentiaires, mais aussi des centres d'art. Il est intéressant de noter que le choix des prêts et des diffusions peut varier en fonction des lieux où l'œuvre sera exposée. De manière générale, plusieurs critères entrent en jeu, notamment le climat (chaud, froid, grandes variations de température), mais aussi le contexte social et culturel, par exemple si le public est habitué à voir des œuvres d'art, etc.

C'est pourquoi le regard de l'institution sur les quatre tableaux de Cédric Teisseire diffère de celui d'une institution plus muséale. En effet, les questions de transport et de conservation préventive sont cruciales, car l'œuvre doit être diffusée telle qu'elle a été acquise, plusieurs années auparavant. La question de la conservation préventive prend d'autant plus d'importance que le coût d'une restauration peut être très élevé, et que les institutions ne disposent pas toujours des moyens financiers nécessaires pour l'envisager. Ainsi, un travail minutieux est effectué sur les caisses de transport et le conditionnement dès l'arrivée de l'œuvre en institution. Cela permet de la stocker et de la transporter avec un minimum de manipulations. Dans le cas des œuvres de Cédric Teisseire, celles-ci ont été conditionnées dans les premières caisses réalisés par le FRAC. Acquis en 1997, année de leur création, les tableaux ont été exposés six fois dans la région PACA, naviguant entre Cagnes-Sur-Mer, Avignon ou encore Grasse. Les tableaux sont généralement intégrés avec ceux d'autres artistes et il ne s'agit en aucun cas d'expositions monographiques de l'artiste. Jusqu'en 2019, les quatre tableaux sont exposés ensemble. Cependant l'exposition *Par Hasard* se tenant du 17 octobre 2019 au 23 février 2020 à le Friche Belle de mai à Marseille n'expose qu'un seul des quatre tableaux de l'artiste.



Figure 38. Par Hasard : MARSEILLE (France), Friche la Belle de mai, 17 octobre 2019-23 février 2020. C © : Site internet, En revenant de l'expo publié le 24 février 2020.

TABLEAU DES EXPOSITIONS

	Alias... 1/97	Alias... 2/97	Alias... 15/97	Alias... 16/97
Fragments : CAGNES-SUR-MER (France), Château-Musée Grimaldi, 19 juin 1998-19 juillet 1998	X	X	X	X
Naviguer entre les lignes : AVIGNON (France), Collège Anselme Mathieu, 18 février 2002-30 mars 2002	X	X	X	X
Singulier/pluriel : APT (France), Chapelle des Récollets/ Association Artifices, 15 avril 2002-31 mai 2002	X	X	X	X
[sans titre] : GRASSE (France), Musée d'art et d'histoire de Provence, 01 janvier 2004-30 septembre 2004	X	X	X	X
Fragments du Frac : GAP (France), Musée départemental des Hautes-Alpes, 15 janvier 2006-30 juillet 2006	X	X	X	X
Nouvelle sélection d'œuvres de la collection du Frac : GAP (France), Musée départemental des Hautes-Alpes, 05 novembre 2013-30 octobre 2015	X	X	X	X
Par Hasard : MARSEILLE (France), Friche la Belle de mai, 17 octobre 2019-23 février 2020			X	

La fragilité de l'œuvre restreint vite les possibilités d'exposition dans le choix des lieux. En effet, cet historique montre une diffusion dans des lieux très ouverts comme un château, une chapelle ou encore un collège là où les conditions climatiques ne sont pas contrôlées et les publics pas forcément coutumiers des règles en musée, à savoir ne pas toucher les œuvres. La suite des expositions s'est faite uniquement en musée et les conditions réunies pour les nouvelles exposition à partir de 2004 respectaient davantage des normes plus strictes.

b. CONDITIONS DE PRÉSENTATION

Les conditions de présentation des tableaux sont importantes pour la perception de l'œuvre et les symboles que cela peut engendrer. Un tableau accroché au mur ne voudra pas dire la même chose qu'un tableau couché à même le sol. Ces conditions sont précisées autant que possible auprès de l'artiste à l'aide d'un questionnaire. Dans le cas du dossier d'œuvre et des réponses apportées par l'artiste, les conditions de présentation ne sont pas directement annoncées.

Cependant, un moment clé de la vie de l'œuvre a permis d'affiner ces conditions. Nous avons pu voir que les tableaux sont sortis ensemble de 1998 à 2015. Ce, n'est qu'en 2019 seulement qu'un seul tableau a été exposé. A cette occasion, Cédric Teisseire apporte un regard sur cette présentation en précisant que ses œuvres avaient plus de sens dans une comparaison et donc fonctionnaient ensemble. La présentation d'un Alias... seul n'avait pas réellement de sens pour lui. Lors de mon entretien avec lui, plusieurs autres précisions ont été apportées comme le fait que cet aspect de comparaison fonctionne mieux si les tableaux

se trouvent sur un seul et même mur. Cela permet aux tableaux de rentrer en résonance et ainsi de faire comprendre le sens du mot alias... De même lors de mon étude, j'ai pu comprendre leur différence et leur singularité à force d'observations et de comparaisons poussées ; ce que Cédric Teisseire souhaite que le spectateur fasse.



Figure 39. Cédric Teisseire, This town ain't enough for both of us, 1994. © : Jean Brasille, source site Villa Arson.

III. CÉDRIC TEISSEIRE : PARCOURS, INFLUENCES ET CRÉATION

III. 1. Biographie de Cédric Teisseire

Cédric Teisseire est un artiste peintre né en 1968 à Grasse. Diplômé de la Villa Arson en 1993, où il a réalisé tout son cursus, son champ de travail est la peinture¹⁸. Depuis, il vit et travaille à Nice et dans la région PACA, où il est une figure active de la scène artistique contemporaine. Son engagement dépasse le cadre de sa pratique individuelle. En effet, il participe depuis de nombreuses années à la contribution d'un tissu artistique local et régional. En 1996, il co-fonde La Station¹⁹. Poursuivant cette dynamique de mise en réseau et de visibilité des artistes, il participe en 2007 à la création de Botox(s), un réseau d'art contemporain de la région niçoise. Cette association fédère aujourd'hui une pluralité de structures, d'institutions et d'initiatives indépendantes autour de parcours artistiques ouverts au public. Parallèlement à son activité artistique, Cédric Teisseire s'engage dans la transmission en tant qu'enseignant à l'École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée, où il enseigne depuis 2009²⁰.



Figure 40. Entrée La Station Nice. © : site internet Exploré Nice Côte D'azur.

¹⁸ Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition, *Cédric Teisseire, Des nouvelles...*, au Musée d'Art et d'Histoire de Provence de la ville de Grasse; du 24 juin au 25 septembre 2005.

¹⁹ Sources : Documents d'artistes, et site internet de l'artiste.
<http://www.cedricteisseire.net>
<https://www.documentsdartistes.org/artistes/teisseire/repro.html>

²⁰ Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition ... Les si More ... présenté à Bonisson Art Center à Robnes du 20 janvier au 19 mai 2024.



Figure 41. Porte des abattoirs pour accéder à certains ateliers.

© : site internet Exploré Nice Côte D'azur.

LA STATION.

Pôle culturel installé dans les anciens abattoirs de Nice, devenu un espace dédié à la création contemporaine. L'ensemble de ses projets, qu'ils soient personnels ou collectifs, témoigne d'une volonté constante de faire dialoguer les œuvres, les artistes et les territoires, presque à la manière d'un FRAC (dans la position sur le territoire, et comme ruche d'artistes)²¹. C'est un lieu emblématique d'expérimentation et de diffusion de l'art contemporain à Nice, qui accueille des artistes en résidence permanente et temporaire, organise des expositions et développe des projets transversaux. Cette association permet de créer de nombreuses expositions, l'auto-promotion des artistes résidents n'est pas le but. Le groupe d'artiste qui s'est créé au sein de la Station permet de diriger des expositions. Lors de mon dialogue avec l'artiste et d'autres membres de ce lieu j'ai pu m'apercevoir d'une grande volonté d'échanges, et de respect des volontés des artistes exposés²².

III. 2. Son travail et ses influences

a. RÉFÉRENCES ARTISTIQUES

Le travail de Cédric Teisseire s'inscrit dans une posture à la fois « critique et ludique²³ » comme il peut l'écrire dans de nombreuses interviews, vis-à-vis de l'histoire de l'art, où « la peinture devient un terrain d'expérimentation plastique et conceptuelle²⁴ ». Il y explore les écarts entre préméditation et résultat, entre surface et structure, en puisant dans un vaste champ de références. Dans ses œuvres, il opère des transgressions empruntées aux langages du pop art, du minimalisme, de l'abstraction, mais aussi de la sculpture, de l'installation, de la musique ou de la littérature. Ces emprunts ne sont jamais des citations figées et marquées mais des matériaux actifs. À la lecture immédiate des œuvres aux aspects presque vivants, séduisants ou répulsifs s'ajoute une seconde lecture, plus analytique, fondée sur les indices de fabrication et l'écart entre intention et résultat. Cette tension entre organisme et organisation, entre le geste

²¹ Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition Intendierte Malerei au Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis du 20 novembre 1999 au 9 janvier 2000.

²² CODET-BOISSE, Simon. Le confort moderne, La Station. Association L'oreille est hardie, *L'Egosystème*. 2006, Nice.

²³ Entretien réalisé en mars 2025 avec Cédric Teisseire

²⁴ Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition De singuliers débordements... présentée à la Maison de la Culture d'Amiens du 1^{er} juin au 27 octobre 2002, et la Galerie du Wazoo du 1^{er} juin au 13 juillet 2002.

et le système, alimente une esthétique de la fiction picturale, où les tableaux fonctionnent comme leurre ou proposition, induisant des comportements de lecture multiples.

Ses références plastiques vont de « Duchamp à Picasso, en passant par Francis Picabia, John M. Armleder, François Morelet, Sigmar Polke, Martin Kippenberger, Robert Ryman, ou encore Franz West, Mike Kelley et Jonathan Lasker, qu'il mobilise pour leurs approches critiques de l'image, de la matière ou de la position de l'artiste. L'esprit dada, la mouvance Support-Surface, ainsi que des figures plus atypiques comme Noël Dolla, Axel Huber, ou encore la Présence Panchouette, nourrissent également son imaginaire. À ces influences artistiques s'ajoutent des références littéraires telles que Burroughs, Brautigan, Modiano, Nietzsche ou encore Karl Popper »²⁵, qui participent à une vision du monde où la narration, la dislocation du sens et la multiplicité des niveaux de lecture sont essentiels. La musique joue aussi un rôle important, notamment dans l'élaboration des titres ou l'ambiance de certaines pièces musique électronique, samplée, pop... contribuant à un univers où les codes circulent, se déplacent, se contaminent. Dans cette perspective, la peinture n'est pas un objet fixe mais un espace fonctionnel, une construction ouverte qui engage tout autant son auteur que le spectateur. En revendiquant une approche où la peinture est à la fois jouée et démontée, construite et détournée, Teisseire inscrit sa pratique dans une forme de résistance active, à la fois intellectuelle, matérielle et contextuelle²⁶.

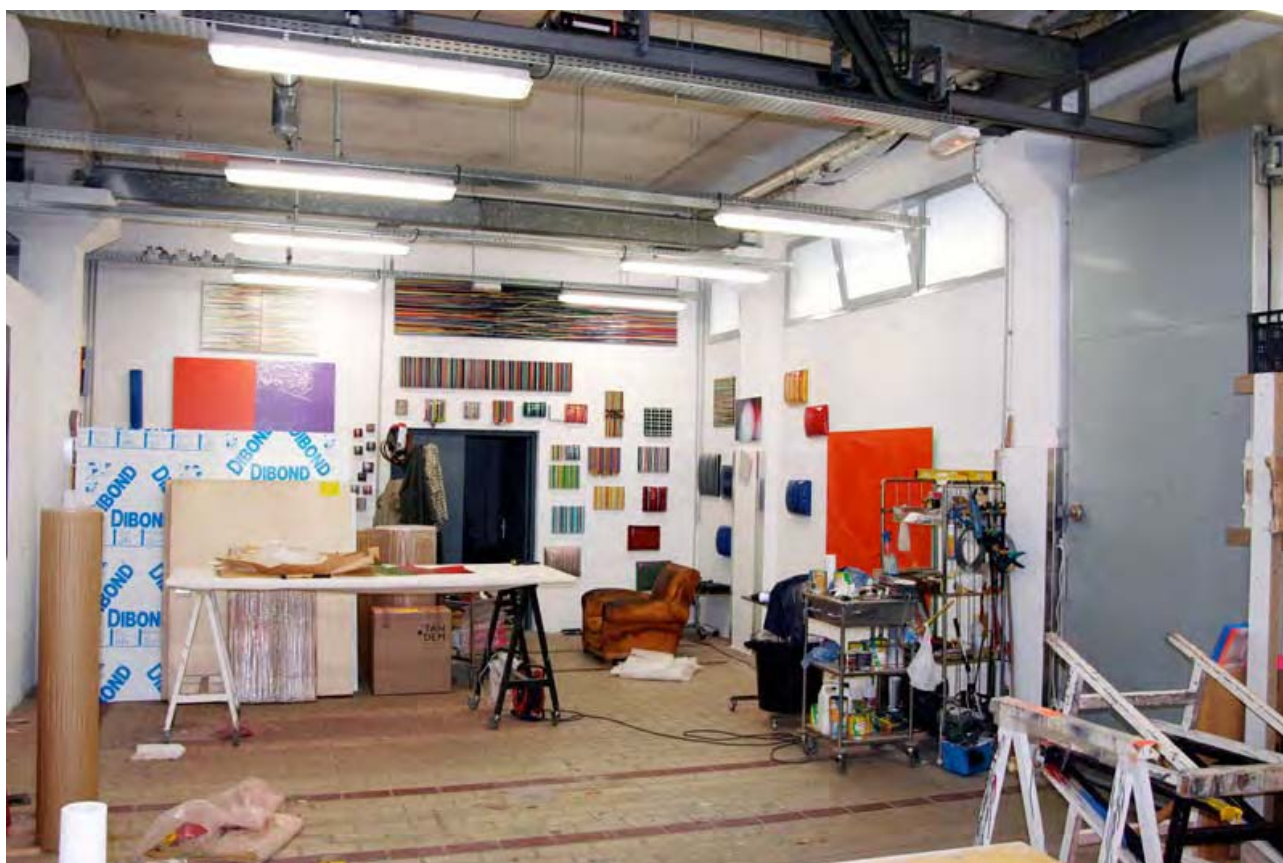


Figure 42. Atelier Cédric Teisseire. La Station Nice. © : site internet Exploré Nice Côte D'azur.

²⁵ Sources : Site Documents d'artistes, et site internet de l'artiste.
<http://www.cedricteisseire.net>
<https://www.documentsdartistes.org/artistes/teisseire/repro.html>

²⁶ Documents d'artistes FRAC Sud. *op. cit.*

b. CRÉATION

Le travail de Cédric Teisseire s'inscrit dans une démarche expérimentale où les matériaux industriels, notamment les peintures glycéro, sont utilisés de manière minimaliste. Sa pratique explore les potentialités plastiques de la couleur, de la surface et du geste, dans un dialogue constant entre le contrôle et le hasard. S'appuyant sur des protocoles précis, il met en œuvre des procédés de dépôt, d'écoulement ou de superposition qui interrogent la matérialité même de l'œuvre et ses conditions d'apparition. Plusieurs séries naissent de ces protocoles avec des monochromes sur Dibond, des feux arrières de voitures fondus... L'ensemble de sa production, empreint d'une forme d'épure formelle, s'inscrit dans une réflexion sur le format, la répétition, et la sérialité, et la perception de la matière brute²⁷.

Ses œuvres ont intégré de nombreuses collections publiques et privées en France comme à l'étranger : le Fonds national d'art contemporain (FNAC) à Paris, la collection de la Société Générale, le FRAC PACA et le FRAC Auvergne, le MAMAC de Nice, le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig à Vienne, ou encore la Kunsthalle Palazzo en Suisse. Elles sont également présentes dans les fonds municipaux de villes comme Paris ou Grasse, ainsi que dans plusieurs donations majeures telles que la Donation Albers-Honegger à Mouans-Sartoux ou la Donation Jeunet au Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel. À ces institutions s'ajoutent diverses collections privées, en France et à l'international.

Installé à Nice, Cédric Teisseire développe son travail dans un territoire artistique historiquement riche, qui a vu naître l'École de Nice et des figures majeures comme Yves Klein, Arman ou Ben. Nice demeure aujourd'hui une ville de villégiature artistique, où la création contemporaine se réinvente en dialogue avec cet héritage²⁸. La Station, constitue aujourd'hui un point important du tissu artistique local, favorisant les échanges, les expérimentations et l'émergence de nouvelles pratiques²⁹. Le travail de Cédric Teisseire est ainsi indissociable de son engagement sur le territoire, à la fois comme artiste et comme acteur de la structuration culturelle. Par sa pratique et par les dynamiques collectives qu'il initie, il contribue activement à la redéfinition des conditions de production et de diffusion de l'art contemporain dans le Sud de la France³⁰.

²⁷ MATRAY, Maxime ; STREINER, Stéphane. *Cédric Teisseire*, Édition Ulysse & Calipso, edizioni Mediterranee, Nice, 2004.

²⁸ Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition Intendierthe Malerei au Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis du 20 novembre 1999 au 9 janvier 2000.

²⁹ MATRAY et TREINER *op. cit.*

³⁰ Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition Intendierthe Malerei au Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis du 20 novembre 1999 au 9 janvier 2000.



Figure 43. Point d'impact [High Kick] 2011. Objects in the mirror are closer than they appear 2011. Vues de l'exposition Collectionneurs en situation, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. Coll. Francine et Francis Carrere. © François Fernandez sur documentationsdartistes.org.



Figure 44. Les Avatars 2014-2016. Pièces automobiles, Exposition Serial Painter avec Pascal Pinaud et Xavier Theunis, Galerie du 5ème, Galerie Lafayette, Marseille, 2016. © Jean-Christophe Lett sur Documentsdartistes.org



Figure 45. Transagonal, 2021 Installation réalisée avec Agathe Wiesner, Anne-Laure Wuillai, Tom Barbagli, Arnaud Biais, Omar Rodriguez-Sanmartin et Cédric Teisseire. Vues de l'exposition La grande diagonale, le Quartier/Esaab. Quimper, F, 2021. © Documentsdartistes.org.



Figure 46. Duel au soleil 2011 Vues de l'exposition La peinture autrement, Musée Chagall pendant l'ACCA. © Documentsdartistes.org

Figure 47. Alias... Siamois 2011. Vues de l'exposition Incidents maîtrisés, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, 2009. © Documentsdartistes.org



Figure 48. Vues de l'exposition La peinture en rappel, Angle art contemporain, Saint-Paul-Trois-Châteaux, 2011 - © Documentsdartistes.org



DEUXIÈME PARTIE

L'évasion de la matière

I. LE PROCESSUS DE CRÉATION DES *ALIAS...*

a. LA SÉRIE

Dans ma première partie, je ne me suis pas réellement attardée sur cette question de série³¹ pourtant très importante dans le processus de création de l'artiste.

Il est tout à fait fondamental de distinguer la série du multiple en art. La potentielle « non fin » de cette série d'*Alias...* ne peut réellement en faire un multiple. Le multiple est un processus de création avec un tirage en nombre limité, or ici la création de l'artiste n'a pas été limitée en nombre. Cette série prend forme dès ses débuts de carrière et reste une série ouverte du fait de sa potentielle extension, l'artiste pouvant exécuter éternellement d'autres pièces s'il le souhaite. Alors que chaque pièce de l'œuvre est unique par ce constant jeu avec le hasard, j'ai eu beaucoup de mal à distinguer les tableaux entre eux à la première observation. Puis au fur et à mesure de l'étude, j'ai pu percevoir les nuances rendant chaque tableau unique et cela m'a permis de relativiser le côté sériel de l'œuvre. Ainsi chaque œuvre est autonome car créée de manière unique mais elle prend place au sein d'un ensemble de pièces similaires portant toutes le même nom : *Alias...* C'est d'ailleurs le premier mot que j'ai voulu définir dans ce travail et au cours de mon entretien avec M. Teisseire, il m'a paru très important³² de comprendre en quoi l'autonomie de chaque œuvre exposée côte à côte permet de créer un paysage infini, et ainsi permet de rendre la série unique. La série est alors une déclinaison de potentialité créant un paysage et illustrant la capacité de l'artiste à capturer l'effet du temps, comme Claude Monet créant le Cycle des Nymphéas (cycle qui a duré de 1897 à 1926).

On peut noter que la notion de série dans les œuvres de Cédric Teisseire peut se concevoir à deux niveaux. La série tangible des *Alias...* s'impose en premier lieu avec la série des quatre tableaux présents dans la collection du FRAC Sud et les *Alias...* présents dans d'autres collections et sous d'autres formats également. A cette série tangible s'ajoute la série par le choix des matériaux et leur usage similaire.

- La série par la forme :

L'observation et la description de l'œuvre ont révélé une sédimentation des couches de peinture en partie basse du tableau. La sédimentation se matérialise ici seulement par l'aspect temporel. Le temps est le maître de la création de chaque tableau. Sous l'effet de la gravité, une bulle va peut être se percer plus qu'une autre et seul le temps est décisionnaire venant immobiliser les coulures éternellement en suspend. Cette partie basse des tableaux contribue à l'identité propre de chaque pièce. Cependant, on peut les rattacher visuellement à une série par le biais des coulures rappelant l'esthétique des codes barres. Cette

³¹ « Lorsqu'on parle de série en art, on désigne soit un ensemble ordonné d'œuvres régies par un thème, support d'un problème plastique à résoudre, soit une multiplicité de figures plus ou moins équivalentes résultant d'un jeu combinatoire ou encore d'un traitement répétitif systématique. » Encyclopédie Universalis

³² cf. Re transcription entretien avec Cédric Teisseire. Annexe 1, page 107.

série est le fruit d'une expérience.³³ Devenue alors un protocole fonctionnel, la reproduction s'est mise en place. De plus cette série, se distingue non seulement par la bavette très différente pour chaque tableau, mais surtout par le choix de gammes de couleurs qui change de tableaux en tableaux.

- La série par les matériaux :

En parallèle, une autre lecture du caractère sériel peut être envisagée à travers le choix des matériaux et des composants constitutifs de l'œuvre. L'utilisation de produits industriels comme le textile plastifié et la peinture glycérophtalique (*a priori* dédiée aux travaux de bâtiments), ainsi que la production répétée des tableaux, confèrent à l'ensemble un aspect presque industriel évoquant la production d'objets standardisés produits en masse³⁴. Un parallèle peut être fait avec l'approche d'Andy Warhol interrogeant le statut de l'œuvre d'art dans le contexte de la production industrielle de masse d'après 1945 (Brillo boxes, 1964).

Cet aspect de série se renforce par l'esthétique très « propre » des coulures en haut des tableaux, et par les matériaux entre la brillance de la peinture et la taille identique des tableaux. La notion de série prend alors une importance particulière en conservation-restauration. Elle permet d'étudier des variations formelles et matérielles au sein d'un même corpus, et d'affiner la compréhension des choix techniques de l'artiste. L'analyse comparative de plusieurs *Alias...* côte à côte met en évidence des constantes dans les protocoles, des écarts révélateurs d'expérimentations ou des différences gravitationnelles. Ce travail d'ensemble facilite l'identification des matériaux, la reconnaissance de dégradations spécifiques, et me permet de discerner ce qui relève de La fabrication de ce qui pourrait être interprété comme une altération.

b. LE PROTOCOLE

De cette série d'œuvres en découle un protocole de création. Ce protocole est mis en place dès la naissance de cette série. Grâce à l'entretien avec Cédric Teisseire³⁵ et une vidéo sur YouTube³⁶ dans laquelle l'artiste applique cette technique sur le bâtiment de la maison JOIA, j'ai pu comprendre son protocole.

Ce protocole permet non seulement de reproduire la technique sur chaque toile, mais aussi de l'adapter à d'autres supports, comme cela a pu être observé sur un bâtiment ou de grandes cimaises. Lors de ma discussion avec Cédric Teisseire, j'ai compris que, bien au-delà du hasard, ce sont le temps et la gravité qui orchestrent chaque œuvre. Lorsque la première couche de peinture est appliquée et laissée à sécher en surface, la pression exercée par la coulure depuis le haut du tableau joue un rôle déterminant dans la linéarité du tracé. Vient ensuite une succession de dépôts de couleurs, réalisés progressivement. Ce rythme d'application, respecté dans un certain intervalle de temps, empêche les couleurs de se mélanger sur la partie haute du support, tandis qu'en partie basse, l'accumulation de matière favorise leur fusion.

³³ KINTZLER, Catherine, *La série en art et ses paradoxes*, Société Française de Philosophie - Bulletin de la Société Française de Philosophie. Mai 2008.

³⁴ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), Éditions Folio Plus Philosophie, 2008.

³⁵ cf. Re transcription entretien avec Cédric Teisseire. Annexe n°1..

³⁶Titre : Maison JOIA - Habillage Bureau de Vente - Œuvre de Cédric Teisseire. Publié par Woodeum X Pitch Immo. <https://youtu.be/itt1RdcSQ3l?feature=shared>



Figure 49

1

Préparation

L'artiste installe d'abord la toile à la verticale. En dessous, une bâche/ film plastique est disposée pour recueillir le surplus de peinture. Avant toute réalisation, les pots de peinture sont secoués pour homogénéiser la matière.

Ponction

À l'aide d'une seringue, l'artiste prélève directement la peinture glycérophtalique dans les pots. Ce geste permet de contrôler la quantité de matière nécessaire pour chaque application.

2



Figure 50

3

Application

La peinture est appliquée en haut de la toile, par une pression maîtrisée exercée sur la seringue. Sous l'effet de la gravité, la peinture s'écoule lentement, formant des coulures régulières dont la largeur est ajustée par la pression de l'artiste. La matière suit librement son propre chemin sur la toile.



Figure 51

Séchage

En tombant, la peinture est recueillie par la bâche placée sous la toile. Les couleurs se mélangent naturellement. Un premier temps de séchage est nécessaire avant de manipuler le tableau. Ensuite, l'artiste accroche le tableau au mur : les zones encore épaisses continuent de s'écouler et de se transformer avant de se figer définitivement.

4

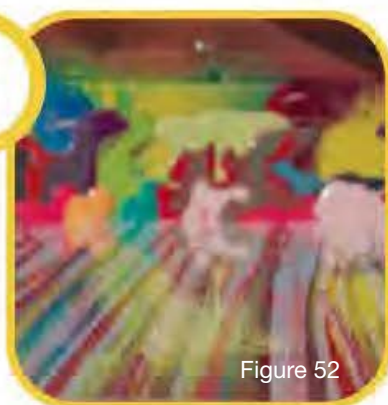


Figure 52

II. ÉTUDE MATÉRIELLE ET TECHNOLOGIQUE

Les recherches menées sur l'artiste ont enrichi l'étude technique qui va suivre. En effet, plusieurs vidéos et articles montrant et expliquant les techniques utilisées permettent d'identifier leur mise en oeuvre. Ainsi, ces observations ont permis de fournir des hypothèses qui seront vérifiées au cours d'observations principalement réalisées à l'œil nu. Des analyses à l'aide d'un microscope ou d'une lampe UV et de photographies permettront d'affirmer les hypothèses visuelles et parfois de les préciser. Beaucoup de suppositions liées à la fabrication ont pu être vérifiées auprès de l'artiste. C'est pourquoi j'aimerais commencer l'étude matérielle et technologique avec cet extrait d'entretien.

NL - Lors de mon étude, j'ai pu remarquer que les Alias... recouvraient d'autres toiles (montre des photos pour illustrer), ce sont des tableaux de réemploi ?

CT - Oui, c'était des tableaux que j'avais fabriqués à la Villa Arson en quatrième année, où j'avais fait toute une série d'installations où je travaillais avec les formes des panneaux signalétiques. Et donc, ça, c'était une flèche. D'ailleurs, j'ai passé mon diplôme avec ça, je pense. J'avais tout un lot de vieux tableaux comme ça, mais qui m'ont servi en tant qu'étudiant et qui m'ont servi à passer mon diplôme. Et après, quand j'ai trouvé ces nouvelles séries et que j'avais besoin d'avoir de la matière, j'ai retendu une toile par-dessus. Je le fais souvent. Je le fais encore actuellement.

NL - Est-ce que tu as des photos de cette série de tableaux signalétiques ?

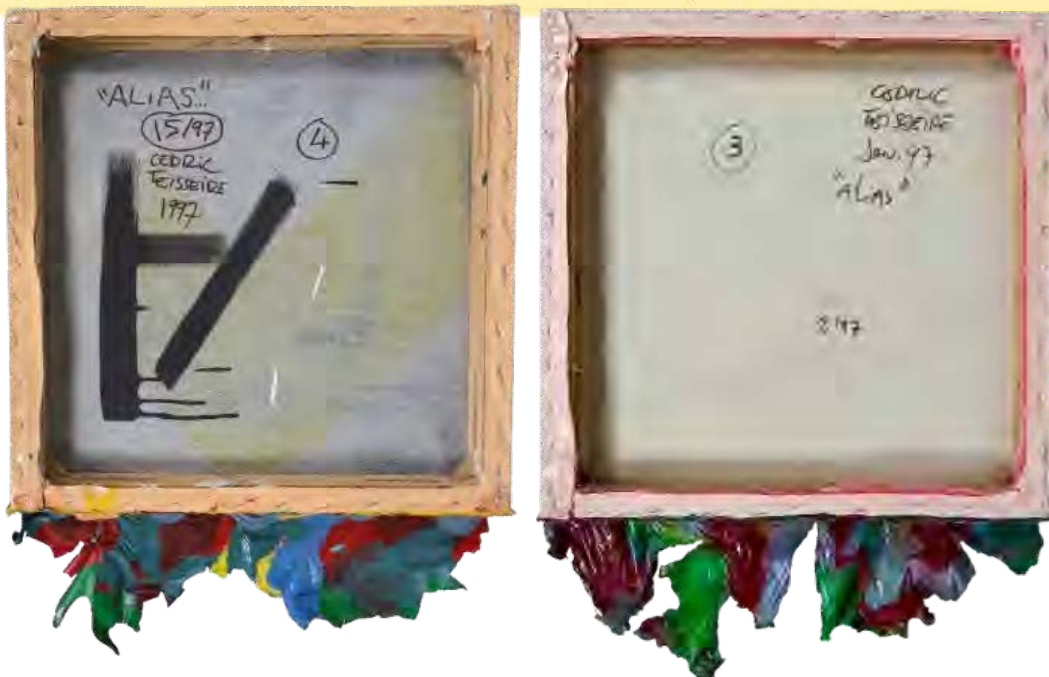
CT - Peut-être dans mes valises, je pourrais retrouver ça. Oui, mais je ne les ai pas à disposition.

NL - J'ai une question sur les inscriptions au revers de chaque tableau, surtout à quoi correspond cette numérotation ?

CT - Il y a le nom, le prénom, l'année, donc « janvier 97 ». Le titre est « 1/97 », c'est-à-dire que c'est le premier de l'année 97. C'est une référence que j'ai toujours.

NL - J'en profite d'être avec cette photo pour parler des châssis, je vois qu'ils sont faits de factures artisanales, est-ce du réemploi ou une fabrication de ta part ?

CT - Ceux-là, c'est moi qui les ai fabriqués, quand j'étais étudiant. Mais après, j'ai récupéré des châssis parce que je travaille sur la récupération des matériaux. Même si ça ne se voit pas à la fin.



A gauche : figure 53. revers Alias... 15/97 © N. LEYDER

A droite : figure 54. Revers Alias... 2/97 © N. LEYDER

La particularité du montage de ces tableaux est la superposition des couches sous le textile plastifié. En effet, lorsque nous avons pu retourner les tableaux, la toile et les couleurs ne correspondaient pas à la toile qu'on voit de face, laissant place alors à un doublage aveugle. En conservation-restauration de tableaux, ce doublage aveugle correspond à la pose sans collage d'une deuxième toile au revers de la toile originale afin d'avoir une protection supplémentaire. Ce doublage aveugle n'a aucun but de protection des textiles plastifiés³⁷. Cependant, le doublage aveugle de la toile en fibre naturelle remplit par conséquent plusieurs fonctions, comme la protection de la poussière, mais aussi des chocs.

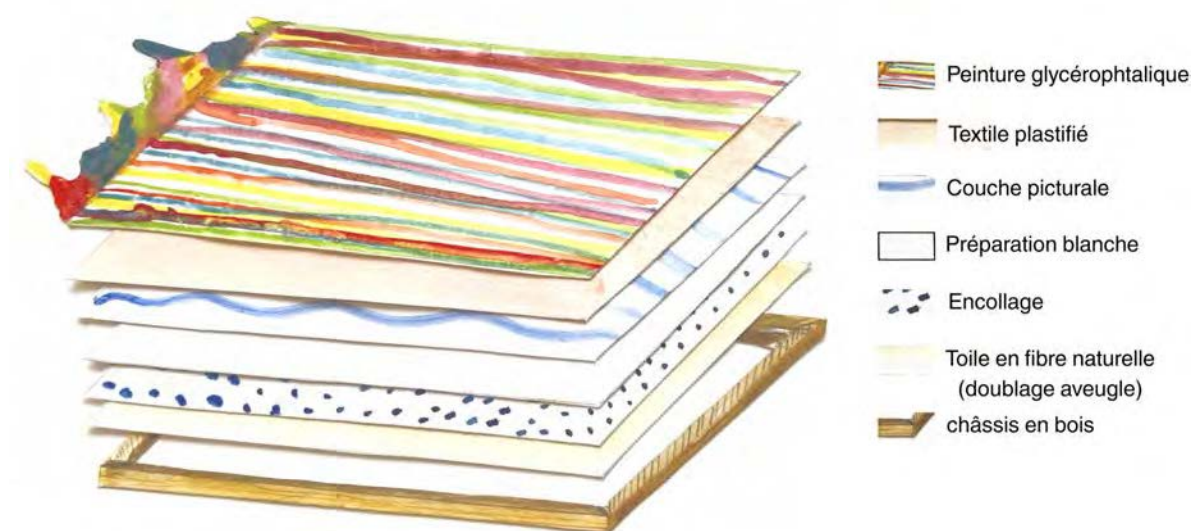


Figure 55, Schéma stratigraphique des *Alias...* 1997. © N. LEYDER

II. 1. Le châssis

Le châssis en bois utilisé dans les œuvres *Alias...* de Cédric Teisseire constitue l'élément de support. Lors de mon interview avec l'artiste, j'apprends que ces châssis sont fabriqués par lui-même, cette fabrication datant même de son diplôme³⁸. Je comprends qu'il a réemployé ces châssis en 1997 pour réaliser cette nouvelle série d'*Alias...*. Le bois est un résineux probablement issu d'essences comme le pin sylvestre ou l'épicéa commun.³⁹ Ces essences, largement utilisées dans les supports de peinture, se caractérisent par des zones alternées de bois de printemps, plus clair et poreux, et de bois d'été, plus dense et foncé, ce qui est observable sur les cernes des zones visibles au revers des tableaux⁴⁰. Ces caractéristiques confirment l'utilisation d'un bois à croissance rapide, souvent préféré pour des raisons économiques et techniques (stable et peu soumis aux attaques de xylophages). La structure légère de ces bois en fait un choix courant pour les châssis, bien qu'ils présentent une sensibilité accrue aux variations hygrométriques et thermiques,

³⁷ BALLARD, Sylvie, *Dossier technique : Conservation des peintures sur toiles, Technique de protection des revers des tableaux*. 3ATP.ORG, Association pour la promotion du métier de restaurateur de tableaux.

³⁸ cf. Re transcription de l'entretien avec Cédric Teisseire. Annexe N°1.

³⁹ BENOÎT, Y ; Guide des essences de bois. Eyrolles, 2018 182 pages.

⁴⁰ LAMOUREUX, M ; Savoir & Faire Le Bois - Coédition Actés Sud et Fondation d'entreprise Hermès - Paris - 2016.

pouvant entraîner des déformations et des fissures dans le matériau. L'assemblage du châssis est réalisé en coupe d'onglet, le tout est renforcé par un assemblage fausse languette en écharpe⁴¹. Une colle blanche a été appliquée ce qui est visible par les traces blanchâtres sur les écharpes. Il s'agit probablement une colle vinylique polyacétate (PVAC), fréquemment utilisée dans la fabrication en bois, pour sa simplicité d'application et son séchage rapide, ainsi que sa bonne adhésion. Contrairement aux châssis industriels, les observations montrent l'absence de chanfrein sur les arêtes, un détail qui indique une fabrication artisanale. L'absence de chanfrein peut cependant provoquer un micro-climat très différent sur les zones en contact avec le bois. La toile peut alors être marquée au fil du temps.



Figure 56. Détail écharpe et assemblage du châssis.
© N. LEYDER



Figure 57. Détail bois résineux châssis. C © N. LEYDER

Le vieillissement naturel du bois utilisé dans les châssis peut également influencer l'état général des œuvres. Le bois résineux est sujet à des déformations différentielles dues à la rétraction des fibres dans le sens transversal lorsqu'il perd ou gagne de l'humidité⁴². Ces variations, mesurées par le coefficient de retrait, peuvent générer des contraintes internes dans les assemblages. Habituellement, les châssis en bois possèdent une traverse centrale permettant de limiter les déformations. Ici, aucune traverse n'a été intégrée, mais les contraintes sont moindres par la section importante du châssis (épaisseur de 30mm).

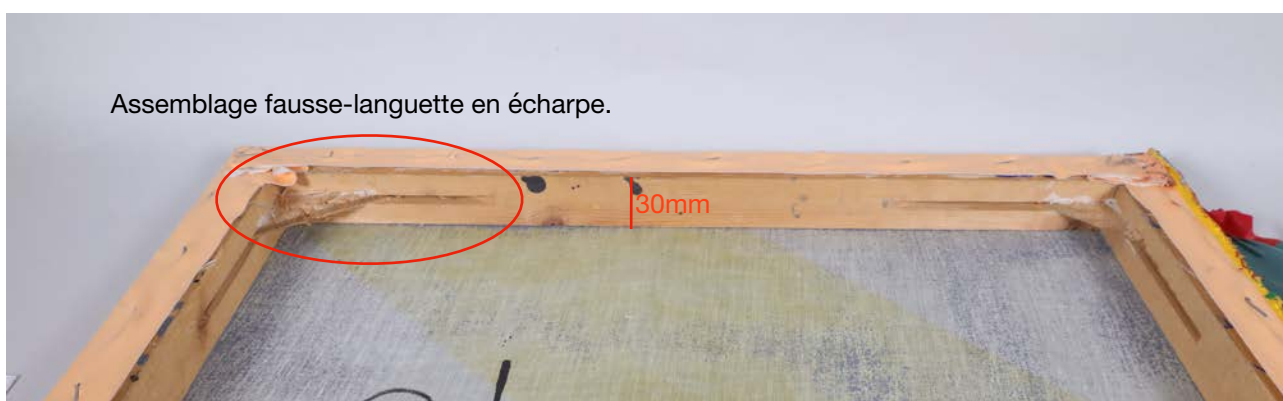


Figure 58. Détail bois résineux châssis. © N. LEYDER

⁴¹HOSCH, Xavier ; HÉNAUT, Jacques ; HAMON, Olivier, *Dessin de construction du meuble, Dessin d'ameublement assemblages et matériaux*. Tome 1. 3^{ème} édition. Éditions Dunond, 2019.

⁴² BEAUPERE E. PERKINS J ; *Identification des bois - Esthétique et singularités*. Édition Vial - 2009 - 335 pages.

II. 2. Toile tendue

Les quatre châssis sont recouverts d'une même toile aveugle tendue. Ces toiles sont cependant préparées différemment. Un petit échantillon de toile a été observé au microscope optique afin d'identifier la nature des fibres textiles utilisées.

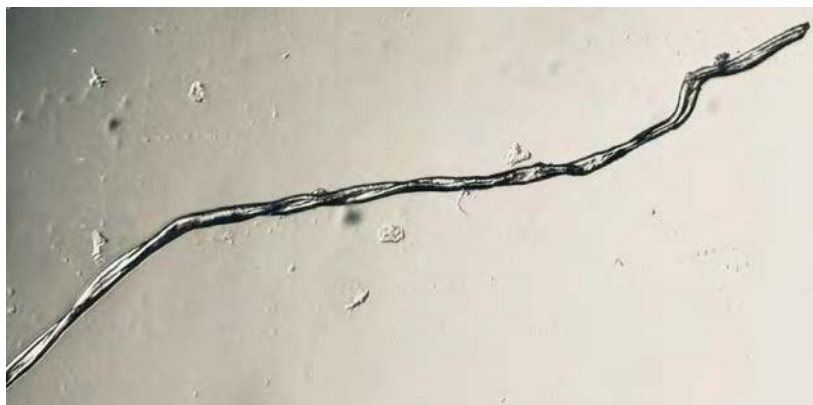


Figure 59. Observation au microscope optique d'un échantillon de la toile tendue x100. © N. LEYDER

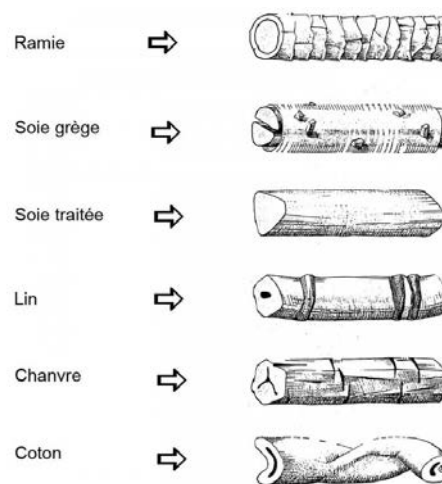


Figure 60. Schémas morphologie des fibres. © : 3ATP

L'observation révèle qu'il s'agit de fibres cellulosiques, et plus précisément de coton. Les fibres apparaissent sous forme d'un ruban aplati, avec des zones de torsion visibles à intervalles réguliers sur toute leur longueur. Le canal médullaire, aussi appelé lumen, est bien marqué : il ressemble à une fine strie courant dans la fibre et occupe plus de la moitié de sa largeur totale. Ces caractéristiques confirment l'utilisation d'une toile de coton, un matériau souple, facile à tendre⁴³.

La rigidité de cette toile au revers indique qu'il s'agit d'une toile préparée ; des craquelures sont également visibles, signe de la présence d'une couche de préparation. On observe aussi des traces de peinture mate, différentes de celles utilisées par Cédric Teisseire pour la production de la série des *Alias*...

Ces éléments suggéraient que l'artiste avait soit recouvert une ancienne toile existante, soit tendu une toile supplémentaire pour obtenir un support plus rigide, capable de stabiliser sa toile cirée très souple.

Lors de l'étude préliminaire, deux hypothèses principales avaient été formulées :

- Hypothèse 1 : Il s'agit d'une technique spécifique de fabrication.
- Hypothèse 2 : Il s'agit du réemploi d'une œuvre préexistante.

La seconde hypothèse a été confirmée lors de mon entretien avec l'artiste, au moment où je l'ai interrogé sur les particularités de fabrication de ses tableaux⁴⁴. Le réemploi d'une toile déjà utilisée, soit l'utilisation d'un support préparé comme base de travail facilite la préparation du travail, et diminue le temps de fabrication.

⁴³ L'identification des fibres naturelles – Notes de l'Institut canadien de conservation (ICC) 13/18

⁴⁴ cf. Annexe n°1. Retranscription interview de Cédric Teisseire. Page 107

II. 3. Textile plastifié



Figure 61. Revers
Alias... 1/97
© N. LEYDER



Figure 62. Revers
Alias... 2/97
© N. LEYDER



Figure 63. Revers
Alias... 15/97
© N. LEYDER



Figure 64. Revers
Alias... 16/97
© N. LEYDER

Le textile plastifié utilisé pour la conception de ces tableaux constitue un élément distinctif, tant sur le plan esthétique que technique. Traditionnellement, le textile enduit est un matériau composite constitué d'un support textile, généralement en coton, recouvert d'un revêtement imperméable en PVC (polychlorure de vinyle)⁴⁵ ou, dans les variantes anciennes, d'huile de lin siccativ. Concernant les tableaux créés par Cédric Teisseire, il s'agit d'un textile enduit moderne, originellement prévu pour un usage en tant que nappe. Ce textile est réalisé en laminé PVC pressé à chaud, offrant une surface lisse et brillante, permettant alors à la peinture de couler plus facilement, mais aussi par ses couleurs d'offrir une réserve s'approchant de la peinture glycérophtalique. Cependant, la migration des plastifiants, utilisés pour maintenir la flexibilité du PVC, peut entraîner une rigidité accrue et une fragilité mécanique à long terme⁴⁶. De plus, les variations thermiques et hygrométriques peuvent provoquer des déformations ou des fissures dans le revêtement du PVC, amplifiant les tensions au sein des œuvres. La combinaison de ces deux supports (la toile classique et la toile cirée) implique des interactions complexes entre matériaux. La toile classique peut absorber ou libérer de l'humidité selon les conditions ambiantes, ce qui influence directement la tension appliquée sur la couche de toile cirée comme nous pourrions l'apercevoir au cours du constat d'état qui va suivre.

II. 4. La couche picturale

La mise en œuvre de la peinture glycérophtalique est essentielle dans le processus de création des *Alias...* Le plus difficile au début a été de comprendre comment ces coulures pouvaient se créer. Nous avons pu éclaircir certains points grâce à l'entretien mené avec l'artiste et l'existence de plusieurs vidéos montrant

⁴⁵ cf. Annexe n°6. Caractéristique du PVC. Page 146.

⁴⁶ DUMONT, Annie ; Le PVC et ses applications, mai 1991, éditeur Nathan.

les techniques employées par l'artiste ont permis de réellement préciser le type de peinture, la marque, la mise en œuvre etc. Dans une vidéo de la Maison JOIA⁴⁷ à Nice, on observe l'artiste utilisant une seringue pour produire des coulures sur un bâtiment. Cette technique qu'il explique pour un bâtiment est également utilisée afin de produire ses œuvres sur toile. Une seconde vidéo montrant l'atelier de l'artiste, réalisée en 2015⁴⁸, et une photo de son atelier ont pu donner quelques indices sur la peinture utilisée. Au cours de l'entretien j'ai pu obtenir quelques informations supplémentaires et confirmations.

NL - justement, cette matière : la peinture, j'ai vu que c'était de la Zolpan, donc c'est ce que tu pouvais récupérer ? Ou le choix était pour l'aspect esthétique ?

CT - Oui, à l'époque, c'est ce que je pouvais récupérer.

NL - Il y a la brillance qui revient énormément, qui est très importante ?

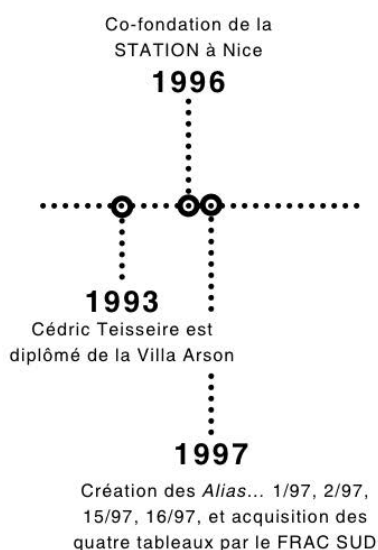
CT - Oui, parce qu'en fait, il y avait une qualité physique. Une peinture brillante, est une peinture dont les molécules sont très très serrées. Ce qui fait, cette peau caractéristique à mes tableaux. Et c'est cette peau qui m'intéressait.

NL - C'est de la glycéro que tu utilises le plus ?

CT - À cette époque-là, oui, parce que c'était ce que je pouvais récupérer. Et l'acrylique, si tu veux, la glycéro, elle avait un temps de séchage et donc un temps d'évolution qui était plus long.

NL - Oui, j'ai remarqué lors de mes tests. J'en ai acheté de la marque Zolpan et le temps de séchage est très très long.

CT - Voilà, c'est plus long, c'est plus nocif aussi. (...) la glycéro, elle avait cette souplesse attendue. C'était un matériau aussi qui résistait mieux. Par exemple, les petits soucis que j'ai pu avoir et notamment, je pense que c'est aussi le souci que j'ai dû avoir (...) comme je récupérais aussi beaucoup de peintures et que souvent, je récupérais gratuitement il peut y avoir des défauts de fabrication. Ça a été mal fait ou elle était très vieille. Et donc, parfois, il y a des tableaux qui ont mal vieilli. Qui ont mal réagi parce que c'était pas un produit neuf, c'était pas un produit adapté. Et donc, soit je l'assume totalement parce qu'il faut que je vois ce que ça donne et ça fait partie de l'évolution du tableau, soit je pouvais le refaire.



Mais j'aimerais avant tout revenir sur la temporalité des événements qui selon moi est très importante dans ce cas précis. Les peintures ont été réalisées en début de la carrière de l'artiste, peu de temps après sa diplômabilité. Nous savions dès le début par l'aspect matériel et esthétique (la brillance, la flexibilité encore aujourd'hui de certaines parties de la bavette) que la peinture utilisée est la peinture glycérophtalique. Cette peinture a un certain coût, dont j'ai pu en faire l'expérience alors qu'il me fallait faire des échantillons pour le protocole de test. Si l'on considère le nombre de couleurs avec cette large palette se trouvant sur les quatre tableaux, on peut considérer un coût global de fabrication lié simplement à la peinture assez conséquent. Ainsi, une question a émergé lors de l'entretien et l'artiste m'a alors confié qu'à cette époque, il récupérait des peintures dans un magasin à moindre

⁴⁷ Titre : *Maison JOIA - Habillage Bureau de Vente - Œuvre Cédric TEISSEIRE*. Publié par woodeum X Pitch Immo, 18 mars 2021. Plateforme : vidéo YouTube.

⁴⁸ Titre : *Cédric Teisseire, Mon atelier 2020, Nice*. Publié par Art Studio Viewing, le 13 mai 2020. Plateforme : vidéo YouTube

coût, voire gratuitement car les mélanges réalisés n'étaient pas conformes aux normes fonctionnelle attendues pour cette peinture. Ce qui m'amène à penser que les peintures peuvent avoir des comportements différents au vieillissement.

La peinture employée est la peinture Hayelak brillante de la marque Zolpan. Les peintures glycérophtaliques, utilisées par Cédric Teisseire et notamment celles de la marque Zoplan, sont des peintures à base de résine alkyde modifiée. Ce type de peinture est un polyester insaturé modifié par des acides gras d'origine naturelle ou synthétique⁴⁹. La structure moléculaire de ces résines repose sur un enchaînement de chaînes de polyesters formées par la condensation d'un polyol, tel que le glycérol, et d'un acide ou d'un anhydride, souvent de l'acide phtalique ou de l'anhydride phtalique⁵⁰. Ces chaînes sont ensuite modifiées par l'incorporation d'acides gras, issus généralement d'huiles siccatives comme l'huile de lin, l'huile de soja ou l'huile de ricin. Cette dernière modification donne aux résines alkydes une structure semi-flexible et facilite leur polymérisation par oxydation, processus activé lors de l'exposition à l'air.⁵¹



Figure 65. Coin peinture de l'atelier de Cédric Teisseire.

© : copie d'écran vidéo Titre : *Cédric Teisseire, Mon atelier 2020, Nice*. Publié par Art Studio Viewing, le 13 mai 2020. Plateforme : vidéo YouTube

La spécificité des peintures glycérophtaliques repose sur leur capacité à former des films brillants, durs et résistants après application. La polymérisation par oxydation, au cœur de leur durcissement, est initiée par l'oxygène atmosphérique qui réagit avec les insaturations présentes dans les acides gras de la résine. Ces

⁴⁹ PROUVOST, Laëtitia ; "« Un tissage : support ou surface. » Etude et conservation-restauration de Triangle réalisé par Vivien Isnard en 1976 (Saint-Etienne, Musée d'art moderne et contemporain) : mesure de l'efficacité de la reprise des déformations du tissage. Comparaison de ...", Médiathèque numérique de l'Inp, 15 octobre 2019

⁵⁰ MIGLIORI, F ; Application de la chromatographie sur gel perméable à l'analyse des liants de peintures pour signalisation horizontale page 5. Ministère de l'équipement et de l'aménagement du territoire. Rapport de recherche LPC N°77 Avril 1978.

⁵¹ BEGUIN, André ; Dictionnaire technique de la peinture F.H. Édition André Béguin, 1980, Paris.

réactions conduisent à la formation de réseaux tridimensionnels solides par liaison croisée, conférant à la couche picturale sa solidité et sa brillance caractéristiques. Cependant, cette même réaction est à l'origine de phénomènes de vieillissement chimique, tels que le jaunissement, qui résulte de l'oxydation des chaînes



Figure 66. Vue de face de la bavette, *Alias... 1/97*. © N. LEYDER

organiques⁵². Ce processus, peut être accéléré par les ultraviolets et l'humidité, modifiant la couleur initiale des peintures ; cependant cet acte est réversible en ré-exposant la peinture aux UV.

Les peintures glycérophtaliques sont également sujettes à des problèmes de craquelures dues à leur reticulation progressive. Après leur application, le film pictural subit un processus de contraction provoqué par la perte des solvants volatils et la polymérisation progressive de la peinture. Cette contraction interne génère des tensions dans le film supérieur, qui peuvent conduire à des fissures superficielles ou profondes ou créer des aspérités de surfaces comme la « peau d'orange ». Ces craquelures peuvent être aggravées lorsqu'elles sont appliquées sur des supports dont les propriétés mécaniques diffèrent, comme l'absence de support pour la peinture⁵³.

⁵² BEGUIN. *op. cit.* page 53

⁵³ GRANDOU Pierre ; PASTOUR Paul. *Peintures et vernis, Les constituants : solvants, plastifiants, pigments, colorants, charges, adjuvants*. Herman édition, 1966, Paris.

III. CONSTAT D'ÉTAT

Le lot des quatre peintures Teisseire possède une configuration stratigraphique complexe, dont : la peinture glycérophtalique, des toiles cirées, et le châssis en bois. Mais la vraie problématique de cet ensemble est la différence entre la peinture supportée par une toile, et la peinture suspendue dans le vide. Les œuvres conservées au FRAC sont régulièrement sollicitées dans le cadre de prêts, de manipulations ou d'expositions favorisant une proximité avec des publics variés. Ce mode de diffusion, qui fait partie intégrante de la mission de l'institution, peut néanmoins exposer les œuvres à des contraintes particulières, susceptibles d'expliquer certains états de surface observés aujourd'hui. Comme l'a énoncé Cédric Teisseire dans son mail en 2020⁵⁴ « *l'usure de la partie « bavette » de ces tableaux fait partie du processus de cette série, elle est inéluctable.* » Au cours de notre étude, nous avons pu voir que l'œuvre avait été exposée à plusieurs reprises, ce qui implique divers constats d'état, écrits ou photographiques. Grâce aux documentations que l'équipe du pôle collection m'a communiquées, j'ai pu retracer non seulement l'histoire matérielle de l'œuvre, c'est à dire l'ensemble de l'évolution des tableaux au cours du temps et leur dégradation. L'ensemble des altérations a été observé pendant un examen de l'ensemble des tableaux. Cet examen a été réalisé à l'œil nu. Parfois l'utilisation d'outils complémentaires a été nécessaire afin de réaliser des observations plus rapprochées, ou alors sous diverses lumières (usage de lumière rasante, binoculaire). Le constat d'état qui suit a été résumé afin de conserver les principales altérations.

III. 1. État Général

D'une manière générale, les quatre tableaux sont visuellement dans un bon état. Sans la comparaison photographique entre l'état en 2004 (date du premier constat d'état photographique disponible) et l'état des œuvres aujourd'hui, nous ne pouvons réellement nous douter des nombreuses lacunes en partie basse des tableaux. L'œuvre, bien que fragile, reste présentable et compréhensible pour le public. Lors de l'ouverture de la caisse, une très forte odeur de vinaigre s'est échappée et a persisté quelques temps après, ce qui est probablement lié à la mousse de conservation utilisée afin de soutenir les « bavettes » des tableaux. De plus, une odeur de rance s'est aussi démarquée lors de l'ouverture, signe d'une peinture alkyde composée d'huiles siccatives, vieillissant ainsi.

Bien que très différents dans les couleurs et l'aspect physique de l'œuvre, leur similitude matérielle permet de faire des regroupements sur certaines altérations :

- Un empoussièrément généralisé est observé sur l'ensemble des surfaces picturales. Celui-ci se présente de manière diffuse, mais apparaît plus concentré en partie supérieure du tableau, possiblement en lien avec la disposition verticale de l'œuvre et la nature adhérente de la couche picturale. Parfois des zones plus encrassées sont observables, où la poussière semble ancrée dans la couche picturale.

⁵⁴ cf. Annexe N10 - Correspondance de mail entre Pascal Prompt du FRAC Sud et Cédric Teisseire. Page 151.

- Des aspects de surfaces sont présents et sont liés à la création des œuvres, comme par exemple les bulles en état de surface de la peinture glycérophtalique, ou encore les zones de « peau d'orange », fripées, dû au séchage des tableaux et à l'épaisseur des couches de peintures.

III. 2. Support

a. CHÂSSIS.

Les quatre œuvres sont montées sur châssis en bois et assemblés avec un assemblage à fausse languette en écharpe. On distingue deux types d'altérations :

- Commun aux quatre tableaux, des trous de vissages parfois successifs et côte à côte sont observés sur les châssis en bois traversant la toile cirée pour atteindre le bois. Parfois des vis sont restées fixées au montant en bois, laissant apparaître des trous supplémentaires en dessous de celui-ci (cf. Figure 68 et 69).
- Le châssis du tableau 2/97 présente cinq agrafes sur la traverse haute. (Cf. Figure 67). Les agrafes sont le moyen de maintien des textiles plastifiés. Elle permettent de tendre la toile de manière à laisser les chants lisses sur les bords des tableaux.



Figure 67. Détails agrafes. *Alias... 2/97*. © N. LEYDER



Figure 68. Détails vis, et trous de vissages. *Alias 2/97*. © N. LEYDER



Figure 69. Détails trous de vissages. *Alias... 16/97*. © N. LEYDER

- Le châssis du tableau « 2/97 » est voilé. La structure présente une déformation plane d'environ 15mm, visible à l'œil nu, provoquant une torsion de l'œuvre dans son ensemble.



Figure 70. Vue partie haute, *Alias... 2/97*. © N. LEYDER

- Présence de dépôts de matériaux hétérogènes sur les châssis, incluant des résidus d'adhésif de type colle blanche ainsi que des coulures ou éclaboussures de matière picturale.



Figure 71. Détails châssis traverse droite, Alias... 16/97. © N. LEYDER



Figure 72. Détail châssis dépôt de colle aux écharpes du châssis, Alias... 2/97. © N. LEYDER

b. TOILE AVEUGLE

Comme nous avons pu le constater dans l'étude matérielle et technologique, la structure de chaque tableau est particulière. Dans l'ensemble elles ont une bonne tension. Cette toile aveugle présente plusieurs traces allant de la trace émise par l'artiste, aux altérations liées aux expositions et manipulations de l'œuvre.

- Chaque œuvre porte, au revers de la toile, une inscription manuscrite réalisée à l'encre noire à l'aide d'un feutre. Cette annotation comprend le prénom, le nom de l'artiste, la date et le titre de l'œuvre. Une seconde inscription, située plus bas, indique la numérotation du tableau ainsi que l'année de réalisation, selon le format suivant : « 1/97 ».

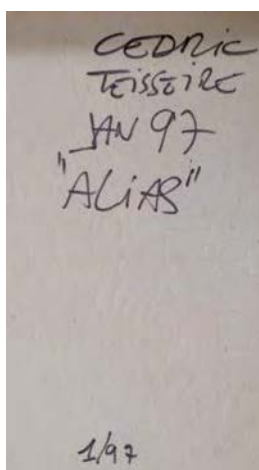


Figure 73. Revers. Alias... 1/97. © N. LEYDER

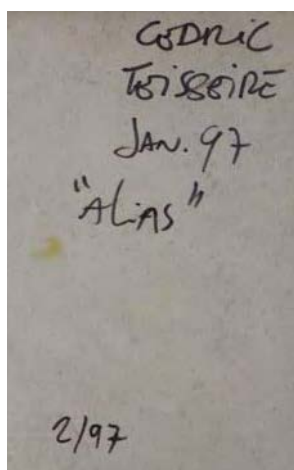


Figure 74. Revers. Alias... 2/97. © N. LEYDER



Figure 75. Revers. Alias... 15/97. © N. LEYDER

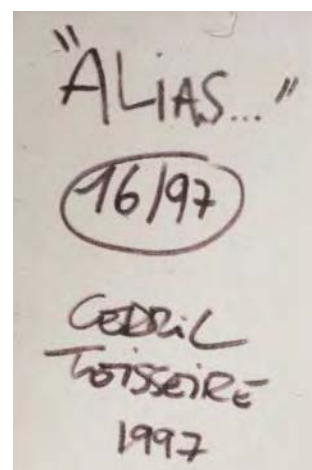


Figure 76. Revers. Alias... 16/97. © N. LEYDER

- Des traces de matière picturale, visiblement étrangères à celles utilisées par l'artiste pour la réalisation des *Alias...*, sont observables sur la toile 15/97. Ces marques, éparses et non homogènes, se situent sur le revers du support. (Cf. Figure 45).
- Le revers de la toile du tableau *Alias... 2/97...* présente des résidus d'adhésifs localisés. Leur aspect jaune, brillant et cassant pourrait suggérer la présence d'une colle d'origine animale. (Cf. figure 46). De plus, des tâches d'humidité sont observables de manière homogène sur toute cette toile.



Figure 77. Revers. *Alias...* 15/97.
© N. LEYDER



Figure 78. Revers. *Alias...* 2/97. © N. LEYDER

c. TEXTILE PLASTIFIÉ

L'ensemble des toiles cirées se présente dans un état globalement satisfaisant. Toutefois, les chants supérieurs présentent un fort empoussièrément. Le textile plastifié ne possède pas de couche de préparation car la plastification du textile joue le rôle d'une préparation.

- Des marques de déchirures et des griffures sont localisées sur les champs de la toile Alias... 15/97 et 16/97.
- Sur l'ensemble des bords et, ponctuellement, sur les surfaces visibles de chaque œuvre, on observe des zones en léger relief, suggérant la présence d'aspérités sous-jacentes ou d'inclusions ayant modifié la planéité de la toile.
- Des traces d'empreintes digitales, de forme circulaire, sont visibles sur plusieurs œuvres.



Figure 79. Bord dextre. *Alias... 15/97*. © N. LEYDER

III. 3. Surface

Ce constat vise à rendre compte exclusivement de l'état de surface de la couche picturale glycérophtalique. En effet, la présence de la toile cirée recouvrant les autres toiles initialement tendues sur les châssis empêche l'observation directe des zones peintes sur les premières toiles. Afin d'enrichir l'analyse, il a été choisi de distinguer deux zones principales de dépôt de peinture glycérophtalique :

- la partie supérieure, appliquée sur un support : la toile cirée.
- la partie inférieure, dite « bavette », constituée de coulures non supportées par une structure rigide.

La zone en partie supérieure se présente dans un bon état général et semble structurellement stable. Un empoussièrément diffus et un empoussièrément sur certaines zones laissant des traces noires. Ces dépôts sont particulièrement incrustés dans les zones présentant une texture en « peau d'orange ».

- Des altérations superficielles de type rayures sont également visibles. Ces marques linéaires, fines et peu profondes, apparaissent uniquement en lumière rasante et affectent principalement les zones de surface lisse. Aucune rayure profonde altérant la couche picturale n'a été relevée.

- Dans les zones de reliefs observées sur la toile cirée, la peinture glycérophtalique est craquelée. Ces sur-épaisseurs génèrent localement des micro-craquelures. Ce phénomène n'est pas uniforme : il semble affecter davantage certaines teintes comme le bleu ou le vert, tandis que les couleurs plus claires, notamment le gris et le jaune, sont moins concernées, couleurs dont les épaisseurs sont plus finement disposées.

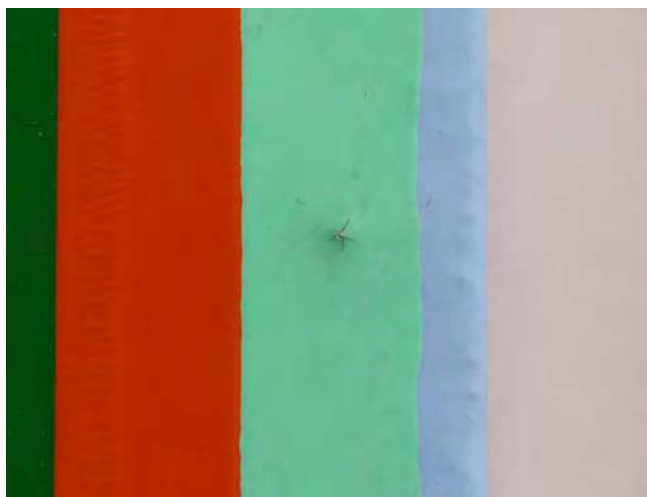


Figure 80. Détails rayure glycérophtalique. Alias... 1/97. © N. LEYDER



Figure 81. Détail « peau d'orange » peinture glycérophtalique. Alias... 2/97. © N. LEYDER

III. 4. « Bavette »

La zone inférieure, appelée « bavette », présente les altérations les plus marquées. Elle se caractérise par de nombreuses altérations. Comme pour les autres zones des œuvres, une accumulation importante de poussières est observée dans les zones repliées, avec la formation d'amas et de cristaux.

- Des lacunes de peinture glycérophtalique sont localisées majoritairement en partie basse des œuvres, notamment dans les zones non supportées par la toile cirée et particulièrement en bas et sur les côtés. Ce constat a pu être établi par comparaison entre d'anciennes photographies et les prises de vues actuelles.



Figure 82. Détails face partie basse à senestre « bavette » Alias... 1/97. © N. LEYDER

Des éléments de peinture glycérophtalique se sont dissociés de leur support. Ils ont été conservés par le FRAC SUD et conditionnés dans des sachets ou déposés à proximité de la toile correspondante. Sur l'œuvre 15/97, un fragment a été fixé à l'aide d'un ruban adhésif de type Scotch®.

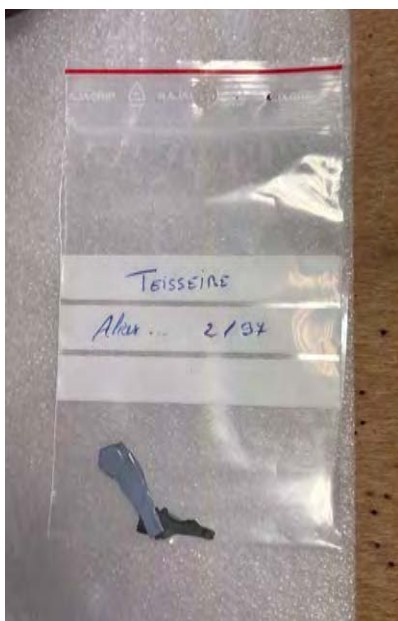


Figure 83. Détail fragment. Alias... 2/97. © N. LEYDER



Figure 84. Détail fragment. Alias... 2/97. © N. LEYDER



Figure 85. Détail ruban adhésif. Alias... 15/97. © N. LEYDER

- Les abords de la peinture glycérophtalique fluent⁵⁵. La déformation de la matière picturale au niveau des bavettes est observable sur l'ensemble des œuvres. Il se manifeste par un enroulement de la matière sur elle-même, donnant l'aspect d'un repli.
- À la jonction entre le bord du châssis, recouvert de toile cirée, et la peinture glycérophtalique, une déchirure de la peinture est visible. Des déchirures sont également observables sur toutes les



Figure 86. Déchirure de la peinture glycérophtalique Alias... 1/97. © N. LEYDER



Figure 87. Détail déchirure partie basse. Alias... 16/97. © N. LEYDER

⁵⁵ « Le fluage décrit la déformation ou l'écoulement d'un matériau soumis à des contraintes constantes. Les mesures de fluage peuvent décrire comment une peinture ou un revêtement se comportera sous la force de la gravité après avoir été appliqué sur une surface avec un pinceau ou un rouleau » source : Réologie des Peintures et des revêtements - Site internet TA Instruments.

bavettes. Les petites déchirures sont jointives (de 3mm à 9mm), par ailleurs les plus grandes déchirures ne peuvent plus coïncider.

- Des bulles de la couche picturale, sous forme de cloques ouvertes, sont présentes en surface, principalement dans les zones à forte épaisseur de dépôt de matière glycérophtalique.
- Des traces de déjections de mouches sont visibles sur l'œuvre 15/97. (Cf. Figure 56.)

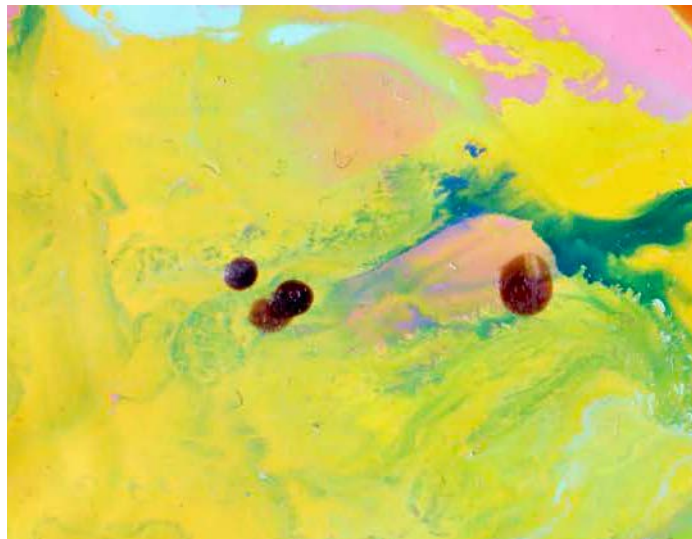
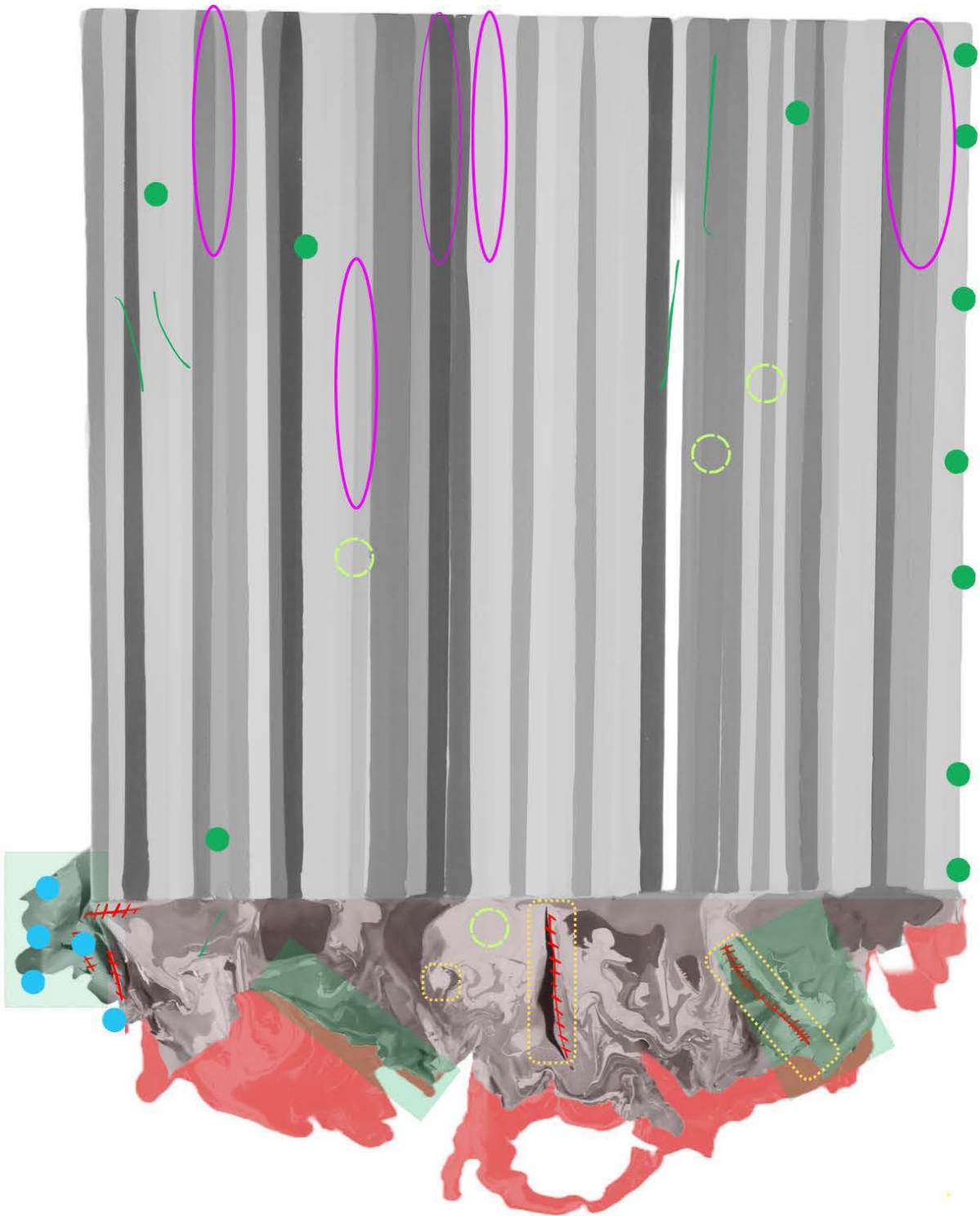
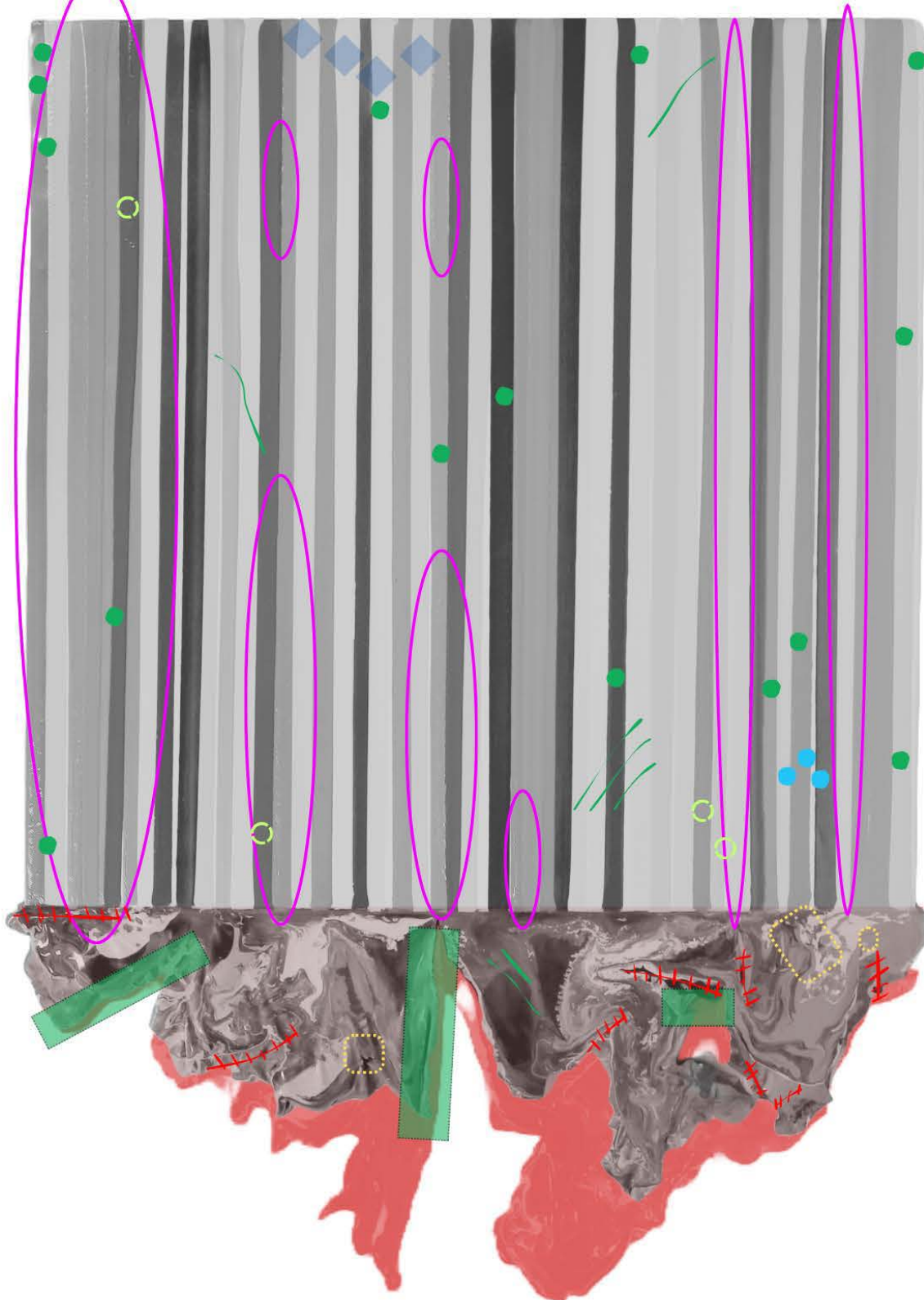


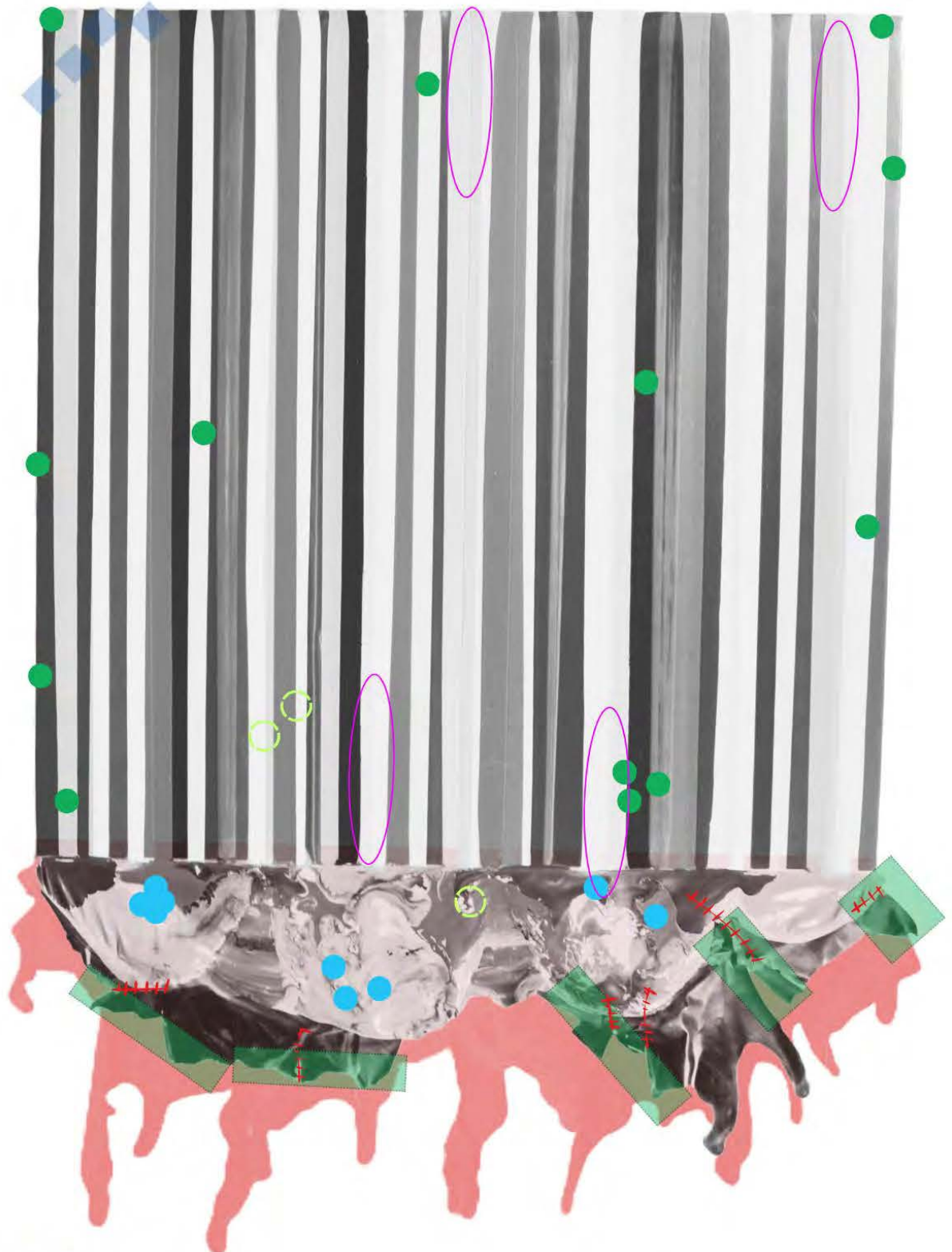
Figure 88. Revers. Alias... 15/97. © N. LEYDER



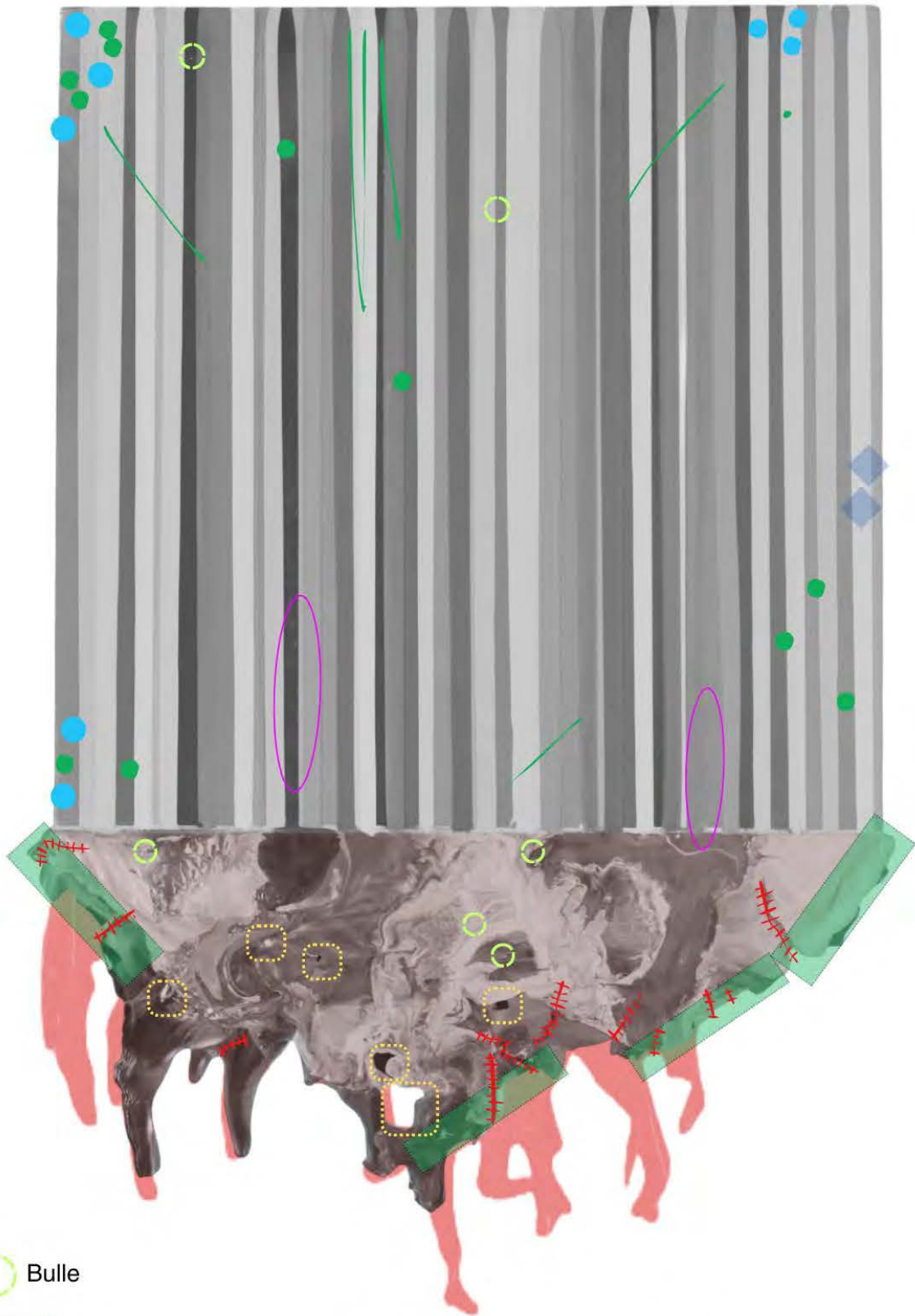
- | | | |
|--|--|---|
|  Peinture lacunaire |  Relief |  Rayure |
|  Déchirement |  Frippé |  Empreinte |
|  FLuage |  Trou |  Tâche |
| |  Bulle | |



- | | | |
|--|--|--|
|  Peinture lacunaire |  Relief |  Rayure |
|  Déchirement |  Frippé |  Empreinte |
|  FLuage |  Trou |  Tâche |
| |  Bulle | |



- | | | |
|--|--|---|
|  Peinture lacunaire |  Relief |  Rayure |
|  Déchirement |  Frippé |  Empreinte |
|  FLuage |  Bulle |  Tâche |




 Bulle

 Peinture lacunaire

 Déchirement

 FLuage

 Relief

 Frippé

 Trou

 Rayure

 Empreinte

 Tâche

IV. PRONOSTIC - DIAGNOSTIC.

À la suite du constat d'état, les principales altérations ont été identifiées et localisées. Certaines présentent une stabilité relative, tandis que d'autres sont susceptibles d'évoluer si les conditions de conservation ne sont pas maîtrisées. La présente section a pour objectif d'analyser ces altérations selon leur nature, leur gravité et leur potentiel d'aggravation, en évaluant leur impact sur l'état général de l'œuvre.

Une attention particulière est portée à la partie inférieure du tableau (bavette), qui concentre les formes d'altérations les plus préoccupantes. La fragilité de la couche picturale glycérophtalique, appliquée sans support, a favorisé l'apparition de diverses dégradations que nous détaillerons ci-dessous.

IV. 1. Les facteurs de dégradations.

a. LA LUMIÈRE.

L'impact de la lumière est très important dans le cadre de peinture glycérophtalique et peut avoir plusieurs conséquences. En effet, les peintures glycérophtalique sont réalisées avec un liant alkyde et par conséquent de l'huile. Ces huiles peuvent jaunir en cas d'absence de lumière. Ce jaunissement du liant de la glycérophtalique peut conduire à un changement de couleurs des peintures plus claires (pastel) et du blanc. Par ailleurs, le vieillissement produisant des composés colorés peuvent être détruits par les UV (comme nous le savons les huiles se clarifient au soleil). Au cours de mon entretien avec Cédric Teisseire, j'ai pu constater que l'artiste a été confronté à cette situation pour l'un de ses tableaux mis en caisse pendant un certain nombre d'années. Ici, nous n'avons pas de peintures blanches, ni trop claires, et les signes de décolorations ne sont pas marquants.

En revanche, les peintures glycérophtaliques sont aussi plus sensible à la lumière, l'effet de la lumière provoque une photolyse. Cette photolyse peut engendrer une perte de cohésion en surface, une micro-érosion de la couche picturale, et peut créer un aspect mat. En effet, le liant se transformant à la lumière perd en transparence, l'huile devient alors plus opaque, cela réduit son effet de brillance.

b. LA TEMPÉRATURE

Dès la fabrication des tableaux, la peinture glycérophtalique présente une forte réaction aux variations thermiques, surtout pour la peinture disposée en couche épaisse. En effet, la couche supérieure se réticulant plus rapidement que la couche intérieure, une tension se crée entre les deux surfaces. Cette dilatation différentielle des couches crée ainsi des aspérités de surfaces. Des tests avec la peinture glycérophtalique ont pu être réalisés ; des échantillons ont été placés dans un enceinte climatique dont les variations allaient de 30°C à 12°C. Ainsi j'ai pu observer que les hautes températures accélèrent le durcissement de la peinture glycérophtalique. Ce vieillissement naturel de la peinture conduit irrémédiablement à la réticulation des coulures de peintures. Au contraire, une température trop basse

conduit à une déformation des bavettes de peintures. Ainsi les variations de températures peuvent avoir un aspect irréversible entre rigidité et mouvement et les cassures se forment.

c. TENSION MÉCANIQUE

L'action de la gravité, ainsi que la différence d'épaisseur des coulures provoque diverses tensions mécaniques. Les coulures épaisses créent des zones de poids différenciés parfois suspendus à des zones très fines. Cette tension mécanique s'accroît au niveau de la jonction entre le cadre et la bavette. Le changement de surface au séchage a créé des fissures sur cette zone spécifique.

d. MANIPULATION

La manipulation est un des facteurs de dégradation principale dans le cas des peintures glycérophtaliques. Bien sûr cela résulte d'une combinaison de plusieurs facteurs : le vieillissement lié à la lumière, le temps et la tension mécanique rendant le matériau vulnérable à la manipulation, et aux manipulations répétées. La surface étant très cassante cela la rend très sensible aux chocs.

Les principales altérations :

Altération : Empoussièrement.

Diagnostic	Pronostic
Empoussièrement généralisé, probablement dû à la fréquence des expositions et aux manipulations répétées des oeuvres.	L'adhésion des particules à la surface est localement importante, notamment sur les zones où la peinture glycerophtalique demeure plus souple. Cette situation augmente le risque de développement de micro-organismes, notamment de moisissures, en cas d'humidité relative élevée.

Évolution : Long terme

Altération : Lacunes & fragments dissociés

Diagnostic	Pronostic
La zone des bavettes présente une grande fragilité ; la perte de matière et la formation de fragments en sont des conséquences directes.	La fragilité de la zone des bavettes engendre un risque de perte de matière, susceptible d'altérer la lisibilité de l'oeuvre et de compromettre son intégrité matérielle.

Évolution : Court terme

Altération : Déchirure

Diagnostic	Pronostic
Certaines déchirures apparaissent au niveau de la jonction entre les zones maintenues fermement contre le châssis et la bavette. cette transition crée une ligne de faiblesse structurelle, où la différence de tension entre les zones entraînent des ruptures. D'autres déchirures ont été observés en bordure des bavettes. Celles-ci semblent résulter soit d'un fluage prononcé de la matière, soit de manipulations répétées, notamment lors des sorties de caisse, exposant ces zones périphériques à des contraintes mécaniques accrues.	La fragilité de la zone des bavettes engendre un risque de perte de matière, susceptible d'altérer la lisibilité de l'oeuvre et de compromettre son intégrité matérielle.

Évolution : Court terme

Altération : Fluage

Diagnostic	Pronostic
Le fluage et les déformations se manifestent alors même que les tableaux sont conservés à plat. Les zones fines, où la peinture glycérophtalique demeure souple en raison d'une réticulation incomplète, présentent une tendance à se recroqueviller progressivement sur elles-mêmes.	La fragilité de la zone des bavettes engendre un risque de perte de matière, susceptible d'altérer la lisibilité de l'oeuvre et de compromettre son intégrité matérielle.

Évolution : court terme

Altération : Déjections de mouches

Diagnostic	Pronostic
La présence d'insectes, certainement au cours d'une exposition, a entraîné l'apparition de déjections de mouches sur la peinture glycérophtalique.	Les déjections étant particulièrement acides, elles présentent un risque d'incrustation dans la matière pouvant altérer la surface de la peinture.

Évolution : long terme



TROISIÈME PARTIE

Liberté maîtrisée

I. PROPOSITION DE TRAITEMENTS

Les propositions de traitements qui vont suivre sont le résultat d'une étude approfondie de l'œuvre en mettant en lien l'étude matérielle et technologique, le constat d'état, mais aussi les différents acteurs que j'ai pu rencontrer ou contacter. On peut alors distinguer deux cahiers des charges bien distincts :

- Le souhait de l'institution

Le FRAC SUD souhaite à nouveau exposer le lot complet. De ce fait, les quatre tableaux sont considérés comme « fragiles ». Cette catégorie inclut l'exposition en conditions « musée » ; ils ne seront par conséquent pas exposés dans des lieux aux conditions hygrométriques instables, ou avec des variations de températures. La fragilité des matériaux les oblige donc à être disposés dans des lieux plus contrôlés.

- Le souhait de l'artiste

Comme nous avons pu le voir au cours de l'étude mettant en écho les différentes voix, celle de l'artiste est plus complexe face aux attentes de l'institution. Grâce à sa correspondance avec le FRAC SUD et à mon entretien avec lui, j'ai pu comprendre que sa position consiste à considérer que la dégradation est inhérente et fait partie de la vie du tableau. Les lacunes et éléments dissociés sont le témoignage d'une vie passée.

Il existe de nombreux autres regards, et il est important de mettre en lien les « valeurs » associées à l'objet. La charte E.C.C.O définit les biens culturels comme des « objets auxquels une société attribue une valeur artistique, historique, documentaire, esthétique, scientifique ou religieuse particulière sont appelés communément « biens culturels » ; ils constituent un patrimoine matériel et culturel pour les générations à venir »⁵⁶. Ces valeurs ont été étudiées par de nombreux théoriciens de la conservation-restauration, tels qu'Aloïs Riegl, Barbara Appelbaum et Cesare Brandi. Les tableaux *Alias...* de Cédric Teisseire ont été intégrés à une collection française en 1997, patrimonialisant ainsi la création d'un jeune artiste niçois. On peut alors identifier quelques valeurs importantes qui guident les propositions de traitement et les choix. Premièrement, la valeur artistique est attribuée à un objet lorsqu'il a été créé en tant qu'œuvre esthétique et qu'il est apprécié pour cela.⁵⁷ La valeur esthétique, attribuée aux objets uniques et produits en série, désigne des œuvres pour leur savoir-faire. L'aspect des coulures de peinture rend le geste invisible au public, tandis que la qualité de conception et d'exécution se reflète dans la partie bavette, témoin d'une connaissance de la matière⁵⁸. C'est pourquoi j'ai tenu à distinguer trois propositions de traitements. D'une part car cela permet de faire écho à mon étude et aux nombreux enjeux que constituent les tableaux. Mais aussi pour permettre de nuancer chaque proposition, et comprendre pourquoi un choix plutôt qu'un autre. Nous irons alors de la moins interventionniste à la plus interventionniste.

⁵⁶ Préambule, *Code of Ethics*. E.C.C.O. Professional Guidelines (II). E.C.C.O. 2003 (disponible en PDF)

⁵⁷ APPELBAUM, Barbara, *Conservation Treatment Methodology*, Auto-édition, 2019.

⁵⁸ Heritage Collections Council, Australie, 2001

I. 1. Proposition 1. Accompagner les *Alias*..

Mes échanges avec Cédric Teisseire ont nourri et structuré ma réflexion. Cette étude a révélé une tension entre deux approches : d'un côté, la volonté de préserver la pérennité de l'œuvre ; de l'autre, le respect de l'intention artistique. Si l'on se réfère à la position de Cédric Teisseire, les altérations relevées lors du constat d'état s'apparentent à des dégradations naturelles, entraînant une disparition progressive des coulures. Or, cette transformation n'est pas perçue comme problématique par l'artiste. Dès lors, une question centrale émerge : en quoi l'abstention d'intervention peut-elle être considérée comme un choix à part entière ?

NL - Est-ce que l'idée de remettre en place une coulure dissociée a été envisagée pour toi ?

CT - Non. Pour moi, ce serait une forme de greffe qui ne serait pas appropriée. Je trouverais ça malvenu, oui. Ça n'a pas de sens. On peut très bien la conserver à côté. Elle pourrait éventuellement être montrée séparément. Mais honnêtement, je n'ai pas vraiment réfléchi à ça. De mon côté, j'en ai conservé beaucoup. Parce que ça m'est arrivé souvent, ce genre de situation. Et jusqu'ici, je n'en ai rien fait. Je ne sais pas encore quoi faire de ces fragments. J'ai essayé plusieurs choses, mais aucune tentative ne m'a convaincu. J'ai donc accumulé une sorte de stock de ces lambeaux.

Non, je ne pense pas qu'il soit pertinent d'essayer de les remettre en place. Ça ne rendra pas l'œuvre plus authentique. Bien au contraire. Pour moi, tout cela est une métaphore du corps humain. Ce serait un peu comme quand des personnes âgées ont recours à la chirurgie esthétique. Je comprends que ça puisse leur apporter quelque chose psychologiquement. Mais en ce qui me concerne, j'ai l'impression que cela altère l'authenticité d'une personne. Que cela crée une forme d'uniformisation. Et puis, on le voit ça devient visible, presque normatif. Et ça, ça ne m'intéresse pas du tout.

NL - Tu as peur qu'on veuille « rajeunir » le tableau, alors qu'il a vieilli naturellement ? Est-ce que c'est plutôt l'idée d'une restauration visible, mal intégrée, qui te dérange ? Par exemple, si la coulure avait été recollée sans que tu en sois informé ?

CT - Si je ne m'en rends pas compte, tant mieux ! Si je ne le vois pas, c'est que c'est bien fait. Mais je pense que je le verrais... Cela dit, c'est aussi une question de responsabilité du propriétaire de l'œuvre. Dans le mail que j'ai envoyé, j'expliquais que j'aurais aimé être mis au courant.

Ce refus d'intervenir peut en effet être interprété comme une forme d'accompagnement en soi. Il ne s'agit pas de laisser l'œuvre se détériorer passivement, mais bien de mettre en place des dispositifs d'accompagnement documentaires (photographies, archives, écrits témoignant du suivi d'évolution) afin de conserver la mémoire de l'œuvre dans sa dynamique propre. La conservation - restauration devient alors « un acte critique, et non systématique⁵⁹ ». Dans ce cas précis, l'œuvre poursuivra son évolution naturelle, sauf en cas d'accident ou de manipulation inadaptée. Le choix de ne pas intervenir revient ainsi à accompagner un vieillissement progressif, tout en renforçant la documentation, notamment sur les éléments les plus vulnérables comme les « bavettes », déjà partiellement disparues.

Les toiles étant globalement en bon état, l'absence de traitement concerne surtout les bavettes, fragilisées par l'absence de support. À la manière d'objets archéologiques fragmentaires, on pourrait envisager une

⁵⁹ Réversibilité, irréversibilité et « retraitabilité » en conservation-restauration. Journées d'étude, 23-24 septembre 2021, Amphithéâtre Jean Cavaillès, Amiens. Sous la direction de Cécile Aufaure et Oriane Lavit.

présentation de l'œuvre incluant les fragments détachés, reconstituant ainsi une narration cohérente entre les tableaux et leurs coulures. Cette intervention minimale prend place dans un contexte où la notion d'« obsolescence programmée » est de plus en plus discutée. Face à la fragilité des matériaux, faut-il accepter de voir disparaître les bavettes au fil des expositions, pour ne conserver que quatre tableaux rayés accompagnés de quelques fragments et de photographies ?

La volonté de l'artiste devient alors un paramètre essentiel. Il peut exercer un droit de regard sur le processus de restauration de ses œuvres, voire en orienter les modalités⁶⁰. Ce rôle est d'autant plus pertinent lorsque l'intervention envisagée risque de compromettre l'intégrité matérielle ou l'aspect visuel de l'œuvre, comme ce serait le cas, par exemple, d'une retouche mate sur une surface initialement brillante. Une action de conservation - restauration inadaptée, même réalisée avec de bonnes intentions, peut profondément altérer la perception de l'œuvre, et plus qu'esthétique, peut compromettre la question du concept artistique.

Cela dit, les *Alias...* de Cédric Teisseire ne relèvent pas d'un art éphémère. L'artiste n'a pas défini de durée de vie limitée liée à la dégradation des matériaux. L'œuvre, dans son ensemble, ne se revendique pas comme impermanente. Ainsi, la déontologie propre à la conservation-restauration permet d'encadrer à la fois les choix de traitement et les interventions elles-mêmes. Elle offre un cadre de référence clair pour articuler les exigences de conservation avec les intentions de l'artiste, en tenant compte de la spécificité des matériaux et de la singularité de chaque œuvre.

Dans le cas de cette première proposition, il est tout de même nécessaire de proposer un dépoussiérage par micro-aspiration afin de stabiliser l'œuvre. Cette action serait curative et esthétique, même si elle est irréversible, cela permet de garder une bonne lisibilité de l'œuvre.

⁶⁰ La Restauration des Œuvres d'Art et le Droit, Actes du colloque, organisé le 9 avril 2018 à l'Auditorium de l'Institution National d'Histoire de l'Art - INHA - Paris, président : PIERRA Emmanuel, Avocat associé, PIE

I. 2. Proposition 2. Conservation - Restauration intermédiaire

Les différentes valeurs mises en avant précédemment ont permis de toucher du doigt quelques idées de propositions de traitement. Si nous reprenons cette valeur historique tant défendue par Aloïs Riegl, elle me permet de faire un lien entre ma proposition et le souhait de l'institution. Au cours de mon argumentaire précédent, je me suis d'ailleurs appuyée sur une citation ; cependant, la phrase suivante est tout aussi intéressante : « l'organisme doit se développer librement et l'homme doit tout au plus le protéger d'une mort prématurée⁶¹ ». Cette proposition a pour seul but de pouvoir protéger l'œuvre lors de nouvelles diffusions. Et ainsi de ralentir une dégradation certaine. À la manière du constat d'état, je vais organiser cette proposition de traitements par zone, en commençant par le support, pour passer par la surface, et pour finir par la bavette.

a. SUPPORT

Petit rappel des principales altérations de supports :

Châssis en bois	Empoussièrément	Trous de vissages	Cadre gauchi
Toile aveugle	Empoussièrément		
Toile cirée	Empoussièrément	Trous de vissages	Déchirures de la toile

Les différents supports de la peinture sont très empoussiérés, c'est pourquoi il est important avant toute intervention de proposer un dépoussiérage des zones empoussiérées. Cela pourra s'effectuer à l'aide de micro-aspiration avec un embout filtrant HEPA, et des pinceaux doux. Cette étape préalable permet de limiter les risques d'abrasion des particules de poussière lors des manipulations, surtout pour la zone la plus fragile : la peinture glycérophtalique.

Concernant les trous de vissage, et les vis restées en place. Le conditionnement vise à être modifié, et ce système de fixation fait partie du nouveau protocole de transformation de caisse et de mise en caisse⁶².

Nous avons pu voir lors du constat d'état que le châssis en bois du tableau Alias... 2/97 s'est voilé. Le voilage de la toile peut entraîner plusieurs conséquences, que ce soit au niveau esthétique, mécanique, et pratique. La toile se soulève d'1,5cm, rendant par conséquent difficile l'accrochage dans la caisse de transport, et très certainement au mur. Malheureusement, aplanir un châssis voilé se révèle difficile et très souvent l'action est infructueuse. C'est pourquoi, je propose le remplacement de ce châssis. Ce

⁶¹ RIEGL Aloïs, *Le Culte Moderne des Monuments Historiques*, Traduit et présenté par Jacques Boulet. Éditions l'Harmattan, 2003. Page 77.

⁶² cf. II. Conditionnement, page 82.

remplacement pourra se faire en respectant les toiles et la peinture glycérophtalique, le châssis sera exactement aux dimensions du précédent. Ce remplacement a aussi pour but de stabiliser la peinture et de ne pas créer davantage de tension sur la toile.

Pour finir, la toile cirée du tableau 15/97 et 16/97 a subi quelques accros et déchirures. Un renfort peut être envisagé à l'aide d'un comblement creux (dépôt d'un support type intissé par exemple) supporté par un adhésif. Ce complément a surtout pour but d'éviter toute propagation de la déchirure avec le temps. Un matériau très fin est nécessaire pour le comblement et une retouche de la couleur sera réalisée afin d'avoir une uniformité visuelle sur la toile cirée.

Altération	Propositions d'interventions	Enjeu de l'intervention	Finalités
Empoussièrément	Dépoussiérage par micro- aspiration.	Permet de limiter les risques d'abrasion des particules de poussière lors des manipulations. Et permet de limiter la rétention d'humidité.	Conservation curative car nécessaire pour éviter une accumulation supplémentaire qui pourrait entraîner une rétention d'humidité une abrasion ...
	ESTHÉTIQUE CURATIF		
Trous de vissages	Retirer les vis laissées en positions. Améliorer le conditionnement.	Permet de limiter le nombre de trous de vissages qui se sont accumulés avec les années	Conservation curative car nécessaire pour éviter de fragiliser la structure en bois du châssis.
	CURATIF		
Châssis voilé <i>Alias... 2/97</i>	Le remplacer	Cela entraînerait sans doute trop de contrainte de force supplémentaire à essayer de l'aplanir. Un changement complet peut être envisagé	Permet une uniformité visuelle avec les autres tableaux, et réduit les risques de forte contrainte si le voilage s'accroît dans l'avenir.
	CURATIF ESTHÉTIQUE		
Déchirures de la toile cirée	Consolidation et renforcement de la déchirure	Permet d'éviter toute propagation de la déchirure, se situant sur une arrête la déchirure peut continuer avec le temps par les manipulations et la tension de la toile.	Conservation curative car cela permettra d'éviter le propagation et esthétique car la déchirure ne sera plus visible.
	ESTHÉTIQUE CURATIF		

b. SURFACE

Petit rappel des principales altérations de surface :



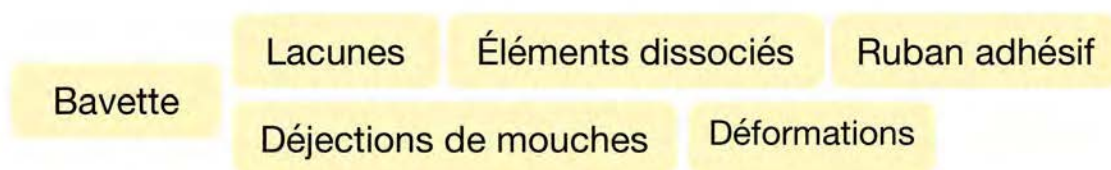
La peinture glycérophtalique en surface est en bon état général, il sera envisagé de réaliser un dépoussiérage et un nettoyage des zones tâchées afin de préserver l'œuvre. Enfin, les aspérités dites de peau d'orange et les reliefs sont liés à la fabrication et au séchage des œuvres. Il ne sera donc pas possible de réaliser d'acte de conservation - restauration sur cet ensemble, car lié au concept de l'œuvre.

Le nettoyage de la couche picturale est cependant plus complexe que pour le support bois ou le textile plastifié. Avant tout, pour le nettoyage, il est important de tester les différents modes de nettoyage mécanique ou chimiques. Cela permettra de vérifier si les matériaux ne sont pas trop sensibles aux abrasions, etc. Pour cela, des tests de nettoyage à sec et humide seront effectués afin de déterminer le nettoyage le plus respectueux pour les tableaux.

Altération	Propositions d'interventions	Enjeu de l'intervention	Finalités
Empoussièrément	Dépoussiérage par micro- aspiration	Permet de limiter les risques d'abrasion des particules de poussière lors des manipulations. Et permet de limiter la rétention d'humidité.	Conservation curative car nécessaire pour éviter une accumulation supplémentaire qui pourrait entraîner une rétention d'humidité une abrasion ...
	ESTHÉTIQUE CURATIF		
Tâche	Nettoyage	Un nettoyage aqueux à l'aide d'eau déminéralisée humidifiant légèrement un coton tige.	Conservation curative car nécessaire pour éviter une altération de la peinture par l'acidité de la déjection.
	ESTHÉTIQUE CURATIF		

c. « BAVETTE »

Petit rappel des principales altérations de la bavette :



La bavette présente plusieurs fragilités, notamment des déformations, des déchirures ainsi que des éléments dissociés. Une intervention de consolidation peut être envisagée, ciblant spécifiquement le revers de la bavette. Afin que l'opération reste discrète pour le spectateur, cela pourrait s'effectuer avec un doublage appliqué à l'aide d'un adhésif déposé à même la bavette. Cette approche permet de concilier l'intention artistique avec la volonté du FRAC de garantir la stabilité des œuvres. Le doublage proposé contribuera ainsi à stabiliser la bavette tout en assurant sa conservation dans la perspective de futures présentations. Les contraintes techniques liées aux matériaux, combinées aux attentes de l'institution, orientent l'élaboration d'un cahier des charges précis. Celui-ci encadrera les essais à venir, visant à identifier l'adhésif le plus adapté aux spécificités de la peinture glycérophtalique ainsi que le matériau de doublage le plus pertinent. Le doublage aura pour objectif de limiter les déformations actuelles, de freiner la fragilité matérielle de l'œuvre tout en assurant la compatibilité des matériaux employés.

Par ailleurs, les éléments dissociés mais toujours présents pourraient, si leur état le permet, être réintégrés à l'ensemble. Ce collage des éléments s'il est envisagé et que les bords sont jointifs, pourra s'intégrer en même temps que l'action de doublage. Ainsi, les adhésifs et le doublage pourront renforcer l'association des éléments. Des tests seront réalisés selon les mêmes protocoles, à la fois pour évaluer le support de doublage et les modalités de collage adaptées à ces fragments.

La particularité de ce doublage est qu'il pourra être appliqué en stratification, en réalisant un premier doublage sur l'ensemble de la partie bavette. Puis, il s'agira de venir y apposer les éléments dissociés, mais reconnectables avec l'ensemble ; je pense notamment au fragment fixé aujourd'hui à l'aide d'un ruban adhésif. Enfin, on pourra venir consolider le tout par un second doublage. La succession de doublages pourra me permettre d'utiliser différents adhésifs n'ayant pas le même solvant afin d'assurer le bon maintien des éléments.

Les déjections de mouches pourront être nettoyées par nettoyage à base aqueuse (eau déminéralisée par exemple). Si les dépôts persistent, un nettoyage chimique pourra être envisagé. Ce nettoyage devra d'abord suivre un protocole de test afin de s'assurer que cela ne dégradera pas l'aspect esthétique de l'œuvre.

Altération	Propositions d'interventions	Enjeu de l'intervention	Finalités
Empoussièrément	Dépoussiérage par micro- aspiration	Permet de limiter les risques d'abrasion des particules de poussière lors des manipulations. Et permet de limiter la rétention d'humidité.	Conservation curative car nécessaire pour éviter une accumulation supplémentaire qui pourrait entraîner une rétention d'humidité, une abrasion ...
	ESTHÉTIQUE CURATIF		
Lacunes	Ne rien faire	Garder la documentation avec les photos d'archives du FRAC.	Difficile d'estimer les différents volumes des éléments manquants d'après les photos.
	Reproduire	Une reproduction illusionniste, avec des peaux de peintures glycerophtaliques.	Difficile d'estimer les différents volumes des éléments manquants d'après les photos.
	ESTHÉTIQUE CURATIF		
Éléments dissociés	Ne rien faire.	Archivage et prises d'images des éléments afin de ne pas oublier.	En cas de perte d'éléments, il est nécessaire d'avoir une documentation rigoureuse.
	Ré assembler	Recollage des éléments à l'aide d'un doublage à l'arrière des bavettes.	Permet de réunir les éléments et d'éviter la perte de ceux-ci.
	CURATIF		
Ruban Adhésif	Retirer le ruban adhésif. Et nettoyage des résidus d'adhésif sur la peinture glycérophtalique	Conservation curative car nécessaire pour éviter une altération de la peinture par l'acidité de la déjection.	Conservation curative car nécessaire pour éviter une altération de la peinture par l'acidité de la déjection.
	CURATIF		
Déjections de mouches	Nettoyage	Un nettoyage aqueux à l'aide d'eau déminéralisée humidifiant légèrement un coton tige.	Conservation curative car nécessaire pour éviter une altération de la peinture par l'acidité de la déjection.
	ESTHÉTIQUE CURATIF		
Déformations	Ne rien faire		Risque de cassure et de création de nouveau éléments dissociés.
	Consolider	A l'aide d'un doublage à l'arrière des bavettes avec un adhésif en base aqueuse.	Permet de limiter les fissures et les déformations.
	ESTHÉTIQUE CURATIF		

I. 3. Proposition 3. Conservation - Restauration poussée

Dans la continuité de la première proposition, il semble pertinent de présenter également une option diamétralement opposée à l'absence de restauration : à savoir une intervention de restauration poussée. La troisième proposition repose sur une base similaire à celle de la deuxième, c'est-à-dire une restauration assez complète, incluant le support, la surface picturale ainsi que la bavette. La principale différence réside ici dans la gestion des lacunes, et dans les choix à opérer concernant ces éléments manquants.

Ces pertes matérielles sont survenues au fil des expositions et des manipulations des œuvres par le FRAC. Elles ont pu être identifiées grâce à des photographies anciennes datant de 2002, comme en témoignent les schémas inclus dans le constat d'état. Ces lacunes concernent exclusivement la zone de la bavette. Avec le temps, les œuvres ont perdu une partie de leur aspect initial, notamment l'effet de coulures caractéristiques. Les zones de fracture apparaissent désormais plus nettes, réduites à un simple mélange de matière picturale. Toutefois, certaines œuvres, comme Liasse 16/97, conservent encore quelques coulures en partie inférieure gauche.

La question du traitement des lacunes est donc essentielle, tant pour la compréhension de l'œuvre que pour la cohérence de son apparence actuelle. L'identification et la documentation préalable ont permis de localiser précisément ces lacunes, de les cartographier et, dans certains cas, d'en analyser l'origine : accidents de manipulation, dégradation naturelle ou encore vieillissement des matériaux constitutifs, notamment de la bavette. Cette dernière, comme l'artiste l'a lui-même évoqué, semble vouée à disparaître progressivement, ce qui soulève une interrogation cruciale : que restera-t-il de cette composante dans le temps ? Il est donc indispensable d'évaluer la pertinence d'une intervention, en se demandant si ces lacunes altèrent la lisibilité de l'œuvre, sa stabilité, ou encore sa compréhension. Cela implique de clarifier les valeurs qui guideront le traitement. Souhaite-t-on préserver les lacunes comme témoins de l'histoire de l'œuvre, relevant alors d'une valeur documentaire ? Ou privilégie-t-on une valeur historique, en tentant de restituer l'apparence initiale de l'œuvre au moment de sa création ou de sa présentation publique, par exemple lors de sa vente ? Par ailleurs, la documentation visuelle ancienne a permis de distinguer les altérations liées à la production artistique de celles dues à la manipulation ou à la mise en exposition. Lors de mes échanges avec l'artiste, il est apparu que certaines déchirures, coulures ou irrégularités de surface naissaient directement au moment de la production : lors du retrait du tableau de la surface d'application et de son accrochage mural, la peinture continuait de s'écouler, créant ainsi des effets de fluage aléatoires. Cette part de hasard contrôlé, inhérente à son processus créatif, engendre des œuvres uniques, aux aspérités singulières.

Face à cela, il convient de définir des objectifs de traitement clairs :

- L'objectif esthétique, qui vise à restaurer une cohérence visuelle de l'œuvre.

La disparition complète des bavettes altère profondément l'équilibre visuel voulu par l'artiste, fondé sur une tension entre linéarité et imprévu. Leur perte efface cette dualité. Toutefois, une restitution serait délicate à réaliser : comment recréer une zone perdue, façonnée par le hasard, sans risquer de produire

un faux ? Une reproduction intégrale soulève donc la question du seuil de tolérance à la reconstitution, d'autant plus que près de la moitié des coulures ont disparu sur certaines œuvres. Peut-on considérer une reproduction comme acceptable dans ces conditions ?

- L'objectif fonctionnel, qui concerne la stabilisation des zones endommagées.

Un doublage a été envisagé pour ralentir le vieillissement prématuré des œuvres, mais cela pose la question suivante : une stabilisation efficace nécessite-t-elle la reproduction des éléments manquants ? Et si oui, est-il seulement possible de reproduire le hasard ?

- L'objectif éthique, enfin, implique de respecter les principes fondamentaux de la conservation-restauration : réversibilité, lisibilité et non-falsification.

Or, lorsqu'une part significative de l'œuvre a disparu, toute intervention repose davantage sur une interprétation que sur une réelle reconstitution. La documentation photographique disponible ne permet pas de restituer fidèlement les caractéristiques tridimensionnelles des coulures : leur épaisseur, leur texture, les effets de peau d'orange, les bulles, les déchirures visibles en surface. Ces éléments, que j'ai pu observer et noter lors du constat d'état, sont essentiels pour comprendre la matérialité et l'identité de l'œuvre. Les photographies disponibles aujourd'hui, souvent lisses et peu détaillées, ne suffisent pas à en rendre compte. Il ne s'agirait donc pas de reconstituer une simple forme picturale, comme on pourrait le faire en strate, mais bien une présence physique complexe, qui résiste à la restitution sans support matériel suffisamment précis.

II. CONDITIONNEMENT

II. 1. Présentation du conditionnement

Contrairement aux conditionnements de musées habituellement réalisés en cartons neutres ou en supports sans acides (polypropylène cannelé) pour un archivage compact et une manipulation aisée, les conditionnements du FRAC sont également des caisses de transport. Au FRAC SUD, on trouve principalement des caisses en bois et des Flyht Cases®, et rares sont les œuvres sans conditionnement prévu pour le transport. Le conditionnement doit également permettre une manipulation facile des œuvres parfois lourdes, ou possédant plusieurs éléments ce qui en implique un gros volume et un besoin de compréhension entre les parties prêteuses. Le FRAC SUD préconise l'utilisation de mousses ou d'adhésif contrôlé afin que la caisse puisse correspondre aux normes AFNOR en vigueur, mais aussi résister aux chocs liés au transport.

Dans le cas de la caisse des *Alias...*, c'est une des premières caisses réalisées dans le musée. Les mousses (mousse polyuréthane) ne sont plus celles préconisées aujourd'hui et elles dégagent une forte odeur d'acidité, un jaunissement et un délitement ont même commencé. Pour le FRAC SUD de Marseille, la caisse est un élément très important, car c'est ce qui permet aussi une bonne conservation des tableaux. Dans le cas de l'étude elle doit être reconsidérée car elle est jugée trop peu pratique et peut provoquer un risque lors des ouvertures des tiroirs difficilement actionnables. Comme énoncé lors du colloque pour les 40 ans des FRAC, beaucoup considèrent ces réserves comme des entrepôts logistiques d'œuvres éternellement en mouvement. C'est une proposition qui ne doit pas aller à la standardisation pour tous les *Alias...*, car chaque besoin est particulier et correspondra aux besoins du FRAC SUD.



Figure 89. Vue de face caisse de transport *Alias...* FRAC SUD. © N. LEYDER



Figure 90. Vue de face caisse de transport *Alias...* FRAC SUD. Tiroir N°4 ouvert. © N. LEYDER

LA CAISSE

Les quatre tableaux de Cédric Teisseire sont conservés dans une même caisse, avec un système de coulisse en bois et de tiroirs. Les tableaux sont vissés à même les tiroirs afin de les maintenir en place lors



Figure 91. Détail mousse et bavette Alias... 2/97 FRAC SUD.
© N. LEYDER



Figure 92. Détail mousse et bavette Alias... 2/97 FRAC SUD.
© N. LEYDER

du transport. Cette caisse est ensuite stockée dans les réserves du FRAC à Marseille. Contrairement à la plupart des autres œuvres, les tableaux sont conservés à l'horizontale et par conséquent pas dans le sens de présentation initiale. La caisse de transport est en bois contre-plaqué, assemblée en bois de bout, puis vissée. Des renforts sont ajoutés en pin massif sur les côtés et sur le dessous. Ces renforts servent également à la manipulation de la caisse à l'aide de transpalettes. L'ouverture de la caisse se fait par la face avant, où deux bandes de mousse en polyuréthane sont collées afin de maintenir les tiroirs. Des pochettes avec les photos et le constat d'état sont fixées entre les deux mousses. La caisse de transport possède une poignée en métal disposée de part et d'autre de la caisse.

e. LES TIROIRS

Les tiroirs, également en contreplaqué, sont dotés d'un bord permettant de les tirer. La prise en main dans la caisse est difficile, et l'ouverture de chaque tiroir se fait en arc-boutement. Les tableaux sont fixés directement aux tiroirs, et une mousse sert de support pour les bavettes. Cependant, certaines mousses sont trop courtes par rapport à la largeur de la bavette, ce qui entraîne une déformation avec le temps. Certaines mousses ont été creusées afin d'accueillir les amas de peinture glycérophtalique en partie basse



Figure 93. Schéma mouvement de la bavette. © N. LEYDER

des bavettes. La bavette est recouverte d'un papier de soie lui-même vissé à l'aide de baguettes en bois de part et d'autre de la bavette. Des informations sont inscrites sur les tiroirs pour indiquer comment dévisser les tableaux et les baguettes maintenant le papier de soie.

Lors de la manipulation, on peut observer une déformation des bavettes sous le poids de certaines bulles situées en bas. Le simple fait de manipuler le tableau pour le sortir peut fragiliser la bavette avec le temps et créer une fissure de rupture due au mouvement de balancier.

II. 2. Changement réalisé à l'arrivée à l'ESAA

Dès l'ouverture de la caisse, une forte odeur acide a été constatée, suggérant une dégradation des matériaux internes. Il a donc été nécessaire de retirer les anciennes mousses polyuréthane et de les remplacer provisoirement par une mousse neutre, avec film de polyester monosiliconé de type Mélinex® pour éviter le contact direct avec la mousse. L'ancienne mousse, fortement adhérente au support, a laissé de nombreux résidus. Un nettoyage plus approfondi, par un travail minutieux de ponçage, devra être mené pour éliminer ces restes. Les nouvelles mousses n'ont pas été façonnées aux formes spécifiques des coulures sphériques comme c'était le cas précédemment, aussi une adaptation sur mesure pourrait être envisagée lors du futur reconditionnement de la caisse.

II. 3. Proposition de modification

Pour des raisons économiques, la fabrication d'un nouveau conditionnement complet n'est pas envisagée. Le conditionnement existant, bien qu'ancien, a rempli sa fonction pendant de nombreuses années. Toutefois, il nécessite une mise à jour afin de répondre aux exigences actuelles en matière de conservation préventive. Un cahier des charges pourra être établi, intégrant l'ensemble des critères à respecter pour adapter et optimiser le conditionnement existant.

CAHIER DES CHARGES

Caisse de transport

OBJECTIFS

- Stabiliser et sécuriser l'œuvre durant les phases de transport et de stockage.
- Adapter le conditionnement aux contraintes spécifiques de l'œuvre.
- Respecter les normes actuelles de conservation préventive.
- Prolonger l'usage de la caisse existante tout en minimisant les coûts.

STRUCTURE

- Maintien de la caisse actuelle
- Contrôler les assemblages, les renforts, l'étanchéité et la fermeture hermétique.
- Simplifier le système de glissière
- Améliorer le système de fixation des tableaux aux tiroirs de la caisse.

CONTRAINTES

- Fragilité de la peinture glycérophtalique au niveau des bavettes
- Fragilité de la peinture sur le bord inférieur du châssis

CONSERVATION PRÉVENTIVE

- Stabilité climatique avec un tampon hygroscopique.
- Neutralité chimique des mousses et matériaux de conditionnement.
- Sécurité lors du transport

MANIPULATION

- manipulations facile, ajout de poignets
- Manipulation compréhensible, pour permettre le prêt sans complications
- Créer un soutien lors de la manipulation des tableaux, limiter le pli de la bavette par son propre poids.

La structure de la caisse est encore en bon état, cependant la première modification proposée est liée à la

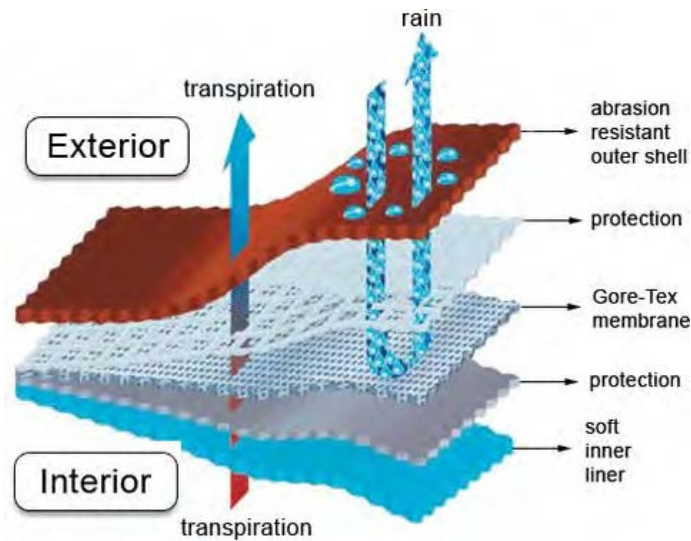


Figure 94. Schéma des couches du Gore-Tex©
© Wikipédia

manipulation de la caisse. Une seule poignée se trouve de part et d'autre de la caisse. L'idéal serait d'en avoir deux de part et d'autre afin d'avoir une stabilité lors du portage de la caisse. Par la suite, l'ouverture de la caisse est simplement vissée, l'ajout d'un joint d'étanchéité permettra de mieux tamponner les climats pendant le conditionnement dans les réserves, mais surtout pour les transports des œuvres. Cependant, qui dit tamponnage et joint d'étanchéité, dit rétention de composés organiques volatils (COV) dégagés par la peinture glycérophtalique. L'ajout d'une petite bouche d'aération sur la caisse peut également être réalisé. Cette bouche d'aération permettra de libérer les COV vers l'extérieur. Afin d'éviter toute humidité de rentrer, les bouches d'aération seront agrémentées d'une membrane imperméable de type Gore-Tex©. Ce textile permet de laisser passer l'air tout en repoussant l'humidité de l'extérieur.

Concernant les tableaux directement vissés à la caisse et le mouvement de la partie bavette lors de la manipulation des tableaux, un nouveau système peut être proposé.

Pour commencer, afin d'éviter de nouveaux trous de vissage à répétition, on peut disposer des équerres qui seront directement vissées sur le cadre en bois de 2cm permettant ainsi de les laisser en place même au moment de l'accrochage. Un insert fileté peut être apposé sur le contreplaqué du tiroir afin de retrouver toujours le même trou. De ce fait, l'emplacement de vissage est clairement défini, pour le châssis et pour le tiroir.

Pour la partie bavette, un système de maintien peut être apporté. Le système doit protéger la bavette tout au long des manipulations et doit pouvoir être retiré une fois l'accrochage du tableau terminé. Ce système viendra donc de part et d'autre du tableau (comme un serre-joint), le côté non vissé possède un patin en mousse qui sera recouvert de Tyvek©, créant ainsi un coussin pour tamponner, et de l'autre côté, un système de vissage sera lui-même agrémenté d'un coussin. Ce système permet de maintenir une plaque de polyéthylène cannelé gris d'épaisseur 2,4 mm. Afin de supporter les bavettes, une mousse sera collée créant un support pour la peinture glycérophtalique. (Cf. Schéma page 87).

Vues du système de maintien des bavettes.

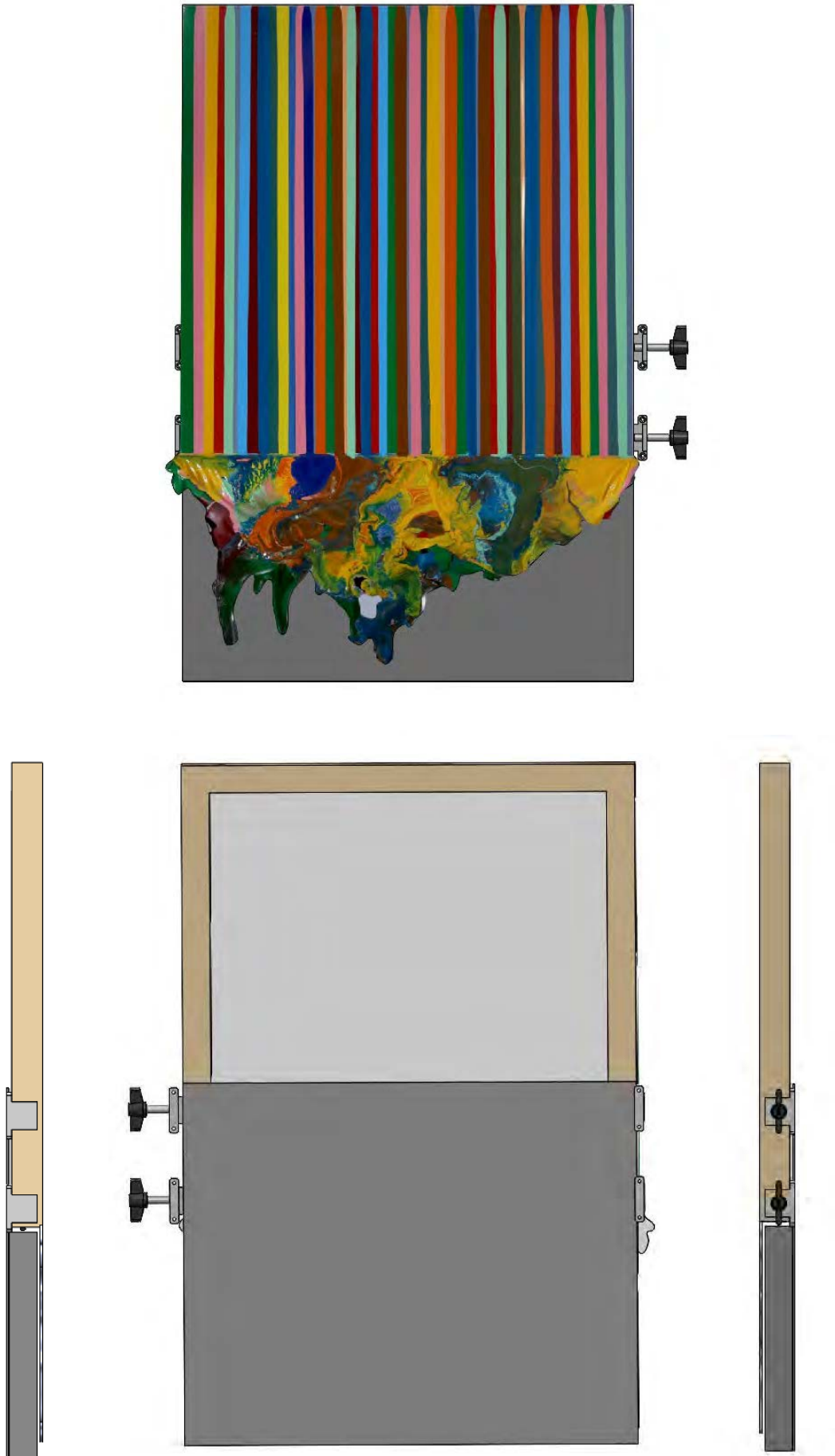









Figure 95. Schéma vue de face, vue arrière, vue droite, vue gauche système de maintien des bavettes.
© N. LEYDER

Coût global de l'amélioration de la caisse.

DESCRIPTION	PHOTO	PRIX (EURO) TTC	QUANTITÉ	TOTAL
Poignet en métal		5,5	02	11
Joint d'étanchéité		20,99	01	20,99
Bouche d'aération (lot de 10 pièces)		8,90	01	8,90
Membrane Gore-Tex®		14,99	01	14,99
Équerres (Lot de 50 pièces)		8,99	01	8,99
Insert Fileté (lot de 20 pièces)		8,99	01	8,99
Polypropylène cannelé gris.		61,90	01	61,90
TOTAL :				135,76

III. CAS COMPARABLE

Lors de mon étude il m'a paru important d'étudier des cas comparables, c'est-à-dire d'étudier des œuvres dont les problématiques techniques peuvent se rapprocher des œuvres présentement étudiées. J'ai pu échanger avec différents restaurateurs et institutions et une œuvre a particulièrement retenu mon attention. En effet, le FRAC Pays de la Loire détient une œuvre réalisée par Bernard FRIZE, réalisée à l'aide de peintures à base alkyde. Toutes les informations qui vont suivre m'ont été délivrées par Béatrice Guilloux Tessier, chargée de la conservation et restauration des œuvres au FRAC Pays de la Loire.

FICHE OEUVRE :



Figure 96. Détail mousse et bavette Alias... 2/97 FRAC SUD. Z© FRAC Pays de la Loire, Navigart

Titre	Suite Second
Artiste	Bernard FRIZE
Datation	En 1980
Numéro d'inventaire NAVIGART	N° 991032702
Propriétaire	FRAC Pays de la Loire
Date d'acquisition	Achat 1991
Dimensions des oeuvres	116 x 89 x 3.5 cm
Nature	Peinture alkyduréthane sur toile

Historique de l'altération : Le tableau a été endommagé lors d'une exposition publique. Une restauration a été réalisée en 2007.

Nature des altérations : L'œuvre a subi un acte de malveillance : un visiteur a déchiré une pastille de couleur rétractée, provoquant une perte de matière au niveau de la couche picturale. La déchirure a affecté la matérialité même de l'œuvre, composée de peinture alkyde.

Intervenants : Face à cette altération, le FRAC Pays de la Loire a pris contact avec l'artiste, très affecté et ne connaissant pas de restaurateur spécialiste du domaine, il a été décidé de solliciter le C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France). Gilles Barabant a orienté le dossier vers Karine Joubert, restauratrice agréée, spécialisée en peinture contemporaine.

Principe d'intervention : L'intervention a été menée en 2007 dans le respect des principes déontologiques de la conservation-restauration : réversibilité, lisibilité et compatibilité des matériaux.



Fig.29 : Zone lacunaire dans la partie inférieure gauche avant intervention.



Fig.30 : Zone lacunaire dans la partie inférieure gauche après intervention.

Recommandation :

Un grand soin devra être apporté aux manipulations effectuées pendant le transport et la mise en exposition, ainsi qu'au cours du stockage de l'œuvre.

Protocole technique mis en place :

- Étude préalable : Réalisation d'éprouvettes à partir de différents mastics pour recréer la texture lisse et souple caractéristique des couches de peinture alkyde.
- Choix du matériau de comblement : Sélection du mastic dont l'aspect se rapprochait le plus de la matérialité originale.
- Relevé précis de la lacune : La forme manquante a été relevée sur l'œuvre pour concevoir une incrustation sur mesure.
- Comblement : L'incrustation a été assemblée au disque d'origine, sans contact direct entre la peinture originale et le matériau de comblement grâce à un intissé polyester jouant le rôle de couche intermédiaire.
- Retouche : La surface a été retouchée à l'aide de peintures acryliques extra fines Heavy Body de Liquitex.

Limites et contextualisation : Karine Joubert souligne que cette intervention date d'une époque où peu d'études et de références techniques existaient sur les matériaux alkydes. La restauration a été réalisée de manière pragmatique et intuitive, en s'appuyant sur les connaissances et les produits disponibles à l'époque.

Valorisation post-restauration : Depuis l'intervention, l'œuvre restaurée a été présentée à huit reprises en exposition, témoignant de la pérennité visuelle et matérielle de l'intervention.

IV. PROTOCOLE ET TESTS

I. Cahier des charges.

Lors de ma fabrication d'éléments d'échantillonnage, j'ai pu réaliser des coulures de peintures glycérophtaliques sans support. Ce moment de fabrication m'a permis de comprendre le matériau et la difficulté de mise en oeuvre. La première difficulté est le temps d'évaporation car la peinture glycérophtalique, de par sa composition à base d'alkyde, a un temps de réticulation très long. De plus, mes échantillons sont très souples, contrairement à certaines zones des tableaux de Cédric Teisseire, qui ont eu le temps de se réticuler et de devenir beaucoup plus cassantes. L'objectif de fabrication d'échantillons de peinture glycérophtalique est de définir des protocoles précis pour les interventions, afin d'assurer le bon déroulement de l'opération. Avant de commencer ces tests, il est essentiel de définir l'innocuité des solvants. Cela me permettra par la suite d'établir une liste précise d'adhésifs compatibles avec la peinture glycérophtalique.

Tests de réactivité des solvants à la peinture glycérophtalique

Solvants	Réactivité
Eau déminéralisée froide	Aucune réaction - aucun dépôt sur le coton tige - Aucun changement de l'aspect de surface.
Eau déminéralisée chaude	Réaction qui se crée avec un contact prolongé avec la chaleur - aucun dépôt sur le coton tige - Déformation, mais aucun changement de l'aspect de surface.
Éthanol	Forte réactivité - dépôt de pigment sur le coton tige - Changement de l'aspect de surface : aspect mat
Acétone	Forte réactivité - dépôt de pigment sur le coton tige - Changement de l'aspect de surface : aspect mat
Éthylque Acétate	Forte réactivité - dépôt de pigment sur le coton tige - Changement de l'aspect de surface : aspect mat
Térébenthine	Faible réactivité - léger dépôt de pigment sur le coton tige - Changement de l'aspect de surface : aspect mat
Toluène	Forte réactivité - dépôt de pigment sur le coton tige - Changement de l'aspect de surface : aspect mat
Xylène	Très forte réactivité - dépôt de pigment sur le coton tige - Changement de l'aspect de surface : aspect mat

Le textile enduit après plusieurs essais ne réagit à aucun solvant, et n'a pas de changement d'aspect de surface.

Deux protocoles de tests seront réalisés :

- Tests de nettoyage des zones restées tâchées malgré un dépoussiérage par aspiration.
- Tests afin de définir l'adhésif qui sera utilisé pour le doublage des bavettes.

III. 1. Tests de nettoyage

a. MÉCANIQUE

Pour les zones très encrassées où une micro-aspiration ne suffirait pas, un nettoyage mécanique de la peinture glycérophtalique est envisagé. Ce test a été réalisé avec des échantillons de peinture glycérophtalique sous forme de plaques de couleur informes, mesurant environ 5 x 5 cm, sans support. Cette méthode a permis d'observer la souplesse du matériau, mais surtout sa fragilité. Afin de recréer une accumulation de poussière et de dépôt sur la matière, les échantillons ont été frottés dans des lieux empoussiérés.

Tableau test de nettoyage mécanique surface glycérophtalique				
NOM DU PRODUIT TESTÉ, COMPOSITION, FOURNISSEUR FABRICANT	NATURE DU SUBSTRAT ET TYPE D'ENCRASSEMENT	EFFICACITÉ DE NETTOYAGE	ÉTAT DE LA SURFACE TRAITÉ	PRÉSENCE DE RÉSIDUS
Gomme Muji	Poussière	Retrait de l'encrassement : Très bon	Abrasion : aucun Fissuration/ soulèvement : aucun	Quantité : aucun Taille : aucun Ténacité : aucun
Steadler	Poussière	Retrait de l'encrassement : faible	Abrasion : légère Fissuration/ soulèvement :	Quantité : grande quantité. Taille : très petit Ténacité : rapide à nettoyer par aspiration avec filtre HEPA
Gomme Crêpe Latex filtré naturel	Poussière	Retrait de l'encrassement : très faible	Abrasion : très forte Fissuration/ soulèvement : création de trous dans la matière	Quantité : grande quantité Taille : petite taille Ténacité : aspect collant, complexe à nettoyer la surface même avec une aspiration.
Artgum Caoutchouc naturel	Poussière	Retrait de l'encrassement : très faible.	Abrasion : rayure sur la surface Lustrage Fissuration/ soulèvement : créations de trous dans la matière	Quantité : grande quantité Taille : petite taille Ténacité : aspect collant, complexe à nettoyer la surface même avec une aspiration.

Le nettoyage mécanique n'est pas idéal pour la peinture glycérophtalique, même si la gomme Muji© semble la plus douce. Un nettoyage chimique serait préférable. L'aspect de surface de la peinture est très sensible aux frottements.

Le textile enduit est également très empoussiéré, un nettoyage mécanique supplémentaire pourra être envisagé si la micro-aspiration avec un filtre HEPA ne suffisait pas. Les tests ont été réalisés sur des échantillons de textiles enduits mesurant 5 x 5 cm de deux couleurs différentes, un blanc et un rose. Afin de recréer une accumulation de poussière et de dépôt sur la matière, les échantillons ont été frottés dans des lieux empoussiérés.

Tableau test de nettoyage mécanique textile enduit				
NOM DU PRODUIT TESTÉ, COMPOSITION, FOURNISSEUR FABRICANT	NATURE DU SUBSTRAT ET TYPE D'ENCRASSEMENT	EFFICACITÉ DE NETTOYAGE	ÉTAT DE LA SURFACE TRAITÉ	PRÉSENCE DE RÉSIDUS
Gomme Muji	Poussière	Retrait de l'encrassement : Très bon	Abrasion : aucun Fissuration/ soulèvement : aucun	Quantité : aucun Taille : aucun Ténacité : aucun
Steadler	Poussière	Retrait de l'encrassement : moyen, le textile enduit blanc garde des traces	Abrasion : léger aspect de lustrage. Lustrage Fissuration/ soulèvement : aucun	Quantité : grande quantité. Taille : très petit Ténacité : rapide à nettoyer par aspiration avec filtre HEPA
Gomme Crêpe Latex filtré naturel	Poussière	Retrait de l'encrassement : Très faible, on remarque que ce n'est pas adapté à la surface.	Abrasion : rayure sur la surface Lustrage Fissuration/ soulèvement : aucun	Quantité : grande quantité Taille : petite taille Ténacité : aspect collant, complexe à nettoyer la surface même avec une aspiration.

Le test de nettoyage mécanique est plus concluant pour le textile enduit. Le choix des deux couleurs a été pertinent car je remarque que le textile de couleur blanche est davantage propice à marquer. La gomme Muji® se révèle d'une grande efficacité et peut être envisagée en cas de résistance de la poussière suite à l'aspiration.

b. CHIMIQUE

Le nettoyage mécanique n'étant pas idéal pour la peinture glycérophtalique, un nettoyage chimique est réalisé. Cependant, ce nettoyage chimique se limite à l'usage d'eau déminéralisée, car la peinture réagit fortement avec d'autres solvants. Ce test a été réalisé avec des échantillons de peinture glycérophtalique sous forme de plaques de couleurs informes, mesurant environ 5 x 5 cm, sans support. Cette méthode a permis d'observer la souplesse du matériau, mais surtout sa fragilité. Afin de simuler une accumulation de poussières et de dépôts sur la matière, les échantillons ont été frottés dans des lieux empoussiérés.

Deux tests ont été réalisés : - Un nettoyage à eau déminéralisée sur un chiffon micro fibre et un coton-tige.

- Un nettoyage avec de l'eau déminéralisée et un tensio-actif non-ionique à < 5% sur un chiffon microfibre et un coton-tige.

Le nettoyage à l'eau déminéralisée avec tensio-actif s'est révélé très efficace. La surface reste brillante et lisse, sans changement notable de l'aspérité. Les dépôts se nettoient facilement. En revanche, le nettoyage à l'eau déminéralisée seule est moins efficace, laissant des traces noircies sur certaines zones. Pour les zones difficiles d'accès, comme les replis et les zones de « peau d'orange », un coton-tige est plus pratique pour éliminer la poussière et la saleté.

III. 2. Tests d'adhésif.

Ce test vise à déterminer l'adhésif le plus adapté pour le doublage de la bavette. La réaction avec les solvants limite l'utilisation d'adhésifs à base aqueuse et acrylique. Plusieurs critères sont à prendre en compte lors du choix de l'adhésif.

- La facilité d'application.
- La viscosité
- Le retrait
- L'aspérité de surface
- La souplesse après séchage
- La bonne adhésion au support.

Ce test a été réalisé avec des échantillons de peinture glycérophtalique sous forme de plaques de couleurs informes, mesurant environ 5 x 5 cm, sans support. Une petite déchirure a été réalisée afin d'observer l'aspect de surface lors d'un collage bord à bord et d'un doublage. Ce test pour le choix de l'adhésif a été réalisé avec un intissé polyester de 17 g/m². Les adhésifs testés sont :

- PU 52 :

Cette dispersion aqueuse, sans solvant et à faible viscosité, d'un polyester polyuréthane aliphatique sans groupes isocyanates libres, est idéale pour les revêtements de plastique, de métal, de papier et de bois. Elle est particulièrement adaptée à l'industrie du cuir et du textile. Le film offre une excellente résistance à l'accumulation d'eau.⁶³.

- Plectol B500 :

Le Plectol B500 est une résine acrylique pure thermoplastique en dispersion à queues, caractérisée par une viscosité moyenne. Ce polymère acrylique est composé d'acrylate d'éthyle et de méthacrylate de méthyle. Il se présente sous forme liquide et offre une teinte blanchâtre à l'application. Le Plectol B500 est largement utilisé dans les opérations de rentoilage des peintures, en tant qu'adhésif pour la conservation et la restauration d'œuvres sur papier, et comme adhésif pour le doublage des œuvres sur toile ⁶⁴.

⁶³ Cf Annexe n°8. Fiche sécurité PU 52. Page :

⁶⁴ Cf Annexe n°8. Fiche sécurité Plectol. Page :

- Aquazol :

Cet adhésif hydrosoluble offre une compatibilité exceptionnelle avec les polymères, ce qui améliore l'adhérence et la stratification. Sa faible viscosité permet la formation d'un film plastique. La stabilité thermique et au cisaillement assure des performances et une esthétique optimales à des températures de traitement typiques. La plastification présente un faible risque, car la température de ramollissement est facilement contrôlable. Ses applications sont variées grâce à son excellente solubilité dans l'eau et à sa stabilité thermique⁶⁵.

Adhésif	Facilité d'application	Viscosité	Retrait	Aspérité de surface	Souplesse	Bonne adhésion
PU 52	Très facile	Faible viscosité	Pas de retrait	Lisse	Très très souple	Très bonne adhésion
Plextol B500	S'adapte peu aux aspérités de la peinture (peau d'orange).	Moyenne viscosité	Pas de retrait	Grumeleux	Souple	Moyenne adhésion
Aquazol	Trésor facile	Faible viscosité	Pas de retrait	Lisse	Très souple	Bonne adhésion

Le matériau de doublage retenu est l'intissé polyester de 17 g/m², choisi pour sa grande résistance et sa souplesse. Une fois appliqué avec un adhésif, il devient pratiquement invisible, préservant ainsi l'unité visuelle même lorsque les œuvres sont vues de côté. Par conséquent, les photos des tests ne sont pas représentatives, car l'aspérité de surface n'est pas visible. La finesse du doublage est cruciale pour la superposition, qui vise à consolider la partie bavette en « escalier ». Une première couche est appliquée pour consolider la bavette, suivie d'un renfort supplémentaire pour intégrer les éléments dissociés. Enfin, un dernier doublage est réalisé pour consolider la jointure entre l'angle du châssis et la bavette. Créant ainsi trois couches très fines de doublage des bavettes en escalier. En somme, ce test démontre que l'adhésif PU52 est l'adhésif le plus adapté. Des tests de réversibilité ont également été effectués et les trois adhésifs ont une très bonne réversibilité sans altérer l'aspérité de surface. La PU52, par sa grande fluidité permet d'aller dans les zones complexes comme la peau d'orange, l'incisé permet également de s'intégrer dans la matière.

⁶⁵ Cf Annexe n°8. Fiche sécurité Aquazol. Page :

CONCLUSION

Cette étude a été très enrichissante, tant sur le plan professionnel que personnel. Le lot de quatre tableaux *Alias...* de Cédric Teisseire m'a permis de concilier plusieurs enjeux et perspectives, allant de l'histoire de la peinture à la formulation de proposition de traitement et la réalisation d'un protocole de test. Je me suis attachée à enrichir ce mémoire avec des cas comparables et la prise de contact avec d'autres professionnels. Ceci a été déterminant pour enrichir ma réflexion et m'a permis de conforter mon analyse et mes propositions.

Je souhaite également souligner que la richesse des *Alias...* s'est dévoilée progressivement à moi et m'a permis d'approfondir tout particulièrement les notions de polychromie picturale et de production artistique en série. Ces éléments ont posé les bases de mes propositions de conservation-restauration.

Enfin, les tableaux, par leur spécificité matérielle et technique, l'utilisation de matériaux et de supports non standards, ont considérablement évolué au fil des ans, rendant la partie « bavette » de plus en plus fragile. C'est un sujet d'inquiétude avéré pour le FRAC SUD qui considère cette évolution comme une dégradation et une réelle limitation à l'exposition de l'oeuvre. Sur ce point, on a pu constater une divergence de vue de la part de l'artiste, pour qui la perte progressive de matière sur la partie basse de son oeuvre est acceptable et inhérente à sa création. C'est alors que tous les enjeux de ces oeuvres contemporaines ont pu voir le jour. Je pense que l'étude a nécessité de rencontrer chaque acteur impliqué et en a montré la nécessité pour la conservation restauration de garder un dialogue ouvert pour chaque partie. Malgré tout, le FRAC a été décisionnaire dans l'orientation des mesures de conservation, sa vocation étant de continuer à présenter au public les œuvres de leurs collections.

BIBLIOGRAPHIE

CÉDRIC TEISSEIRE :

Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition De singuliers débordements... présentée à la Maison de la Culture d'Amiens du 1^{er} juin au 27 octobre 2002, et la Galerie du Wazoo du 1^{er} juin au 13 juillet 2002.

Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition ... Les si More ... présenté à Bonisson Art Center à Robnes du 20 janvier au 19 mai 2024.

MATRAY, Maxime ; STREINER, Stéphane, *Cédric Teisseire*, Édition Ulysse & Calipso, edizioni Mediterranee, Nice, 2004.

Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition Intendierte Malerei au Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis du 20 novembre 1999 au 9 janvier 2000.

Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition Cédric Teisseire, Des nouvelles... au Musée d'Art et d'Histoire de Provence de la ville de Grasse; du 24 juin au 25 septembre 2005.

CONSERVATION - RESTAURATION :

BARABANT Gilles ; TRÉMOLIÈRES, François ; MAILHO, orraine. *Conserver et restaurer l'art contemporain. Modifications des pratiques et recherches de légitimité*, Paris, C2RMF, 2019.

BARABANT, Gilles. *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs, même*, in BARABANT, Gilles ; TRÉMOLIÈRES François ; MAILHO Lorraine. *Conserver et restaurer l'art contemporain. Modifications des pratiques et recherches de légitimité*, Paris, C2RMF, 2019, p. 8-10.

BRANDI, Cesare. *Théorie de la restauration*, 1963.

COMETTI JP. *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016, 320p.

MICHALSKI. *The Ideal Climate, Risk Management, the ASHRAE Chapter, Proofed Fluctuations, and Toward a Full Risk Analysis Model Contribution to the Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*, April 2007, Spain, Getty Conservation Institute.

MUÑOS VIÑAS S. *Contemporary theory of conservation*, Elsevier, 2010, 239p.

A. RIEGL. *Le culte moderne des monuments*. Éditions l'Harmattan.Paris, 2003.

TETREAUULT J. *Polluants dans les musées et les archives : évaluation des risques, stratégie de contrôle et gestion de la préservation*, Institut Canadien de Conservation, 2003.

DROIT :

CARON, Christophe. *Droit d'auteur et droits voisins*, Litec, 2006

FROMENT, Emilie, *Les relations du Conservateur-restaurateur avec l'artiste, sous la direction de F. Auger-Feige*, DMST, 2003, 105p.

La Restauration des Œuvres d'Art et le Droit, Actes du colloque, organisé le 9 avril 2018 à l'Auditorium de l'Institution National d'Histoire de l'Art - INHA - Paris, président : PIERRAT Emmanuel, Avocat associé, PIE

ESSAIS :

BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), Éditions Folio Plus Philosophie, 2008.

BERNADAC, Marie Laure. *Louise Bourgeois, La création contemporaine*, Flammarion, 2006.

PASTOUREAU, Michel. *Les couleurs de nos souvenirs*, éditions points, 2015.

GAUDRAT, Philippe. *Réflexion sur la forme des oeuvres de l'esprit*, Mélangés Françon, Dalloz, p.195 et s.

RIEGL Aloïs. *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, essai rédigé en 1897, Édition Hazan 2015.

RECUEILS ET ACTES DE COLLOQUES :

BADY JP., BARRE F., SALLOIS J., *Colloque de conservation et restauration des œuvres d'art contemporain, école nationale du patrimoine*, 10-11-12 décembre 1992, 308p.

BARARANT Gilles, « *Du matériau jetable à la ruine contemporaine* », AIRAUD Stéphanie & ELARBI Stéphanie (dir.), *Date limite de conservation*, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2009, p. 55-62.

BREUIL MH. (dir), *Actes des journées d'étude : Restauration et non-restauration en art contemporain*, arset, 2008. 152p.

GUILLEMARD D., *Au bonheur d'un jour, les expositions temporaires et la conservation préventive*. ARAAFU, cahier technique n°15, Paris, 2017.

Actes de colloque *Art d'aujourd'hui et patrimoine de demain, conservation-restauration des œuvres contemporaines*, 13^{èmes} journées d'études de la SFICC, juin 2009, Paris.

Modern art : who cares ? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art, éd Ijsbrand Hummen, Dionne Sillé, Amsterdam, 2005, Archetype publications.

Vademecum, Cahier des charges en conservation-restauration, Centre de recherche et de restauration des musées de France. 26 mars 2016, 23p.

Réversibilité, irréversibilité et « retraitabilité » en conservation-restauration. Journées d'étude, 23-24 septembre 2021, Amphithéâtre Jean Cavaillès, Amiens. Sous la direction de Cécile Aufaure et Oriane Lavit.

MÉMOIRE :

BLANC Barbara. *De l'oeuvre-objet à l'œuvre-idée, une approche de la conservation restauration dans l'art contemporain*. École Supérieure d'Art d'Avignon, 2001.

DOR, Garance. *Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2022. Français.

GRAZIA, Nicosia. *Singularité des oeuvres molles. Étude des oeuvres d'Eugène Leroy et typologie illustrée des altérations caractéristiques des oeuvres en cours de polymérisation*. Centre National des Arts Plastiques. Sous la cotutelle de Mme Allemand Cousineau, directrice du FNAC et de Mme Monette, directrice du CICRP.

MIGLIORI F. *Application de la chromatographie sur gel perméable à l'analyse des liants de peintures pour signalisation horizontale*. Page 5. Ministère de l'équipement et de l'aménagement du territoire. Rapport de recherche LPC N°77 Avril 1978.

PROUVOST, Laëtitia, "« *Un tissage : support ou surface.* » *Etude et conservation-restauration de Triangle réalisé par Vivien Isnard en 1976 (Saint-Etienne, Musée d'art moderne et contemporain) : mesure de l'efficacité de la reprise des déformations du tissage. Comparaison de ...*", Médiathèque numérique de l'Inp, 15 octobre 2019

LEXICOGRAPHIE :

Académie Française, *Dictionnaire Français*, 9^e éd, Fayard, 2011.

LIVRE D' ART :

VARICHON, Anne, *Nuancier : Éloge du subtil*, Éditions Seuil, 2023.

ARTICLE :

Collectif, Support-Surface, Art Press édition Seuil, collection Les Grands Entretiens numéro 40, 07/09/2017.

BALLARD, Sylvie. *Dossier technique : Conservation des peintures sur toiles, Technique de protection des revers des tableaux*. 3ATP.ORG, Association pour la promotion du métier de restaurateur de tableaux.

BARABANT G. *La conservation des œuvres en polychlorure de vinyle plastifié : état des lieux, priorités et perspectives, I. Dossier : La conservation des plastiques dans les musées*, Techné. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels. N°38 - 2013 - p. 22-24

KINTZLER, Catherine. *La série en art et ses paradoxes*, Société Française de Philosophie - Bulletin de la Société Française de Philosophie. Mai 2008.

BURKI. *Quels moyens technologiques permettent de mieux protéger les œuvres exposées dans un musée d'art contemporain contre le vol et le vandalisme ?* ICOM, 2014

L'identification des fibres naturelles – Notes de l'Institut canadien de conservation (ICC) 13/18

SCIENCE ET TECHNIQUE :

BENOÎT Y., Guide des essences de bois. Eyrolles, 2018 182 pages.

DUMONT Annie, Le PVC et ses applications, mai 1991, éditeur Nathan.

LAMOUREUX M. *Savoir & Faire Le Bois* - Coédition Actés Sud et Fondation d'entreprise Hermès - Paris - 2016.

HOSCH, Xavier ; HÉNAUT, Jacques ; HAMON, Olivier, *Dessin de construction du meuble, Dessin d'ameublement assemblages et matériaux*. Tome 1. 3^{ème} édition. Éditions Dunond, 2019.

BEAUPERE E. PERKINS J. , *Identification des bois - Esthétique et singularités*. Édition Vial - 2009 - 335 pages.

BEGUIN André. Dictionnaire technique de la peinture F.H. Édition André Béguin, 1980, Paris.

GRANDOU Pierre, PASTOUR Paul, *Peintures et vernis, Les constituants : solvants, plastifiants, pigments, colorants, charges, adjuvants*. Herman édition, 1966, Paris.

SITES :

Navigart - FRAC SUD - Cité de l'art Contemporain - Cédric Teisseire, *Alias...*

Dictionnaire de l'académie française : alias. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A1167>

Par Hasard à la Friche Belle de Mai : <https://www.enrevenantdelexpo.com/2019/11/03/par-hasard-a-la-friche-la-belle-de-mai/>

<https://journals.openedition.org/ceroart/1404>

<https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/notes-institut-canadien-conservation/constat-etat-tableaux-glossaire.html>

Source, Navigart - FRAC SUD - Cité de l'art Contemporain - catégorie année d'acquisition - 1997.

https://www.navigart.fr/lescollectionsdesfrac/artworks/collection/Frac%20Sud%20-%20Cité%20de%20l'art%20contemporain/year_acq/1997_1997?page=1&sort=by_author

Documents d'artistes, et site internet de l'artiste.

<http://www.cedricteisseire.net>

<https://www.documentsdartistes.org/artistes/teisseire/repro.html>

TA Instruments.

VIDÉO :

Titre : Maison JOIA - Habillage Bureau de Vente - Œuvre de Cédric Teisseire. Publié par Woodeum X Pitch Immo. <https://youtu.be/itt1RdcSQ3I?feature=shared>

Titre : *Cédric Teisseire, Mon atelier 2020, Nice*. Publié par Art Studio Viewing, le 13 mai 2020. Plateforme : vidéo YouTube

ANNEXES

1. Retranscription complète de l'entretien avec Cédric Teisseire.	105
2. Documentation Frac Sud	121
3. Fiche Artiste	140
4. Les réserves du FRAC SUD	142
5. Historique de la toile cirée	143
6. éléments pVC.	144
7. Identification des fibres ICC.	145
8. Fiches sécurités	146

1. RETRANSCRIPTION COMPLÈTE DE L'ENTRETIEN AVEC CÉDRIC TEISSEIRE.

NL - Lors de mon étude, j'ai pu remarquer que les Alias.. recouvraient d'autres toiles (montre des photos pour illustrer), ce sont des tableaux de réemploi ?

CT- C'est des tableaux que j'avais fabriqués à la Villa en quatrième année, où j'avais fait toute une série d'installations où je travaillais avec les formes des panneaux signalétiques. Et donc ça c'était une flèche en fait. D'ailleurs j'ai passé mon diplôme avec ça je pense. Et j'avais tout un lot de vieux tableaux comme ça, mais qui m'ont servi en tant qu'étudiant et qui m'ont servi à passer mon diplôme. Et après, quand j'ai trouvé ces nouvelles séries et que j'avais besoin d'avoir de la matière, j'ai retendu une toile par-dessus. Et ça je le fais souvent. Je le fais encore actuellement. Du coup c'est arrivé sur tous les tableaux, à chaque fois j'avais une toile. Et c'était une série que j'avais faite pour mon diplôme, qu'après j'ai réutilisé pour ça.

NL - D'accord, c'est super intéressant ! Est-ce que tu as des photos de cette série de tableaux signalétiques ?

CT - Peut-être dans mes valises, je pourrais retrouver. Oui, mais je ne les ai pas à disposition.

NL - J'ai une question sur les inscriptions au revers de chaque tableaux, surtout à quoi correspond cette numérotation ?

CT - Il y a le nom, le prénom, l'année, donc janvier 97. Le titre est 1 sur 97, c'est-à-dire que c'est le 1er de l'année 97. Ça c'est une référence que j'ai toujours, c'est-à-dire que c'est le nombre de l'année.

NL - J'en profite d'être avec cette photo pour parler des châssis, je vois qu'ils sont fait de factures artisanales, est-ce du réemploi, ou une fabrication de ta part ?

CT - Ceux-là, c'est moi qui les ai fabriqués, quand j'étais étudiant. Mais après, tu vois, par exemple, j'ai récupéré des châssis car je travaille beaucoup sur la récupération. Même si ça ne se voit pas à la fin.

NL - En effet j'ai vu qu'il y avait énormément cette idée de ready-made dans ton travail. Dans de nombreux interview tu as cité le dadaïsme.

CT - C'est ça. Et puis souvent, moi, j'aimais travailler avec les matériaux que je trouvais. Alors, sauf pour les monochromes. En tout cas, pour cette série Alias, moi, j'aimais bien travailler sur les formats que je trouvais. Parce qu'en fait, il se trouve aussi qu'à cette époque-là, je travaillais au Palais des Festivals à Cannes en tant que boulot alimentaire, quand j'étais étudiant et jeune artiste. Je travaillais pour les congrès. Donc, MIPI, MIP-TV, MIP-DEM. Et moi, j'étais dans une équipe d'organisation locale, on va dire. Et je bossais en gros sur le montage et le démontage des événements. Je bossais une dizaine de jours, on va dire, sur ces congrès-là. Et ce qui fait qu'à la fin, quand il y avait le démontage, j'avais beaucoup de choses à récupérer. Et notamment les cloisons qui servaient à faire les stands. Et les cloisons qui servaient à faire les stands, devenaient des châssis. Et donc, moi, quand j'étais étudiant ou jeune artiste, j'allais prendre ce temps-là pour aller bosser et gagner des sous. Mais en même temps, je ne le perdais pas parce que je repartais avec des matériaux que je n'avais pas à construire. Et que dès que je retournais dans mon atelier,

je pouvais tout de suite travailler. Ce qui était déjà fait. Donc en fait, il y avait cette idée du recyclage, en tout cas, de travailler avec ce que je trouvais. Ce qui fait que je travaillais avec des formats que je trouvais. Et notamment, ça correspond tout à fait avec cette série des alias, parce qu'en fait, ces alias, ce processus de peinture fonctionne avec tous les formats. Et c'est ça qui m'intéressait aussi. C'est-à-dire que la population de tous ces tableaux qui existent... Je ne les ai même pas à ma disposition maintenant. Je n'ai même pas les photos de tous. Mais ça marche à tous les formats. C'est-à-dire qu'à chaque fois, la couleur s'adapte. Parce qu'elle s'adapte par rapport à la quantité de peinture que je vais propulser. Donc ça marche sur des petits formats, ça marche sur les moyens, ça marche sur des grands.

NL - Oui ça s'adapte aussi sur l'architecture et d'autres médium, parce que j'ai vu que tu l'avais fait sur la Maison JOIA à Nice.

CT - Alors, j'ai fait sur d'autres architectures. Oui, ça fait beaucoup. Donc ça s'étend vraiment au-delà du tableau.

NL - Le travail plastique peut prendre alors d'autres formes ?

CT - Exactement, je travaillais beaucoup avec la récup. Les monochromes, je travaillais beaucoup avec la récup aussi de support au début, parce que je faisais sur du bois. Mais en revanche, je voulais travailler sur la question du carré. Jamais des carrés parfaits, parce qu'en fait, il y a toujours moyen de modifier le support initial. Ce qui m'intéressait, c'était l'imperfection. C'est pour cela que des carrés qui font 120 par 122 ou 60 par 58. Ce ne sont pas vraiment des carrés, mais c'est l'idée du carré. Je retaillais le support. Après, j'ai découvert le dibond. Là, du coup, je l'achetais. J'ai récupéré moins, quand même. Et le dibond, qui correspondait tout à fait avec cette série, c'est-à-dire c'est un matériau qui est quand même assez rigide, très fin, léger et qui permettait d'avoir cet écart aussi avec le mur et de peindre le dos.

Parce que l'idée de la peinture au dos du tableau qui va faire une ombre colorée, ça vient de cette série, en fait. Après, je l'ai un peu déployée sur d'autres tableaux, mais au départ, c'est sur cette série-là. Oui, c'est vraiment la genèse. Parce que pour cette série-là, ce que je voulais chasser au maximum, c'était l'idée du tableau et de ne donner que la perception de la peinture. C'est-à-dire que l'objet disparaisse, mais que la peinture... Qu'on ait un rapport physique qu'avec la peinture et pas avec l'objet tableau. Parce que les premiers monochromes que j'ai faits comme ça, je l'avais fait sur des planches de bois qui étaient épaisses. Ça coulait et ça faisait un truc très lourd. Et le fait d'avoir commencé à biseauter les côtés, donc à l'avoir rendu un peu flottant sur le mur, décalé, ça changeait du tout au tout. Et ça donnait une impression plus de rapport direct avec la matière peinture. Pas l'objet peinture, mais la matière.

NL - justement, cette matière : la peinture, j'ai vu que c'était de la Zolpan, donc c'est ce que tu pouvais récupérer ? Ou le choix était pour l'aspect esthétique ?

CT - Oui, à l'époque, c'est ce que j'ai récupéré.

NL - Il y a la brillance qui revient énormément, qui est très importante ?

CT - Oui, parce qu'en fait, il y avait une qualité physique. Parce qu'en fait, une peinture brillante, c'est une peinture dont les molécules sont très très serrées. Ce qui fait qu'en fait, ça forme une peau. Et c'est cette peau qui m'intéressait. Mais ça forme un écran.

NL - C'est de la glycéro que tu utilises le plus ?

CT - À cette époque-là, oui, parce que c'était ce que je pouvais récupérer. Et l'acrylique, si tu veux, la glycéro, elle avait un temps de séchage et donc un temps d'évolution qui était plus long.

NL - Oui, j'ai remarqué lors de mes tests. J'en ai acheté de la marque Zolpan et le temps de séchage est très très long.

CT - Voilà, c'est plus long, c'est plus nocif aussi. Maintenant, ils ont développé de nouvelles peintures, notamment, ils ont développé une laque acrylique. Parce qu'en fait, ce qui m'intéressait, c'était les laques. Ce côté de cette matière-là. Et ils ont développé des laques acryliques qui ont les mêmes caractéristiques que celles qui étaient glycéros et qui sont moins nocives et qui ont les mêmes qualités. Parce qu'en fait, la glycéro, elle avait cette souplesse aussi. C'était un matériau aussi qui résistait mieux.

Par exemple, les petits soucis que j'ai pu avoir et notamment, je pense que c'est aussi le souci que j'ai dû avoir avec le frac auvergne et que je n'ai pas pu... Enfin, je n'ai jamais pu élucider. Mais je pense que comme je récupérais aussi beaucoup de peintures et que souvent, je récupérais parfois il peut y avoir des défauts de fabrication. Ça a été mal fait ou elle était très vieille. Et donc, parfois, il y a des tableaux qui ont mal vieilli. Qui ont mal réagi parce que c'était pas un produit neuf, c'était pas un produit adapté. Et donc, soit je l'assume totalement parce qu'il faut que je vois ce que ça donne et ça fait partie de l'évolution du tableau, soit je pouvais le refaire, si tu veux. En tout cas, toute cette série-là, des alias et des monochromes, ça ne peut pas être... Comment dire ? Corrigé. C'est-à-dire que c'est un seul geste c'est-à-dire que le procès, c'est une seule aventure, c'est une seule temporalité. Je ne peux pas faire un raccord dessus, si tu veux. C'est soit je recommence tout... Par exemple, on voit que sur une bavette qui, avant, on voit aussi où on parle de cette... Comme ce fantôme, l'idée d'une restauration pour reconstruire, ça serait complètement... Ça n'a pas de sens. Ça a beaucoup plus de sens. Mais ça, s'il faut, c'est depuis l'origine. Parce que souvent, en fait, quand la peinture était très fine, quand moi-même, je l'enlevais du plastique, elle s'abîmait toute seule. Là, c'est très épais, mais là, c'est très fin. Il y avait des différences d'épaisseur. Et plus c'est fin, plus c'est fragile. Et donc peut-être, je n'ai pas de souvenirs, mais peut-être que c'était déjà comme ça à l'époque. Non, parce qu'on a les photos d'origine qui sont... Ah, c'est le même ? Alors effectivement, celui-là, il a... C'est parce qu'il a dû avoir un choc. Il a dû avoir des vibrations. Et pour les parties qui sont, par exemple, dissociées, qu'on possède toujours, parce que ça arrive sur certains tableaux. Par exemple, ici, j'ai vraiment cette bulle de peinture qui est là.

NL - Est-ce que l'idée de la remettre en place une coulure dissocié est envisagée pour toi ?

CT - Non. Pour moi, ça serait une greffe qui ne serait serait malvenue. Qui serait malvenue pour moi, oui.

Ça ne sert à rien. On peut la garder à côté. Elle peut être montrée à côté, peut-être, éventuellement. Je n'ai pas vraiment réfléchi à ça. En tout cas, moi, j'en ai beaucoup gardé. Parce que ça m'est arrivé, évidemment, beaucoup, souvent. Et pour le moment, je n'en ai rien fait, par exemple. Je ne sais pas quoi

en faire de ces objets-là. J'ai essayé plein de tentatives, ça ne m'était pas satisfait. Mais j'ai un stock de tous ces lambeaux.

Non, pour moi, ça ne sert à rien d'essayer de le remettre en place. Ça ne va pas redonner de l'authenticité à l'œuvre, en tout cas. Au contraire.

Parce que pour moi, tout ça, c'est une métaphore du corps humain. Pour moi, ça serait comme des vieilles personnes font de la chirurgie esthétique. Alors, je comprends qu'ils le fassent. Psychologiquement, ça doit apporter quelque chose. Mais moi, le rapport que j'ai avec ça, c'est que ça casse l'authenticité d'une personne. Et que ça crée une uniformisation. Ça crée quelque chose qui se voit, en plus. Qui devient une norme. Et moi, ça ne m'intéresse pas du tout. Et là, j'ai peur qu'on tire un peu par les cheveux la métaphore.

NL - Mais que ça fasse la même chose. C'est-à-dire qu'on veuille rajeunir le tableau alors qu'il a vieilli. T'as peur plus de cette restauration ratée où ça va se voir ? Parce que si, par exemple, ça avait été recollé, sans te le dire ?

CT - Si je ne le sais pas, tant mieux ! Si moi, j'arrive à ne pas le voir, tant mieux. Mais je pense que je le verrai. Parce que... Après, je te dis, c'est la responsabilité aussi des propriétaires. Dans le mail que j'avais envoyé, c'est que d'abord, j'aurais aimé être au courant. Parce que j'étais même pas au courant que j'étais dans cette expo. Et en plus, j'ai été prévenu par hasard. En fait, c'est par quelqu'un qui m'a dit, mais j'ai vu ton nom dans une expo à Marseille. Ils m'ont même pas demandé. Enfin, informé, je veux dire. Pas demandé, mais informé. J'ai halluciné. C'est pour ça que j'ai fait ce mail aussi. Et après, quand je vais voir l'expo et que je vois qu'il n'y a qu'un tableau...

NL - Et est-ce que, pour toi, dès qu'une oeuvre est patrimonialisée, au-delà d'une collection privée, on annihile complètement cette volonté de l'artiste ou est-ce qu'on la garde un peu ? Sur ton expérience ?

CT - En tout cas, je pense qu'il y a des cas de figure où ça s'impose et d'autres pas. Mais tant que l'artiste est vivant, en tout cas. Ça, c'est des collections qui sont vivantes. Moi, j'adore que les oeuvres circulent.

NL - Oui, d'autant plus pour les collections du FRAC SUD..

C'est leur volonté, eux, de diffuser. Mais prévenez l'artiste, quand même. Et surtout, quand il y a des accidents. Je suis conscient que c'est un souci de conservation, pour ces trucs-là. Donc, justement, dialoguons.

NL - Et en souci de conservation, je reste sur le côté très matériel. Après, on passera plus sur le côté création, encore pour approfondir. Si l'idée, ici, au revers, de faire un maintien avec un matériau à même la bavure est envisageable ? Parce que j'ai vu sur la collection de la Société Générale à Paris, où ils ont un grand tableau, et j'ai eu les photos de mise en caisse. Et à l'arrière, j'ai vu qu'ils avaient fait un doublage justement de cette bavette. Pourquoi ?

CT - Un doublage comment ?

NL - C'est un doublage fait en gaffeur.

CT - Parce que moi, j'ai eu un souci. À un moment donné, il y avait un grand galeriste italien qui voulait montrer mes tableaux. Et il me disait ces tableaux-là, tu fais un support derrière pour tenir les bavettes et tout. Et pour moi, c'était une aberration. Et du coup, j'ai refusé d'exposer avec ce gars-là. Et je pense qu'il m'aurait vendu des dizaines de tableaux de grand format. Sauf qu'en fait, il me demandait de faire une attelle, quelque chose qui, pour moi, n'avait pas de sens. Ça n'a pas de sens dans mon travail.

pour la Société Générale, à une époque, à un moment donné, je mettais du gaffeur derrière. Qui faisait la jonction entre le champ du tableau et le début de la bavette, en fait, si tu veux. Pour renforcer un petit peu la bavette. Je ne sais pas si c'était ça, (NL montre les photos diffusés par la Société Générale) parce que... Est-ce que c'est... Oui, tu vois, là, je l'ai fait. Ça me paraissait brillant, puisque... Là, tu vois, c'est moi-même qui ai mis une bande de scotch, mais normalement, il n'y a pas de scotch. C'était peut-être... Ah non, ça, c'est moi qui l'ai fait, je pense. Parce que pour les grands formats, comme il y avait quand même beaucoup de poids, à un moment donné, pour moi, ça faisait comme une toile. Ça faisait sens de faire un soutien. Ah oui, non, ça, c'est moi qui l'ai fait. C'est ce que j'ai mis. J'ai mis une bande de scotch métallique qui sert pour le spectacle. Non, ça, c'est moi qui l'ai fait.

Il est en bon état, le tableau.

Sauf qu'il ne faut pas le mettre à l'envers. Et ça, c'est horrible pour moi (montrant les attaches métalliques de mises en caisse). Et ça, oui, c'est les... C'est les attaches. Ça ne sert à rien du tout. Il suffit de mettre deux vis pour que ça repose sur le truc. Oui, alors il a été mis en caisse.

Ah, c'est pour la caisse ?

NL - Oui, normalement, je pense que c'est pour la caisse.

CT - Ah ça sert à le fixer dans la caisse. Ah non, ils ont bien bossé.

NL - J'ai eu toutes les photos de mise en caisses.

CT - Putain, mais comment t'as obtenu ça ? En vrai, ça, c'est dangereux de faire ça parce qu'en fait, le poids, ça pourrait partir dans l'autre sens et péter. Sauf que ça a dû bien bien sécher quand même. Mais putain, il est en bon état. Il est resté exposé très longtemps. Depuis la date d'acquisition. C'est moi qui l'ai accroché. J'ai monté un camion, j'ai livré à la société. Et je l'ai accroché dans leur bureau. Et depuis, il n'a pas bougé ?

NL - Il n'a pas bougé depuis votre accrochage, ils l'ont mis en réserve pour le moment en avril 2024. Ils ont fait très attention. Elle m'a dit que ça avait mis assez de temps pour comprendre. Je crois que j'ai encore une photo là. Après, c'était la caisse finale. Et il n'y a pas de soutien. Et il n'y a pas de soutien en bas.

CT - J'espère qu'ils l'ont stocké debout. Après, il y a l'air d'avoir un écart. Mais il ne faut pas que la basse classique touche. Parce que si elle touche, après, ça adhère. Et après, ça casse le brillant. De brillance et de... Il faut mettre, tu sais, il y a certains... Je ne sais plus comment ça s'appelle.

NL - Certaines toiles qui sont inertes. En conservation, on utilise du Tivek, par exemple.

CT - Voilà, du Tivek. Mais il y en a une blanche. Et moi, en fait, mes emballages pour tous ces tableaux-là, c'est du craft bulles et craft normal. En fait, je mets le craft sur la peinture. Le craft, c'est inerte, ça ne va pas adhérer. Ça protège. Mais en revanche, oui. Là, notamment, je leur avais laissé une boîte où il y avait le support qui permettait de garder la bavette... Oui, vraiment planie par rapport au... Parce que j'ai une boîte

comme ça. À chaque fois, je créais un support derrière le tableau avec le réseau pour... Oui, le frac Sud, par exemple, avait fait une caisse à tiroir où c'est des mousses qui maintiennent cette bavette-là.

NL- Et justement, pourquoi l'utilisation du terme bavette ? Est-ce que ça peut être...

CT - C'est une bavette, c'est ce que... Parce que ça bave... Pour moi, c'était la résurgence de la coulure. C'est ce qui s'écoule. Donc ça a bavé.

C'est vraiment dans cette optique-là que ça a bavé. Moi, je me suis rendu compte il y a quelques années. Non, mais... en fait, quand j'étais petit, j'avais un pyjama quand j'étais vraiment petit, j'en avais déjà parlé, qui était multicolore et qui après est devenu mon doudou. C'est un doudou que j'ai gardé jusqu'à sept ans ou huit ans. Et en fait, c'était un truc duquel je ne pouvais pas me séparer et qui était un truc multicolore. Mais je m'en suis rendu compte dix ans après avoir commencé ces séries et je m'en suis rappelé en parlant avec mes parents. C'était quelque chose qui était très important pour moi et qui était quelque chose de vivant aussi.

NL - Est-ce que ce rapport à la couleur viendrait de là ?

CT - Peut-être. C'est possible.

En tout cas, il y avait ce côté pas du tout abstrait. Quelque chose de très réel et de très proche. Toutes ces peintures-là sont pour moi très physiques, qui ont à voir avec la nature, avec la physicalité de la vie, avec le temps, le vieillissement. Pas du tout quelque chose dont on se met à distance, même si ça a l'air de ça. Notamment les monochromes. Les monochromes sont très charnels.

Pour moi, c'est une peinture très charnelle.

NL - Est-ce que la couleur a une très grande importance ? Je vois qu'il y a quand même des tableaux qui sont plus sombres. Les autres ont ce côté très pop.

CT - Oui, mais pour moi, la couleur a une grande importance, mais je ne fais aucune hiérarchie dans la couleur, c'est-à-dire que je ne choisis pas. Effectivement, dans mon atelier, tu vois à mes expos, c'est toujours très coloré, même s'il y en a qui sont un peu plus sombres. Il y a toujours ce rapport à la lumière. Pour moi, ça m'intéresse beaucoup que ce soit coloré. Que la lumière soit sourde ou qu'elle soit très flashy. Mais moi, je ne donne pas en tout cas de signification particulière à la couleur. Je l'utilise en tout cas dans ces qualités de contraste, de réaction et de rapport physique que ça peut donner. Mais je n'ai pas une couleur préférée ou une couleur que je déteste. Notamment parce que, aussi, ça vient du fait que comme je récupérais des quantités de stock importantes, pour moi, elles étaient toutes bonnes à réutiliser, en fait.

Dans cette idée encore de réutilisation, de remport. Et puis, c'était cette idée aussi de ne pas choisir. Et d'assumer, à un moment donné, d'accepter les choses. Comme pour les feux de voiture, comme ça. C'est une mémoire, pour moi. Ces couleurs apparaissent parce que je fais fondre le plastique et que du coup, au four et à la chaleur, ces objets qui sont donc des feux de voiture, des feux arrière de voiture, vont donner cet aspect-là.

Et j'assume ce que ça donne. Et en fait, ça donne quelque chose de très charnel, de très anthropomorphe, de très organique. Ça devient très organique, alors que c'était industriel.

NL - Oui. Est-ce que la notion d'harmonie est importante ? Oui, elle l'est. Elle l'est fatalement.

CT - Mais, pour moi, elle est ! Tout est possible. Et notamment que ce soit dans des harmonies de connivence comme dans des harmonies de dissonance. Parce que ça vient aussi de ma culture musicale, ça vient aussi, par exemple, de la musique sérielle ou de la musique contemporaine. L'harmonie est importante, évidemment. Elle est très importante. Je n'ai pas un choix particulier d'harmonie.

J'aime qu'il se passe des choses, en fait. Alors parfois, ça peut être des choses qui sont très complices. J'avais fait toute une série, à un moment donné, de monochrome. Alors ça, c'est une autre histoire avec l'espace de l'art concret. J'avais fait toute une série de monochrome avec des teintes très pastelées. Très.. claires donc toujours avec la peinture alkyde, la peinture glycérophétalique.

Donc la peinture glycérophétalique, ça a une base oléagineuse, en fait, de l'huile. Et donc, cette peinture-là, si elle n'est pas exposée aux UV, elle jaunit. Donc si tu as des couleurs très franches, très dures, très fortes, le jaunissement, il ne se voit pas. Mais si tu as des couleurs très pastelées, très légères... Donc j'avais fait toute une série où c'était des jaunes coquilles d'œufs, c'était des bleus glacials très légers, des verts très... comme celui-là, en fait. Voilà. Et le dos, peint avec des couleurs très fortes, ça faisait des effets de contraste.

Et notamment, il y avait une expo qui s'appelait « Incidents maîtrisés à l'espace de l'art concret ». Et j'avais mis un tableau 150 par 150, donc le format... Bon, on ne le voit pas, c'est caché, mais... Bon format, quand même. Et c'était un bleu glacé, un bleu presque blanc, comme la banquise. Et Fabienne Fuchéry, elle a adoré ce tableau.

Et elle me dit « Je te l'achète. À la fin de l'expo, je voudrais l'acquérir, je voudrais te l'acheter. » C'était à l'époque où elle déménageait de la région parisienne pour venir à Cannes. Et elle me dit « Voilà, j'ai pas mon appart pour le moment, j'ai pas encore trouvé l'endroit où je vais vivre, donc je te l'achète. Garde-le, et puis quand j'aurai trouvé le lieu, au lieu de l'envoyer à Paris, de l'envoyer à Cannes, on l'amènera direct à Cannes. » Bon, ça a pris un an. Et donc ce tableau, je l'ai emballé, j'ai mis dans une caisse, parce que ces tableaux, à ce format-là, il faut qu'ils soient dans des caisses, il ne faut pas qu'on les touche. Bon. Et un an après, elle me dit « Ça y est, j'ai trouvé mon appart, c'est bon. » Donc j'avais repéré. J'ouvre la caisse et le tableau, il avait changé de couleur. Il était devenu une espèce de vert, un peu comme ça d'ailleurs.

Et là, d'abord je me dis « Putain, je me suis trompé, j'ai mal référencé. Donc j'ai commencé à ouvrir toutes les caisses, je cherche le tableau. Non, c'était bien celui-là, c'était bien la raison. Et là, j'étais en panique, parce qu'elle l'avait payé et tout. C'était... Et je vais voir mon fournisseur. J'ai dit « Putain, j'ai un tableau, je viens de le sortir, il était bleu et maintenant il est vert. Il dit « Ben oui, c'est normal. » Il me dit « En fait, ça je ne savais pas, ça s'appelle le métamérisme. » C'est aussi un truc important de mon travail.

Maintenant, ça c'était il y a 10 ans, peut-être ou 12 ans. Cette peinture-là, si elle n'est pas exposée aux UV, elle jaunit. Quand c'est des tons très pastels, en jaunissant, il y avait une base bleue, mais la base qui est blanche, en gros qui est neutre, en jaunissant, elle transforme le bleu en vert. En fait, ce tableau, le fait qu'il soit resté un an enfermé à l'abri de la lumière, il s'est transformé tout seul. Il me dit « Les apparts à Nice, c'est ce qui arrive tout le temps. Les gens repeignent leur appart au printemps, ils passent l'été, ils reviennent aller l'après et la peinture, elle jaunit. Parce qu'en fait, l'appart est resté fermé et ils n'ont pas été.

Tu sais, quand dans des apparts, tu enlèves les tableaux et tu vois une trace du tableau. En fait, ce n'est pas la poussière ou ce n'est pas la saleté, c'est qu'en fait, le dos du tableau n'a pas été exposé à la lumière, ce qui fait que les UV n'ont pas fait l'envolée et la peinture se transforme. Donc, j'apprends ça. Merde ! Alors, j'explique à Fabienne. Heureusement que c'est Fabienne Fuchéry et heureusement que c'était dans ce cadre de cette expo parce qu'elle adore l'idée. Parce que quelqu'un d'autre aurait dit « C'est cette couleur que j'aimais. » Alors qu'elle, l'idée que ce soit passé, ça colle avec déjà l'idée qu'elle avait eue de l'expo. Parce qu'un incident maîtrisé, c'était évidemment aussi mort. Et voilà.

Et que ça se passe comme ça. Parce que ce jour, au bout d'un moment, qu'est-ce que j'ai merdé ? Et que la peinture se soit transformée et qu'il y ait une incidence dans sa destinée selon comment elle est stockée ou selon comment elle existe.

Et parce que ça m'était déjà arrivé avant et je ne m'étais pas posé la question mais parce que j'avais fait des monochromes plus grands, aussi pastel, qu'ils avaient envoyés à Lyon. En fait, pour les emballer, j'avais superposé deux plastiques bulles pour avoir la taille. C'était des deux mètres par deux.

Et en fait, pour avoir deux mètres par deux, j'avais rabouté deux plastiques bulles et donc il y avait une bande de 30 cm qui était double bulles. Et un copain qui les avait stockées chez lui, où il avait une verrière, il l'avait stockée et puis à un moment, on ressort le tableau, et là, je me disais, il y a une ombre sur le tableau. Je voyais une barre sur le tableau. Je croyais que c'était dans l'expo. Et non, en fait, comme la bulle était à un endroit double épaisseur, les UV passaient moins et ça a fait une espèce d'ombre fantomatique. Et du coup, je trouve ça super.

Là, par exemple, c'est acceptable pour moi. C'est une dégradation naturelle qui s'est faite dans le temps, qui s'est faite dans un truc qui, pour moi, me génère aussi des idées pour travailler avec. Parce que moi, je travaille aussi beaucoup sur l'observation de ce qui se passe.

Ce métamérisme, ce phénomène-là. Et notamment, c'est ce qui est arrivé pour la plupart des grands tableaux de tous les grands peintres qui ont travaillé à la peinture à l'huile depuis des centaines d'années. C'est qu'en fait, quand on restaure un tableau, on lui redonne une vivacité, un éclair parce que le temps, le manque de lumière ou l'excès de lumière va faire que ça coule et il a les saletés.

C'est un jaunissement, la pollution. La pollution, oui. Et notamment, c'est pour ça que la série des grands blancs que je te disais tout à l'heure, en fait, c'est fait avec cette peinture-là. Et donc, ces tableaux-là, je ne les ai plus ressortis depuis. Et je pense que maintenant, ils doivent être jaunes. Mais j'attends encore. Mais ils doivent être très très jaunes maintenant. Et en plus, j'ai un souvenir que souvent, comme j'avais fait la même méthode d'emballage, je voyais que parfois, il y avait ces petites formes un peu fantomatiques dessus. Une autre fois où ça m'est arrivé, c'est qu'en fait, j'avais fait l'emballage et le transporteur, il avait mis une étiquette. Et après, le tableau a voyagé, puis après il est resté emballé longtemps. Et après, quand tu relèves le truc, tu as le rectangle de l'étiquette qui a fait une modification dessus. Et ça, moi, j'adore. Je l'assume. C'est la vie de l'œuvre. C'est la vie de l'œuvre, c'est la vie de la matière.

C'est comment les choses évoluent. Rien n'est stable pour moi. En tout cas, c'est ce que j'ai envie d'injecter dans mon travail de peinture. C'est qu'il y ait ces possibilités d'évolution, que ce soit de la

dégradation, de changement physionomie de ces choses-là. Et notamment, j'ai eu aussi des monochromes, où il y avait une grande épaisseur de peinture, au départ très souple, où il y a beaucoup de plis, de rides, où il y a eu de grosses bulles. Et puis, selon les transports, selon la manipulation, parfois il y a une cicatrice. Parfois il y a une cicatrice dessus, ou la bulle elle éclate, et bien ça pour moi voilà, notamment une fois il y a eu dans un crochage, quelqu'un a fait tomber quelque chose, ça a juste déchiré la peau, donc du coup j'ai remis le tableau à plat, je l'ai laissé sécher, donc ça a cicatrisé en fait, mais du coup il y a la déchirure, et boum le tableau il continue. Ou alors parfois la partie où il y a ce gros bubon de peinture dessous, il y en a eu, j'avais un tableau où il y avait vraiment une grosse grosse grosse poche dessous, puis qui a tenu longtemps longtemps, et une fois il a été trop secoué, et elle s'est déchirée, ça a fait des nouvelles coulures en fait aussi, voilà il avait une origine au départ, et puis maintenant il a cette fission, mais notamment un tableau où il y a eu le bubon qui s'est crevé très longtemps après l'avoir fait, ce qui fait que la peinture était devenue très pâteuse, et ça a généré une nouvelle série, et que j'en ai fait que 5, à un moment donné le tableau il revient, je le sors, je l'accroche, et deux jours après je vois des espèces de coulures, et en fait ça a fait ça, c'est à dire qu'en fait la peinture était tellement pâteuse, et quand je me suis rendu compte de ce truc, parce que ça en fait le bubon fuyait, mais il fuyait d'une manière très grasse, pas du tout liquide, et très organique, et là c'est du dessin pour moi, et donc du coup là j'avais, alors là c'est la récup aussi, j'avais fait une première série qui n'était pas convaincante, et du coup j'ai repris les 5 que j'avais fait, et qui n'étaient pas bons, et je les ai mis dessous pour récupérer ce moment là en fait, et ça par exemple c'est quelque chose que je pourrais jamais reproduire, ou je pourrais le reproduire par hasard à un moment donné, mais ça ne m'intéresse pas en tout cas de réorganiser les conditions, parce que à un moment donné, je n'ai pas envie que ça devienne un factice, ou que ça devienne une espèce de maniérisme en fait, ce qui m'intéressait là, c'était à un moment donné, voilà il y a ça, c'était magnifique, parce que c'était au sol, c'était par là, je crois que depuis j'ai coursu les cloisons, c'était vraiment au tout début j'étais ici, et puis il y a des endroits où ça coulait plus fort que d'autres, il y en a 5 comme ça, du coup ça s'appelle Versatile, et chaque fond est différent, parce que là tu vois d'avoir cette... en fait c'était des espèces de petits cheveux qui tombaient comme ça, et avec la chute, ils formaient leur propre aire, et ça tournait. Donc l'aléatoire est quand même très... Il y a toujours une part d'aléatoire qui déclenche quelque chose, et après ce qui est important c'est l'observation, quand même essayer de comprendre un petit peu les choses, et essayer de les organiser ou de s'en servir, mais voilà, notamment par exemple aussi la série des tamis, les tamis c'est des coulures, ça c'est de la coulure aussi, en fait à un moment donné j'avais tous les pots dont je te parlais, j'en avais beaucoup qui sont plus utilisables, parce qu'il reste ça au fond, où il y a des grumeaux, la peinture est devenue plus pâteuse, enfin voilà je peux plus l'aspirer avec la seringue, et donc j'avais plein plein de pots comme ça que je voulais jeter, et en même temps j'ai commencé à regarder cette peinture, et puis petit à petit je me suis dit, je vais utiliser des tamis, et je vais tamiser ce qu'il reste, et en fait ça c'est une séquence, tu vois, les trois tamis c'est une séquence, t'as le premier là-haut, qui a le plus de peinture, parce que c'est là où j'ai renversé le pot, qui a coulé sur le deuxième, qui a coulé sur le troisième, et ça va du coup créer un peu la même structure, mais avec une configuration différente, ça forme un peu comme des pixels, comme si ça formait une image, un peu comme pour la broderie en fait, et en même temps voilà, il y a tout mon vocabulaire pictural aussi, qui est visible, parce qu'il y a trois plans, il y a le plan arrière, il y a le plan, et le plan qui est devant.

NL - Est-ce que cette maîtrise presque, enfin, tu n'as pas une maîtrise concrète ?

CT - Moi je cherche l'équilibre entre la maîtrise et la non-maîtrise, moi ça ne m'intéresse pas de totalement maîtriser, et d'aller jusqu'au bout totalement, alors je l'ai beaucoup fait avec les coulures, parce qu'évidemment à force de le pratiquer, à force de le faire dans différentes configurations, sur différents supports, t'apprends, et avec les différents, parce qu'en fait ça ne réagit pas pareil si c'est en hiver ou en été, s'il fait chaud, s'il fait froid, et donc ça, c'est de l'ordre de l'observation, et tu acquiers une technique que tu construis, c'est ça qui m'intéressait, parce qu'en fait, moi quand j'étais étudiant, comme je disais, à chaque fois que je faisais un geste en peinture, tout a été fait déjà, ça c'est déjà, ça c'est machin, ça c'est truc, à un moment donné, et les techniques classiques du coup, et puis comme je n'étais pas spécialement doué non plus en dessin, ou en peinture figurative, moi ce qui m'intéressait c'était l'idée de l'art, et c'était l'idée de régénérer quelque chose, mais je n'étais pas spécialement doué en fait, donc du coup je me mettais vachement en arrière, je me disais, qu'est-ce que je fais là, pourquoi je suis là, en fait je suis nul, mais ce qui m'intéressait, à un moment donné, je me dis, ben oui, je vais inventer mes propres techniques, parce que ça a commencé comme ça, et c'est un peu grâce à Noël Delà d'ailleurs, c'est Noël Delà, à un moment donné, quand j'ai fait ces tableaux où tu as vu, là où il y avait cette flèche et tout, où j'ai commencé à faire des trucs, qui s'inspiraient du réel en fait, j'avais fait des grands tableaux, en fait j'avais fait des grands châssis qui étaient le même format que les bancs de piétons, de passages piétons, donc c'était des tableaux qui faisaient 3 mètres sur 50, et c'était 3 monochromes blancs, après j'avais fait, et donc ça s'inspirait de la peinture minimale géométrique, des DOGO, des choses comme ça, donc j'avais fait les mêmes panneaux que sur les autoroutes, quand tu as des flèches, en fait j'avais fait toute une installation comme ça, mais en variant les peintures, donc par exemple les peintures blanches, j'avais mis des billes de verre dedans, donc ça faisait référence en fait, en fait c'était comme des modèles de la peinture abstraite, sauf que ça faisait référence à la signalétique et à des choses fonctionnelles en fait, donc j'avais fait tout un truc, et ça, ça m'avait vachement plu à Delà à l'époque, et c'était une époque où j'étais tangent, parce que comme je travaillais beaucoup au Palais des Festivals à Cannes et tout, où ça marchait bien, je gagnais bien ma vie, et puis je pouvais avoir du boulot en fait, et à un moment j'aurais pu quitter l'école et me consacrer entièrement à ce boulot-là, et lui il m'a empêché, il m'a dit non, il m'a empêché de partir, il m'a dit pas de signe, pas de signe, et voilà, en discutant, on se voyait souvent, et puis voilà, j'ai parlé de mes questions devant sa peinture, et puis il me disait, ouais mais regarde, la peinture, tu la fais couler, alors c'était à l'époque où il faisait les jalousies, où il faisait les, je ne sais pas si tu connais son nom, où il faisait couler, tu vois, il perçait des pots de peinture, et puis un jour, voilà, en parlant comme ça, et moi ça m'a fait un tilt en fait, et j'ai commencé à travailler la peinture comme si c'était un matériau vivant en fait, et voilà, petit à petit ça s'est enclenché comme ça. Et est-ce que cette idée de réemploi, parce qu'on l'a vu sur recouvrir des anciennes toiles pour cette série d'alias, ou voilà, c'est ce que j'ai vu, recouvrir des photos, est-ce que par exemple l'idée de recouvrir un alias avec d'autres choses qui est plus actuelle, ça peut être une possibilité ou non ? Parce que c'est une série qui est très installée et... Oui, et puis il faut qu'il y ait une compatibilité de nature aussi, tu vois, dans les gestes, dans les... D'accord. Enfin si tu veux, j'ai plutôt fait l'inverse en fait, j'ai plutôt recouvert des choses, j'ai fait une grosse série, j'ai plein de tableaux comme ça, ce sont des photos sur lesquelles j'ai fait ces coulures, où tu as ce rapport, parce que aussi j'ai

fait une série de photos aussi, où, je ne sais pas si tu les connais, mais c'est des paysages où j'étire les pixels, en fait je prends une rangée de pixels et je les étire comme ça, et il y a ce rapport entre la figuration et l'absorption, parce que finalement la figuration m'intéresse beaucoup, même si on ne le voit pas du premier abord dans ce travail-là, mais pour moi c'est la figuration du réel ça, tu vois, le fait d'utiliser la coulure, la gravité, le temps, le séchage, la matérialité de la peinture, pour moi ça a à voir avec l'expérience aussi que moi j'ai de la nature, parce que je fais beaucoup de vélo, de ski, je fais beaucoup de randonnées, et tout ce que je fais dans la montagne, ça m'inspire dans mon travail de peinture par exemple, mais sur les formes, ce n'est pas évident au premier abord, mais par exemple ce travail-là sur les cercles, qui sont en fait un travail avec un pochoir et puis une couche de peinture, et puis je déplace le pochoir et ça crée deux espaces de peinture, puis trois, et puis dès qu'il y a trois, il y a une complexité, et ça devient un paysage en fait, ça devient un paysage cosmogonique, comme pour ça, ces gestes-là, ça ce sont des mousses que j'ai récupérées de caisses de transport, donc en fait on récupère beaucoup de caisses de transport, parce qu'on connaît les transporteurs du coin, ils nous filent beaucoup de matériaux, et à l'intérieur, ça c'est des mousses qui servaient à caler des œuvres de Kandinsky, ou de gros expos qui auront lieu ici, c'est des énormes boîtes, une façon gigantesque, et ça part à la poubelle, et à un moment donné, ça c'était des petits blocs de mousse qui étaient collés sur des blocs de bois, je me suis dit putain c'est pas possible, et j'ai commencé à peindre dessus à la bombe, et puis ça révèle les traces de colle, et en fait ça fait des espèces de paysages un peu à la Turner, qui m'ont vachement intéressé, en fait juste avec trois éléments, deux gestes de peinture, ça forme un paysage, ça on dirait un paysage un peu sous-marin, avec des gorgones un peu, et j'ai fait toute une série, cette série s'appelle le septième continent, parce que c'est aussi un travail sur la récupération, et tu sais le septième continent c'est cet amas de déchets, d'amas de plastique qui s'est créé, et pareil pour les feux arrière de voiture, les feux arrière de voiture c'est de la récup aussi, et ça ça vient du travail d'un photographe qui s'appelle Arnold Dermatt, qui était un douanier suisse, qui était photographe amateur, mais qui du coup a constitué une oeuvre hyper importante pendant toute sa carrière, et il photographiait les accidents, les incendies, les machins sur le bord de la route, et notamment les voitures qui avaient cramé avec le feu qui avait coulé sur la carrosserie, et moi les premières fois que j'ai vu ces photos, wow, magnifique, et j'avais envie de le reproduire, et finalement quand j'ai commencé à faire des expériences en utilisant ces objets, j'en suis arrivé à ça, parce que c'était une transposition picturale qui m'intéressait beaucoup, c'est à dire qu'à un moment donné tu parles d'un objet manufacturé, designé, très fonctionnel, et ça devient un organe, on voit un coeur, on peut voir des figures, des bonbons, des oreilles, des langues, des visages, des bouches, des genoux, et du coup ça devient très anthropomorphique, et en plus c'est incontrôlable aussi, c'est à dire que même parfois, enfin en tout cas là, j'en ai beaucoup plus, les autres ils sont dans les caisses là-haut, mais j'ai à peu près ces objets-là des années 80 jusqu'à maintenant, donc c'est pas les mêmes compositions chimiques, des plastiques, c'est pas les mêmes ores, et ça donne, alors ça c'est le plus récent, parce que c'est aussi dû à des recherches de sécurité, d'anti-incendie, et ça forme un langage plastique qui est magnifique, et moi je suis content de ne pas le contrôler aussi, c'est à dire que je suis content de le... Oui, il y a ce côté-là aussi, de nouveau aléatoire qui ressort... Exactement, et donc du coup entre la différence de tous ces objets-là, ça produit des vocabulaires très riches, en plus comme souvent je récupère des feux qui sont abîmés, qui sont fendus, ben ça crée aussi des formes, les trous, ils se forment, parce que la chaleur va le dilater... Et est-ce que,

parce que tout à l'heure tu parlais de la peinture et de la sculpture, pour toi ça c'est des peintures ? Ah c'est la peinture totalement, oui.

NL - Et qu'est-ce qui différencie les deux ?

CT - Le process de travail, et surtout aussi par qui c'est travaillé, parce qu'en fait si tu vois le travail de Anita Boninero, elle a fait toute une série avec ces objets, je l'ai découvert après, en fait c'est exactement les mêmes objets, mais elle, elle le fait dans un principe de la sculpture, et elle a fait des installations qui sont dans le principe de la sculpture, mais formellement, si tu prends l'objet, c'est le même, tu retrouves le même vocabulaire, sauf qu'elle, elle le présente différemment que moi, et elle, elle le présente dans la sphère de la sculpture, son existence, et moi dans la sphère de la peinture, ça a raison d'être aussi, et notamment il y a eu plein de gens qui à un moment donné traitaient de plagiaires, tout son environnement à elle, elle non, en fait ça ne lui posait pas de problème, son galerie ça ne lui posait pas de problème, mais tous ses proches, voilà, nous sommes un peu tombés dessus, mais non, c'est pas la même chose, et puis en plus, il se trouve que quand j'ai commencé à faire ce travail, j'en avais parlé à Jean-Marc Réol, qui était à l'époque directeur de la ville, moi j'ai eu comme prof d'histoire de l'art, après il était directeur de la pédagogie de la ville d'Archon, et après il était directeur de Toulon, et c'est lui qui m'a recruté à Toulon, et quand je lui ai montré les premières fois où j'ai fait ça, il a trouvé, et d'où ça venait, j'expliquais, il y avait Arnaud Ledermann, ce photographe, et donc cette image qui était une photo, j'avais envie de la retranscrire en objet, et dans mon travail de peinture, il m'a fait un texte là-dessus, il l'avait trouvé, il s'est dit super, et il m'a fait un texte super bien, à l'époque, enfin qui est toujours bien maintenant, mais pour moi c'était encourageant qu'il fasse ça par rapport à ce travail-là, et puis après, boum, l'environnement d'Anita Mounirou me tombe dessus, en me disant, t'es un plagiat, tu refais ce qu'elle veut, mais non, c'est pas la même chose, oui, formellement ça se ressemble, mais ça vient pas de la même nature. Parce que moi j'ai commencé cette série il y a dix ans. En 2013, je crois, donc il y a plus de dix ans. Et j'ai commencé à les montrer en 2015, on va dire.

Mais du coup, ça m'a vachement emmerdé cette histoire aussi, tu vois, de rapports formels. Et puis finalement, petit à petit, j'avais parlé avec son galeriste, après j'avais parlé avec elle, j'ai envoyé un mail, j'ai envoyé le texte, et du coup, c'est pas un problème.

NL - Et toi, tu te situes dans la place de l'histoire de l'art ? Tu te situes dans quelle partie ? Parce que c'est quand même, il y a une évolution qui est faite entre les ALias... de 1997 que j'étudie et aujourd'hui. Mais est-ce que tu te placerais quelque part ?

CT - Non, ça je serais incapable. Enfin, je me place aujourd'hui quoi. Mais j'ai toujours l'impression d'être un jeune artiste et de toujours rechercher, enfin voilà, tu vois, je sais pas. En tout cas, ça s'est jamais trouvé de... Enfin, toutes les fois où j'aurais pu être assigné à un mouvement pictural, notamment au tout début, quand Gaurino Deguerre aimait beaucoup mon boulot, donc du coup j'étais souvent montré à l'espace de l'art concret.

Et puis comme tu le disais, je faisais partie des mouvements de l'art concret, pour moi c'était... Non. Maintenant je comprends un peu mieux, mais à l'époque je ne comprenais pas, non. Ou quand on a

commencé à faire la station, puis qu'on a commencé à avoir un groupe d'artistes où on faisait des choses un peu différentes, tu vois.

Je sais pas si tu connais Marc Chevalier. Marc Chevalier c'est aussi un cas intéressant pour la question de la restauration et de la préservation des œuvres. Ses travaux en scotch et tout ça. On a été très très proches, on a créé La Station ensemble, on a beaucoup travaillé ensemble, en parallèle, c'est-à-dire que on est toujours assez proches, mais à une époque on était vraiment tout le temps ensemble. Il avait des ateliers à la station, on était ensemble, enfin voilà, la même génération. Et lui il travaillait avec le scotch, il travaillait aussi avec des choses très difficiles, avec des objets dont le cadre était en carton et la matière en scotch, tu vois.

Et pourquoi c'est ça ? Et puis on nous disait qu'on était la nouvelle École de Nice. Pour nous c'était inconcevable. Non, on n'est pas du tout la nouvelle École de Nice, c'est vrai. Donc comment se placer dans le milieu de l'art, enfin de l'art actuel, je n'en ai aucune idée.

Je ne sais pas. Parce qu'en plus maintenant, si tu veux, aussi mon développement artistique, il est très impacté par mon rôle à La Station, d'avoir développé ce truc-là aussi, donc les deux sont intriqués. Il y a vraiment une implication entre ce que je mène à La Station et aussi mon travail d'artiste qui a un développement qui est quand même assez ralenti par rapport à tout ça.

NL - Oui, mais il y a quand même aussi beaucoup de rôles parce qu'il y a la station, il y a le rôle d'artiste, j'ai vu qu'il y a aussi Botox.

CT - Oui, mais Botox, maintenant je n'y suis plus. Pendant 10 ans, j'étais très impliqué. J'avais un rôle d'opérateur en art très actif, pas seulement dans la production de l'art, mais aussi dans sa structuration, ce qui m'a évidemment beaucoup ralenti sur mes recherches picturales. Mais ça procède aussi de ma façon de travailler, notamment à une époque, notamment quand je bossais à Cannes. En fait, j'ai toujours bossé comme ça, mais quand je bossais à Cannes, soit quand j'étais à la Villa (Villa Arson), mais après surtout quand je suis devenu jeune artiste et que je commençais à avoir des expos, si tu veux, c'est que j'avais des petits ateliers et mettre tout ça en œuvre, je mettais plein de tableaux en œuvre et à un moment donné, j'étais bloqué. C'est-à-dire qu'à un moment donné, il fallait que j'attende que ça sèche parce que je n'avais plus assez de place. Donc, j'étais saturé, donc il fallait que tout ça sèche pour que je puisse les enlever, les manipuler, les emballer, les envoyer. Ce qui fait que j'avais un rythme de travail qui faisait que j'avais une organisation qui était cohérente.

C'est-à-dire que quand je sortais de mon boulot de Cannes, je mettais tout ça en place et quand je partais à Cannes, tout ça, ça séchait et quand je revenais, c'était sec. Voilà, et cet équilibre était assez opérant quand même. Ça fonctionnait assez bien. Donc ça, c'est une partie très sec de mon boulot pictural quand même. Donc pour le moment, je n'ai pas assez de recul pour savoir en fait. Je ne pourrais pas le dire.

NL - Et le rôle en tant que professeur a-t-il changé votre vision ?

CT - Ça, ça a beaucoup changé aussi les choses. Je suis devenu prof à 40 ans, à 41 ans, donc assez tardivement quand même. Mais à mon avis, c'était bien. Pour moi, en tout cas, je ne m'étais jamais vu et

pensé en tant que prof. Et quand on m'a demandé de passer le concours et que je l'ai eu, finalement, je me suis aperçu que j'avais des velléités et des capacités que je ne soupçonnais pas en fait.

NL - Oui, cette volonté aussi de partager, parce que je l'ai retrouvée, je trouve énormément dans les interviews. Et ça, c'est aussi un côté très visible où on peut avoir beaucoup d'informations sur toi, où moi aussi, tu m'as répondu assez rapidement. Et je trouve que le partage se ressent même dans les œuvres.

CT - Ah oui, oui. Cette volonté de vouloir partager, je suis content que tu l'aies perçue, parce que je pense que c'est essentiel. Très au-delà de l'organique en fait.

NL - Cette volonté est liée avec votre pratique artistique, ou La Station ?

CT - C'est compliqué à expliquer ça, mais entre ce que je manipule comme type d'art, puis aussi la carrière que j'ai eue, c'est qu'à un moment donné, moi, quand ça a commencé à marcher, très tardivement par rapport à beaucoup d'autres de ma génération, de la Villa Arson, ça a marché avec des galeries en fait, ça a marché de façon privée. Mais je n'ai jamais fait d'expo dans les centres d'art, dans les institutions en fait.

Je suis quand même aussi en marge. Et en fait, j'ai toujours une double position. J'ai toujours un truc un peu bizarre. Comme j'ai une double position entre opérateur en art et aider les artistes, et puis avoir créé tout ça, et en même temps, mon travail à moi, qui a son propre fonctionnement, mais que j'aide moins en fait. C'est-à-dire que par exemple, moi, pendant 10-12 ans, et même il y a une quinzaine d'années, je vivais de mon art. En fait, j'ai gagné ma vie, alors parfois avec des hauts débats, mais en fait, à un moment donné, je faisais partie des 100 artistes en France qui gagnaient leur vie de façon correcte en art.

Sans certitude. Et en ayant pris des chemins de travers, et en menant la station, ce qui est moins le cas maintenant pour moi, mais en tout cas, il y a 15 ans, ça l'était. Et en fait, au début, j'ai eu une galerie qui m'a amené à Bâle. J'ai fait la foire de Bâle, FIAC, des fois à Zurich, tout ça. Et j'ai eu des galeries un peu partout, et en fait, j'avais un succès privé, et j'ai eu beaucoup de ventes d'œuvres, enfin, dans plein de collections en Europe. Mais ça se voit pas en même temps. Et puis en même temps, je faisais le travail de la station, ce qui fait que certaines galeries, elles ne comprenaient pas comment je pouvais faire les deux. Ça créait une espèce de trouble, qui me correspond à moi, si tu veux. Mais j'en suis encore là, actuellement.

Et donc, c'est pour ça que je ne pourrais pas te dire quelle est ma place dans l'art qu'on entend actuellement. Ou en tout cas, dans la peinture. En tout cas, même si j'ai beaucoup fait des choses périphériques, comme, tu vois, la boule de pare-chocs, j'ai fait un objet aussi qui se manipule, qui sert à manifester. Je sais pas si tu as vu ça. Mais en fait, c'est qu'à un moment donné aussi, à force de courir à droite à gauche, d'avoir plusieurs fonctions, j'ai un peu lâché le soutien des galeries.

Ce qui fait qu'actuellement, j'ai plus de soutien des galeries. Je n'existe plus dans cet organisme. Et qu'en plus, ça a beaucoup changé. C'est que maintenant, ça s'est financiarisé d'une telle manière. C'est qu'il y a 15 ans, il pouvait y avoir des galeries moyennes où tu gagnais un peu ta vie. Ou la galerie gagnait un peu leur vie et tout. Maintenant, soit c'est des galeries énormes, soit c'est des assos, mais entre les deux, ça

devient de plus en plus difficile. Ou alors, tu fais des fracs, des trucs comme ça. Mais même aux fracs, moi j'ai... J'ai deux fracs qui m'ont acheté des oeuvres. C'est tout.

Alors que j'ai fait énormément d'expos, et partout en Europe. Après, je suis dans un musée, dans le musée d'art contemporain de Vienne. Je suis dans des collections en Suisse, à Neuchâtel, des trucs comme ça. Mais tout ça est dispersé. C'est ça, voilà. Et j'ai une collection d'art dans l'espace d'art concret.

Je suis à la Ville de Paris aussi. En 2001, j'avais fait une résidence de six mois à la Ville de Paris. A l'époque, ma galerie s'était installée à Paris, celle qui était originaire d'ici. Elle avait vendu une oeuvre, un grand diptyque, à la collection de la Ville de Paris. Delannoy venait d'être élu. Il a choisi cette oeuvre. Il a fait la carte de vœux de 2002, avec mon oeuvre. Dans Paris, le 1er janvier 2002, il y avait mon tableau qui était exprimé dans tout Paris. Sans que je n'étais plus à Paris à ce moment-là. Je ne l'ai su qu'après. Il y a eu ça, ces trucs-là. À un moment donné, j'apprends ça.

J'ai un problème avec la station. Je m'occupe de la station. Il faut qu'on retrouve un nouveau lieu. A l'époque, on était très... Je ne portais pas plus d'attention à ça. Tout ce qui se passait à côté. Même si je n'ai jamais rien laissé tomber.

Je n'ai pas été suffisamment ambitieux pour moi, pour un moment donné. Tout ça, pour moi, c'est une globalité. Cette espèce aussi, l'idée de l'art un peu collectif, un peu global, même si chacun a sa propre recherche artistique dans son atelier. Tout ça, ça ne se fait pas seul. Ça m'intéresse plus. Je m'en suis aperçu. J'ai eu plein d'expériences avec des galeries parisiennes. Je ne suis pas à l'aise dans ce milieu-là. Ça ne me plaît pas.

Ce qu'il faut faire pour réussir, pour creuser son trou, ça ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est la question de l'art. Ce n'est pas la simplicité de vivre ou d'être.

Une chose est sûre, c'est qu'à l'âge que j'ai maintenant, c'est que je me suis aperçu. J'ai fait un choix de rester à Nice, par exemple. Ce n'était pas le choix le plus malin.

Si on veut faire une carrière en art... Mais en revanche, j'ai fait un choix de développer quelque chose qui, pour le moment, existe, continue, et moi, me correspond. Ça me correspond aussi à mes envies, à mes recherches. Même si c'est un peu sous le radar, ou même si c'est toujours un peu underground, un peu alternatif. Mais ce qui m'intéresse, c'est de construire quelque chose dans la durée, dans la profondeur, pas de briller ou d'avoir été une vedette. Parce que j'en ai vu beaucoup passer quand même. Mais ce que je vois aussi, c'est que c'est de plus en plus dur de garder cette position. Oui, c'est plus des hauts et des bas. . On va briller à un moment donné. Mais surtout, c'est que maintenant, pour pouvoir subsister dans cette recherche-là, où tu allies... Il ne faut pas être naïf, il faut bien gagner sa vie. Tu allies une espèce d'éthique de travail et en même temps de rapport économique, ça devient de plus en plus dur. Parce qu'il n'y a plus la configuration pour ça, il n'y a plus l'audience pour ça. Soit t'es une vedette, soit t'es Rolinski ou Grande Galerie Parisienne. Mais là, les deux galeries qui font un bon travail d'art contemporain intéressante, elles ont du mal à survivre. Il y a 15 ans, ça vivait bien. Et puis ça s'est réduit.

Nice a toujours été une plateforme pour l'art contemporain, c'est important. Et en même temps, ça l'est toujours. Parce qu'entre Monaco et Cannes, on a toutes les plus grosses fortunes du monde, on a les grands artistes qui sont là, on a les grands collectionneurs.

Sauf qu'ils s'intéressent à des choses beaucoup plus simples, plus faciles et plus mercantiles que ce que c'était avant. C'est compliqué. Et puis tout devient plus médiatique et spectaculaire et moins dans la profondeur. La Villa Arson, c'était un peu un lieu aussi où les choses étaient un creuset aussi dans lequel j'ai eu mon éducation et qui fait que je suis comme ça maintenant. Mais maintenant, c'est plus le cas. La Villa d'Arson est devenue un lieu beaucoup moins expérimental et beaucoup plus rentable, on va dire.

Voilà. Super. Je crois qu'on a fait le tour.

NL - Je ne sais pas si tu penses encore à d'autres anecdotes. En tout cas, moi j'ai toutes mes questions qui ont été répondu. Merci beaucoup, c'était hyper intéressant et ça me corrige quelques parties de mon mémoire où c'est vrai qu'en étudiant et en lisant, ce n'est pas le même contact.

CT - Après, je te dis, moi je suis toujours dans mon esprit, je suis toujours encore en devenir, en recherche de quelque chose.

NL - Je le vois bien, ne serait-ce que par cette ruche qu'il y a à la station.

CT - Voilà, c'est ça qui est très important aussi. Pour moi, ça participe aussi à cette évolution-là et en tout cas, pour moi, c'est très important. D'avoir ce mouvement-là. Et de maintenir cette chose-là. Je ne pourrais pas être tout seul dans mon atelier isolé et... Oui, c'est un peu... Complètement, comme tu dis, déconnecté.

NL - Et même dans les références que tu as mis dans plusieurs entretiens, c'est très... C'est beaucoup d'artistes qui ont été en contact avec d'autres, qui ont partagé des ateliers.

CT - Bien sûr. Et c'est ce qu'on a vécu à la Villa Arson, en plus, c'est l'école, le centre d'art, c'est un lieu où il y avait des résidences d'artistes. Et en fait, pour nous, c'est naturel. Dès qu'on a commencé à rentrer, à comprendre... Moi, j'ai été très tardif à comprendre comment ça fonctionnait. Je suis rentré en 97, j'en suis sorti en 93. Et après, de 93 à 95, j'ai pu garder... Quand j'ai eu mon diplôme, à l'époque, le directeur permettait quand c'était possible, de garder un atelier en échange de travailler sur le montage des expos du centre d'art. C'est là où ça a été déterminant, ce rapport-là. Mais avant, je n'aurais jamais osé.

2. DOCUMENTATION FRAC SUD

FRAC Provence
Fonds Régional
d'Art Contemporain
Alpes Côte d'Azur

Cédric Teisseire

Cédric Teisseire

Né le 13 janvier 1968 à Grasse
Vit et travaille à Nice

Site internet :
www.documentsdartistes.org

Co-fondateur et responsable de La Station, Nice : www.lastation.org/

Ses galeries :

- Galerie Ulrich Mueller, Köln : <http://www.galeriemueller-koeln.de/>
- Galerie snap.projects, Lyon: <https://snap-projects.com/>

Œuvre(s) dans la collection du FRAC



© Adagp, Paris
Crédit photographique : Yves Gallois

Cédric Teisseire
Alias... 1/97, 1997
Laque sur toile cirée
69 x 50 cm
Inv. : 97.362
(Achat à la Galerie Evelyne Canus en 1997)



© Adagp, Paris
Crédit photographique : Yves Gallois

Cédric Teisseire
Alias... 2/97, 1997
Laque sur toile cirée
69 x 50 cm
Inv. : 97.363
(Achat à la Galerie Evelyne Canus en 1997)



Adagp, Paris
Crédit photographique : Yves Gallois

Cédric Teisseire
Alias... 15/97, 1997
Laque sur toile cirée
69 x 50 cm
Inv. : 97.364
(Achat à la Galerie Evelyne Canus en 1997)

©



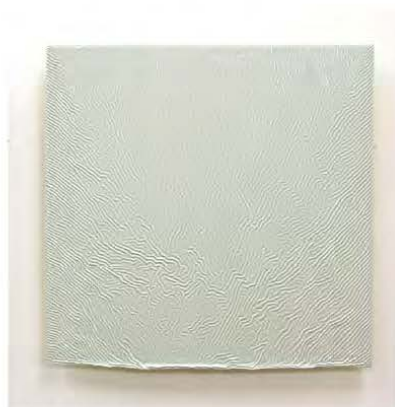
© Adagp, Paris
Crédit photographique : Yves Gallois

Cédric Teisseire
Alias... 16/97, 1997
Laque sur toile cirée
69 x 50 cm
Inv. : 97.365
(Achat à la Galerie Evelyne Canus en 1997)



© Adagp, Paris

Cédric Teisseire
Point d'impact, 2012
Acrylique et aérosol sur dibond
180 x 150 cm
Inv. : 2016.921
(Achat à snap.projects en 2016)



© Adagp, Paris

Cédric Teisseire
Saw city destroyed same [31/14], 2014
Laque glycérophtalique et aérosol sur dibond
41,5 x 41 cm
Inv. : 2016.919
(Don de l'artiste en 2016)



© Adagp, Paris

Cédric Teisseire
Saw city destroyed same [38/14], 2014
Laque glycérophtalique et aérosol sur dibond
41,5 x 41 cm

Inv. : 2016.920
(Achat à snap.projects en 2016)

documentation Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

FRAC Provence
Fonds
Régional
d'Art
Contemporain
**Alpes
Côte d'Azur**

Documentation sur l'(les) œuvre(s) de la collection

documentation Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

Cédric Teisseire

Alias... 1/97

Inv.: 97.362

1997

Laque sur toile cirée

69 x 50 cm

Alias... 2/97

Inv.: 97.363

1997

Laque sur toile cirée

72 x 50 cm

Alias... 15/97

Inv.: 97.364

1997

Laque sur toile cirée

72 x 50 cm

Alias... 16/97

Inv.: 97.365

1997

Laque sur toile cirée

83 x 50 cm

Par la peinture, l'idée de commettre des infractions m'a paru une source d'investigation assez large pour me servir de ses nomenclatures comme un outil, en les utilisant comme des éléments servant à créer des décalages formels et sémantiques.

Il s'agit d'une transgression opérée à partir de principes pris dans l'abstraction, le pop art, le minimalisme par exemple, mais aussi dans la sculpture, l'installation, la musique. Je les utilise comme des matières manipulables dans leur mixité. Cette matière devient source d'inspiration à des fins ludiques, comme un brouillage syntaxique.

Dans mes tableaux tous les principes d'élaboration sont décelables, tous les mécanismes sont démontables et dans le même temps ne sont pas là pour les légitimer. Ces indices agissent comme une seconde lecture qui laissent entrevoir l'intérêt que je porte sur l'écart qui existe entre la préméditation et le but atteint.

Cet écart est très important car il me permet de me situer autant comme l'acteur de sa construction et simultanément comme spectateur.

La première lecture se situe sur " l'image " du tableau, sa physionomie, sur l'impression qu'il dégage de prime abord dans sa séduction ou répulsion, dans ce qu'il suscite de sensuel ou de tactile à l'égard du spectateur.

La superposition de ces deux lectures intervient dans le caractère propre de chaque pièce et propose des possibilités d'identification ou de projection autant dans leur forme que dans leur existence.

Avec la série intitulée " Alias... ", tous les tableaux de cette même série fonctionnent sur un principe similaire, c'est à dire le recouvrement d'une surface par des lignes à l'aide d'une seringue. Ce procédé s'appliquant sur toutes sortes de formats (qui plus est sur des formats identiques), j'arrive ainsi à réaliser toujours la même chose avec des résultats toujours différents : chaque tableau comportant les mêmes composants aboutit à une physionomie distincte, tout en se ressemblant, aucun n'est jamais le même. Dans ce cas, il ne peut y avoir de tableau raté, ils existent chacun avec leur propre individualité et ne se distinguent que par effet de comparaison, seuls, ils existent en tant que tel.

Un autre aspect du travail est l'appropriation d'une réalité fonctionnelle qui détermine les postulats de certaines pièces tout en continuant de croiser le fer avec l'abstraction. L'idée que l'on puisse prendre une chose pour une autre motive beaucoup ma production et pousse mes tableaux sur un terrain d'interprétation dépassant le seul champ de

l'abstraction ; dans le sens où je tente de croiser ou de confondre l'organisme et l'organisation.

Cette position picturale peut prendre l'aspect d'une attitude fictionnelle et de proposer de tels comportements au spectateur, ce qui rend nécessaire la prise en compte des lieux, des mobiles, des références, des proximités, des contextes.

Reconsidérer, aujourd'hui, la peinture comme une fiction me permet de la repérer dans sa réalité sans véritablement la " loger ".

Cédric Teisseire, Oct. 1999

Notre époque s'est beaucoup occupée de la peinture qu'elle considère chose sérieuse. Elle l'a observée sous toutes ses coutures et investie par tous les sens imaginables, interrogée, tuée et ressuscitée un grand nombre de fois...

Pour cela, les artistes ont beaucoup souffert. Quelquefois ils souffrent encore. Certains l'ont bâtie, d'autres l'ont débâtie. D'autres encore ont continué après ces constructions et destructions. Ceux-là ont certainement plus souffert que les autres.

Tous ont élargi et approfondi le champ de sa définition, lui permettant de vivre tous ses avatars. Tout le monde a participé à cette occupation, les artistes qui font la peinture mais aussi nous qui la regardons.

Nous avons entonné avec Marcel Duchamp que «le regardeur fait le tableau», nous avons travaillé sérieusement sur son sens et en avons souvent conclu qu'il était un miroir.

Notre époque n'a pas inventé tout cela, mais elle l'a beaucoup pratiqué et de bien des manières. Il y a eu de grandes inventions qui nous ont bien aidés, Duchamp c'est évident, l'abstraction, aussi le monochrome...

Cédric Teisseire peint beaucoup de monochromes. Mais pas seulement. Il n'en fait pas son style et le travaille plutôt comme un genre. A priori, il travaille plusieurs genres - sans toutefois en faire son style : le monochrome, décliné exclusivement sur deux formats carrés différents, l'abstraction, avec des peintures constituées de bandes colorées verticales juxtaposées les unes aux autres, et la figuration, avec des sortes d'autoportraits plus ou moins recouverts de matière colorée.

Les monochromes de Cédric Teisseire sont des surfaces de bois recouvertes de laque industrielle dont il contraint le surplus à sécher en formant des plis plus ou moins importants. Pour cela, il incline simplement le tableau. Quelquefois, la matière colorée déborde la limite inférieure de la surface carrée et déforme sa rigueur géométrique.

Ces monochromes se comportent comme des peaux mal tendues.

Parmi les tableaux faits de bandes colorées, larges d'environ un centimètre chacune et juxtaposées les unes aux autres, certains, de formats rectangulaires divers, sont peints sur de la toile cirée tendue sur châssis. Cédric Teisseire les travaille verticalement, appuyés sur un morceau de film plastique. Avec une seringue et systématiquement depuis le bord supérieur, il applique la couleur et la laisse couler toute droite sur la surface. Le surplus s'agglutine et sèche sur le film plastique. Pour chaque nouvelle bande une nouvelle couleur, celle qui tombe sous la main de l'artiste. La juxtaposition colorée se fait donc sur le mode de l'aléatoire. Lorsque la couleur en trop est sèche, elle est décollée du film plastique.

panneaux, avec des fonds colorés différents. Souvent, des chutes de couleur qui ont séché par terre et que l'artiste a récupérées consciencieusement, sont collées sur la surface et tentent de l'envahir.

Quelquefois, elles occultent presque l'autoportrait.

À la Villa Arson, les «autoportraits» étaient des tableaux accrochés au mur. Ou bien, posés ou étalés au sol, ils devenaient panneaux publicitaires et semblaient faire la réclame de l'exposition.

Dans son travail, Cédric Teisseire réduit ses choix au minimum. Pour sa palette de couleurs, il rachète simplement les stocks d'invendus. Il limite le plus possible ses interventions sur le tableau pour se garder d'avancer un métier ou une virtuosité quelconque. Mais il sait aussi pertinemment que ses techniques simples créent des effets certains. Les tableaux-rayures par exemple sont toujours réussis, décoratifs et séduisants.

Cédric Teisseire pratique avec brio l'art de la désinvolture. Si on l'interroge sur ses références artistiques, il reste très évasif et laisse facilement croire qu'il en a peu ou que ça ne l'intéresse pas. Il fait apparemment tout ce qu'il peut pour effacer le peintre derrière ses peintures, quitte à paraître s'adonner à la facilité.

En fait, il fait simplement partie d'une génération de peintres qui souffre moins que les précédentes, dans la mesure où elle ne cherche plus à dépasser ceci ou cela, à bâtir sans oeuvrer, à figurer ou à abstraire. N'ayant plus à réinventer la peinture ou à la détruire, il joue sans complexes avec toutes les formes qu'elle peut prendre.

Cette apparente légèreté est aussi une commodité pour porter l'accent de son travail sur la peinture elle-même, sur son apparition, sa perception et sur le sens que le «regardeur» lui donne. Il propose à tout un chacun de s'emparer de ses oeuvres et de les investir : à chacun d'y bâtir son histoire, à chacun d'y contempler sa vérité. Chaque tableau s'offre comme le champ de tous les possibles.

Mais, «Le regardeur qui fait le tableau», pense-t-il aussi, tombe inmanquablement dans le travers du Donquichottisme ou dans celui du Sanchisme. Il n'y a rien à faire. On n'est plus dans le drame de la peinture, mais on a peut être touché son côté tragique : celui de savoir que voir une oeuvre, l'interpréter, c'est toujours être à côté. Finalement, c'est peut-être là la vraie définition de la peinture : nous renvoyer l'image de nos illusions - ou de nos limites.

Aussi les peintures de Cédric Teisseire sont-elles simplement de modernes vanités.

Odile Biéc Morello

in *Cédric Teisseire : toute chose étant égale par ailleurs* [expositions], Villa Arson, Nice, 11 mai-7 juillet 1996 ; Galerie Évelyne Canus, La Colle-sur-Loup, 17 décembre 1995-13 janvier 1996, éd. Villa Arson, 1997

PRÉNOM	NOM	REPÈRES
Cédric	TEISSEIRE	R

Lire le texte L'ABSTRACTION HERO (sur Cédric Teisseire) de Maxime Matray

Lire le texte Coulures de Jean-Louis Poitevin, 2008

Lire le texte Par delà le miroir de Jérôme Poggi, 2008

La peinture continue à opposer certaines résistances, ce qui m'a donné, il y a quelques années, l'intuition qu'elle avait encore des ressources.

L'idée de commettre des infractions m'a paru une source d'investigation assez large pour me servir de ses nomenclatures comme d'un outil, mais pas dans un sens idéologique d'un bouleversement de ses éléments constitutifs ni d'une dénégation de ses bases historiques. Il s'agit juste d'une transgression opérée sur les principes du minimalisme, du pop art, de l'abstraction par exemple... ou aussi sur des éléments de la sculpture, de l'installation... comme étant des matières manipulables dans leur mixité.

Entrent en jeu d'autres sources comme la musique qui m'inspire des titres de tableaux ou en génère, mais aussi l'appropriation d'une réalité fonctionnelle qui déterminent les postulats de certaines pièces tout en continuant de croiser le fer avec l'abstraction.

La coulure ou la peau de la peinture sont aussi des éléments tangibles de la réalité, pas des sujets.

Dans mes tableaux tous les principes d'élaboration sont décelables, tous les mécanismes sont démontables et dans le même temps ne sont pas là pour les légitimer.

Ces indices agissent comme une seconde lecture qui laisse entrevoir l'intérêt que je porte sur l'écart qui existe entre la préméditation et le but atteint.

La première lecture se situe sur "l'image" du tableau, sa physionomie, sur l'impression qu'il dégage de prime abord dans sa séduction ou répulsion, dans ce qu'il suscite de sensuel ou de tactile à l'égard du spectateur.

La superposition de ces deux lectures intervient dans le caractère propre de chaque pièce et propose des possibilités d'identification ou de projection autant dans leur forme que dans leur existence.

L'idée que l'on puisse prendre une chose pour une autre motive beaucoup ma production et pousse mes tableaux sur un terrain d'interprétation dépassant le seul champ de l'abstraction ; dans le sens où je tente de croiser ou de confondre l'organisme et l'organisation.

Cette position picturale peut prendre l'aspect d'une attitude fictionnelle et de proposer de tels comportements au spectateur, ce qui rend nécessaire la prise en compte des lieux, des mobiles,

PRÉNOM

Cédric

NOM

TEISSEIRE

REPÈRES

R

des références, des proximités, des contextes.

Reconsidérer, aujourd'hui, la peinture comme une fiction me permet de la repérer dans sa nécessité sans véritablement la "loger".

Cédric Teisseire, 1998

Par delà le miroir

Nulle traversée du miroir n'est possible face aux œuvres de Cédric Teisseire. Du point de vue du spectateur du moins, que la peinture même tient à distance de la surface du tableau, imperméable et impénétrable. Le travail de Teisseire s'inscrit dans une histoire de la modernité qui a résolument fermé la fenêtre que les peintres de la Renaissance avaient ouverte sur un monde purement pictural grâce aux artifices de la perspective. Assumant sa planéité constitutive, le tableau s'est peu à peu rapproché de sa surface pour se confondre avec elle, exactement, se tenant à la frontière du monde réel, le frôlant, le touchant par contact, prêt à s'y inviter. Il s'en fallait alors de peu que la fenêtre une fois close ne s'ouvre dans l'autre sens et que la peinture franchisse à son tour le seuil de notre espace pour y pénétrer, intrusive. Duchamp parmi les premiers a ouvert la voie, en pointant littéralement la direction à suivre, retournant le tableau comme un gant pour faire du monde la nouvelle scène de l'art. C'est dans le sillage de ce modernisme balisé ensuite par des Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg, Niki de Saint-Phalle, Morris Louis, Robert Morris que le travail de Teisseire prend racine.

D'emblée, dès ses premiers travaux au début des années 90, Teisseire a choisi son camp, se plaçant résolument de ce côté-ci du miroir, par la force des choses serait-on tenté de dire. Partant de la surface même du tableau, c'est en se soumettant aux lois physiques de la pesanteur, et non plus à celles mathématiques de la géométrie, que sa peinture a quitté le monde illusionniste des images, pour glisser littéralement dans le monde réel. Peinte le plus souvent sur de la toile cirée tendue sur châssis, la série des alias est ainsi le résultat de coulures verticales de peinture que le support imperméable du tableau rejette, refusant de l'absorber là où le peintre l'a primitivement appliquée. La peinture dégouline donc, soumise à sa propre matérialité, à sa pesanteur, sa viscosité, traçant une ligne dans le plan mais aussi dans le temps, celui d'une lente migration qui dessine l'espace d'un instant.

Jouant de cette fatalité – la pesanteur – à laquelle nul ne peut échapper, Teisseire accepte bien volontiers de ne plus être seul auteur de son œuvre, s'en remettant aux lois du hasard et de la physique dans un esprit non dénué d'humour, proche parfois de Fluxus. La série « Pinball », tout juste préalable aux alias, soumet ainsi la peinture aux aléas d'un terrain de flipper où les obstacles parsemés sur la surface de la toile décident plus ou moins aléatoirement du devenir du tableau. La série suivante, « Saw City Destroyed Same » radicalise l'expérience en s'attaquant au monochrome, à son histoire et son mythe. De grands panneaux de bois, souvent carrés, sont posés au sol, enduits d'une épaisse couche de laque puis redressés à un certain moment avant que la peinture ne soit sèche. La surface tendue de la laque s'avachit alors, se plisse lentement formant sous l'action de la pesanteur des lignes plus ou moins paraboliques, qui strient le monochrome, animent sa surface d'un jeu de vides et de pleins, d'ombres et de lumières, de béances prêtes à s'ouvrir. Mais, comme en géologie, ces glissements superficiels de terrain sont avant tout la traduction d'une situation sous-jacente qui se joue dans les entrailles de la peinture, au point de contact entre la matière et son support. Le travail de Teisseire est décidément iconoclaste jusqu'au bout, remettant en question jusqu'à l'adhérence de la peinture sur la toile et de fait l'existence même du tableau. Quand Malévitch imaginait ouvrir l'art à un « nouveau réalisme pictural » en 1915, c'est à une autre réalité que le travail de Teisseire nous renvoie, celle plus triviale de notre condition physique qui assomma Newton d'une pomme tombée d'un arbre il y a un peu plus de deux siècles. Dérision, déception, aversion ou subversion? C'est tout un peu à la fois que l'on retrouve dans le travail de Teisseire comme le révèlent les titres dont il dote ses séries. « Saw City Destroyed Same » est emprunté au langage militaire employé par le pilote qui largua sa bombe atomique sur Hiroshima : au moment même où il

vit sa cible, il la détruisit, sans prendre le temps d'une seule petite virgule entre le moment de l'apparition et celui de la disparition. Avant. Après. Changement d'époque. Rideau.

Il en est peut-être ainsi pour Cédric Teisseire, jeune artiste « fin-de-siècle », arrivé à la peinture en terrain conquis, une fois jouées toutes les batailles des avant-gardes, modernes et post-modernes. Teisseire appartient à une génération qui, à vingt ans, a assisté à la chute du Mur de Berlin et avec lui à la ruine des utopies alternatives qu'ont cru possibles des générations avant lui. D'une façon symptomatique, sa peinture stigmatise une certaine prise de conscience d'un échec relatif du modernisme à pouvoir changer le monde. Dans son cas, c'est l'acte même de peindre qui est mis en échec et avec lui l'idée que l'œuvre d'art pourrait mener, même symboliquement, vers un ailleurs où résiderait la « vraie vie ».

Iconoclaste, la démarche de Teisseire n'est pas pour autant nihiliste. Car il se peut parfois que la mise en échec d'une situation en rende tout d'un coup possibles d'autres, jusqu'ici obstruées par la situation en question. C'est une stratégie que les joueurs d'échec appellent le gambit, qui consiste à sacrifier volontairement une pièce en vue d'obtenir un avantage d'attaque ou une supériorité de position. C'est assurément la stratégie que dévoile la dernière série de peintures que Cédric Teisseire présente à la galerie Norber Pastor. Justement intitulée Gambit, elle est sous-titrée (frissons) comme pour indiquer les prémisses d'une émotion contenue et à venir, naissante. Ebauchées dans l'atelier depuis plusieurs années, ces nouvelles peintures prolongent le travail précédent sur la monochromie en marquant un nouveau basculement de la pratique picturale de Cédric Teisseire. Toujours peints au sol, sur des plaques de dibond cette fois-ci, les tableaux sont couverts d'une grande quantité de peinture avant d'être non plus redressés de 90 degrés mais complètement retournés de 180 degrés, avant que la peinture ne sèche. Le surplus de couleur s'écoule alors en une pluie abondante (recueillie sur des surfaces vierges dont Cédric Teisseire fait ensuite de nouvelles peintures) qui lentement se cristallise en stalactites à mesure que la peinture sèche. Redressé après une heure, le tableau présente une surface couverte de ce que l'artiste appelle des « bubons », ces dernières gouttes de peintures restées accrochées au tableau. Le monochrome ainsi peint devient « hyperminimaliste » (dans le sens où l'on parle aujourd'hui d'hypermodernité) en ce qu'il est réduit au strict minimum du point de vue de sa chromie mais aussi du point de vue de la quantité de peinture dont il est fait. L'opération de retournement induit une stricte économie de la peinture dont l'artiste ne décide plus seul, mais qui résulte autant de l'inscription de l'œuvre dans son environnement physique, et non plus seulement culturel. Ici, ce n'est plus tant l'acte de peindre qui est mis en échec que la pesanteur elle-même. La peinture finale s'est construite dans l'équilibre entre la capacité rétentrice de la toile et celle attractive de la gravité. Cédric Teisseire oscille là entre les contraintes du peintre et du sculpteur, deux activités qu'il pratique également et que la série Gambit relie plus que jamais. La chair de poule qui irise les tableaux de la série « Gambit » témoigne assurément de ce frisson nouveau que l'artiste recherche à l'orée du nouveau siècle, ce frisson qui saisit quand s'ouvrent à soi de nouveaux horizons qui portent au loin le regard, non plus au-delà mais par-delà le miroir.

Jérôme Poggi, mai 2008.

Pour aller plus loin...

Ce dossier œuvre est ciblé sur l'/les œuvre(s) de l'artiste de la collection du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur. Cette documentation n'est pas exhaustive, une version plus approfondie est disponible au 3^e Plateau / Centre de documentation : monographies, livres d'artiste, catalogues d'exposition,

Le 3^e Plateau / Centre de documentation est accessible à tout public aux mêmes horaires que le bâtiment du Frac.

Les consultations spécifiques et notamment autour du fonds *Livres, Éditions et Multiples d'artistes* se font uniquement sur rendez-vous auprès des documentalistes. Veuillez nous prévenir de votre venue et de vos recherches.

Les catalogues

- Catalogue du fonds documentaire (attention ce fonds est en cours de catalogage, seules les monographies sont référencées) :

<http://fracpaca.centredoc.fr/opac/>

- Catalogue du fonds Livres, Editions et Multiples d'artistes :

<http://navigart.fr/fracpaca-em/#/>

- Catalogue de la Collection (œuvres) :

<http://navigart.fr/fracpaca/#/>

N'hésitez pas à consulter le document sur demande « Aide à la consultation en ligne de la collection, rédaction de cartels et utilisation des visuels » pour toute consultation des bases.

Vos contacts

— Virginie Clément-Maurel (Chargée de documentation et d'éditions)

virginie.clement@fracpaca.org

04 91 90 30 83

— Elsa Pouilly (Chargée de documentation, d'éditions et d'iconographie)

elsa.pouilly@fracpaca.org

04 91 90 28 98

Cédric Teisseire

Né en 1968 à Grasse, vit et travaille à Nice — aliasct@free.fr — +33 (0)6 13 52 94 00

<http://www.cedricteisseire.net> — <http://www.documentsdartistes.org/teisseire>

Co-fondateur de La Station à Nice en 1996 — www.lastation.org

Co-fondateur du réseau d'art contemporain à Nice Botox(s) en 2007 — www.botoxs.fr

Enseignant à l'École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée depuis 2009

Directeur artistique du projet 109, anciens abattoirs de Nice depuis 2016

Expositions personnelles / Solo exhibitions

- 2016** *I've Got You Under My Skin*, Galerie Michel Joumiac, Paris, F
Rough Minimalism, galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
- 2015** *Chez Colette Soardi*, Les Visiteurs du Soir, Nice, F
- 2014** *Instant Hit*, SNAP, Lyon, F
- 2013** Cylad Consulting, Paris, F
YIA Art Fair, Galerie RX, Paris, F
- 2012** Galerie RX, Paris, F
Chez Patrick des Gachons, Château de Fraïssé des Corbières, F
- 2011** Galerie Nathalie Clouard, Rennes, F
Suitcombologique avec Smarin, dans le cadre de L'art contemporain et la côte d'azur - un territoire pour l'expérimentation 1951 - 2011, galerie Sandrine Mons, C/O Loff, Nice, F
La peinture en rappel, Angle art contemporain, Saint-Paul-Trois-Châteaux, F
Proposition pour la médiathèque, Mouans-Sartoux, F
- 2010** *Neu Set*, galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
- 2009** *Mirazur* avec Smarin, Menton, F
Points, lignes et plans-séquences (avec F.Baghriche et F.Pugnaire), Galerie des Musées, Toulon, F
La table de Max, commissaire La maison, galerie singulière, Nice, F
- 2008** *No Side Effect*, Galerie RX, Paris, F
Save the date, Galerie Norbert Pastor, Nice, F
Galerie C.art, Dornbirn, Bregenz, AT
Galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
- 2007** Donation Mario Prassinis, St.Rémy de Provence, F
- 2005** *Des nouvelles...*, Musée d'Art et d'histoire de Provence, Grasse, F
Galerie C.art, Dornbirn, AT
- 2004** galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
- 2003** C/O, ALaPlage, Toulouse, F
galerie ALMA, Montpellier, F
- 2001** galerie Evelyne Canus, Paris, F
galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
- 2000** *Artissima*, one man show, stand Evelyne Canus, Turin, I
- 1999** *Paintings*, galerie C.art, Dornbirn, AT
All mix..., Marella Arte Contemporanea, Samico, I
- 1998** galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
- 1996** galerie de la Villa, Villa Arson, Nice, F
Statements, Bâle 27'96, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
- 1995** *Toute chose étant égale par ailleurs*, galerie Evelyne Canus, La Colle-sur-Loup, F

Expositions collectives / Group shows

2017

Au hasard, La Villa Balthazar, SNAP PROJECTS, Valence, F

2016

Run, Run, Run..., une exposition d'Artist-Run Spaces, Villa Arson, Nice, F

Bleu Bleu, dans le cadre du festival *Le Printemps de septembre*, Lieu Commun, Toulouse, F

Impressions d'ateliers, Château-Musée Grimaldi, Haut-de-Cagnes, F

Esprit es-tu là ? Un genre de rétrospective d'Arnaud Labelle-Rojoux, Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer, F

Le palais des égos étranges, un projet de Ben Vautier, Palais du Facteur Cheval, Hauterives, F

La préfiguration du palais des égos étranges, un projet de Ben Vautier, galerie Éva Vautier, Nice, F

Serial Painter, Sextant & + à la Galerie du 5^{ème}, Galeries Lafayette, Marseille, F

2015

After ST-ART, Radial Art Contemporain, Strasbourg, F

Un_Formed, SNAP à PS ProjectSpace, Amsterdam, NL

ST'ART, Radial Art Contemporain, Strasbourg, F

Christmas Art Market, Astérides à la Galerie du 5^{ème}, Galeries Lafayette, Marseille, F

Meta-Mistakes, Cédric Teisseire et Sébastien Wickerroth, Radial Art Contemporain, Strasbourg, F

Résistances, Bibliothèque municipale de Lyon, F

Drawingroom 015, galerie SNAP, salon du dessin, Montpellier, F

Art Bodensee, galerie C.Art, Dornbim, AT

Art Bodensee, galerie Ulrich Mueller – D, Dornbim, AT

Promenade(s), *La prom' comme atelier*, MAMAC, Nice, F

Macumba Night Club Éditions, Artothèque de Villeurbanne, F

Gas Station(part2), Gagliardi Art System, Turin, I

MAD#1, *Macumba Night Club Éditions*, La Maison Rouge, Paris, F

Soon, avec SNAP projects, Quincaillerie van der Eycken, Bruxelles, B

Art Rotterdam, avec SNAP projects, Rotterdam, NL

2014

Autostation 2, Support Station, La Station, Nice, F

C'est pas banal, Lieu Commun, Toulouse, F

Jours de fête, Galerie Nathalie Clouard, Rennes, F

30/30_Image Archive Project_A Collective Collection_Edition #7, SNO, Sydney, AUS

Dialogo : dei colori, D.A.C, Dolceaqua, I

Partition des passions, Espace Gred, Nice, F

Fernand Léger. Couleurs et mémoires, Centre d'art l'Orangerie, Bastogne, B

Portrait, galerie RX, Paris, F

30/30_Image Archive Project_A Collective Collection_Edition #6, Look and Listen, Saint Chamas, F

Où commence le futur, Galerie des Ponchettes / MAMAC, Nice, F

Dix ans, anniversaire de la galerie Espace à Vendre, Nice, F

30/30_Image Archive Project_A Collective Collection_Edition #5, Noi, Dolceaqua, IT

ART14, galerie RX, Londres, GB

30/30_Image Archive Project_A Collective Collection_Edition #4, Armin Berger Gallery, Zurich, CH

Couleurs, coulures, galerie Le domaine perdu, Meyrals, F

J'écris donc je suis, avec Ben Vautier et La Station, Le Garage, Brives, F

2013

Saison 17, La Station à Lieu Commun, Toulouse, F

Macumba Night Palace, Beaux-arts de Toulouse, F

Biennale Pourquoi pas..., Pont de Claix, F

Parti pris : peinture, Agence artistique alternative, Musée Muséum départemental de Gap, F

2012

Index #3, revue d'artistes de Justin Andrews, Melbourne, AUS

30/30 IMAGE ARCHIVE PROJECT: A collective collection, galerie moins un, Paris, F

Vicious Circle, le P.L.A.C, Galerie virtuelle, World Wide Web

Impressions d'ateliers, galerie Maud Barral, Nice, F

Sunshine & Precipitation / De la pluie et du beau temps, La Station Chez Catalyst Art, Belfast, GB

La ligne II, galerie Espace à vendre, Nice, F

Plaisir, galerie RX, Paris, F

À l'origine Nice, commissariat Hélène Jourdan-Gassin, galerie Marlborough, MC

Le trait et la couleurs, galerie Le domaine perdu, Meyrals, F

Art Paradis, chez Sinibaldi, Marseille, F

2011

Ryhmänäytely, au Macumba Night Club, Nice, F
ICI Nice, Un projet de livre et d'exposition de Stéphanie Marin, au Chantier Sang Neuf, Nice, F
Voir plus loin sans jamais s'arrêter, Columna 01 en résonance avec la Biennale de Lyon, Vienne, F
La peinture en avant, dans le cadre de L'art contemporain et la côte d'azur - un territoire pour l'expérimentation 1951 - 2011, MAMAC, Nice, F
Collectionneurs en situation, dans le cadre de L'art contemporain et la côte d'azur - un territoire pour l'expérimentation 1951 - 2011, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux, F
La peinture autrement, dans le cadre de L'art contemporain et la côte d'azur - un territoire pour l'expérimentation 1951 - 2011, Musée Chagall, Nice, F
Qué sera sera... La Station au CAN, Centre d'Art de Neuchâtel, CH
Incidents maîtrisés, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux, F

2010

Autostation Crash / Test, La Station, Nice, F
30/30 IMAGE ARCHIVE PROJECT: A collective collection, PS, Amsterdam, NL
Newera, galerie RX, Paris, F
Version couleurs, galerie J.Martinez, Lyon, F
Non Objectif Sud, CCNOA à N.O.S, Tulette, F
Umam, Château-Musée Grimaldi, Haut-de-Cagnes, F
Benefit to N.O.S, Robert Goff Gallery, New-York, US
Art Paris, galerie RX, Paris, F
(ni)Maîtres et (ni)valets : volet 1, South Art à la galerie Soardi, Nice, F

2009

Le mythe du monochrome, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, F
1 + 2 + 3 + 4, La Station au CCNOA, Bruxelles, B
ECRITUREABSTRACTION, commissaire Philippe Piguet, galerie RX, Paris, F
Artistes de la galerie, galerie RX, Paris, F
Artistes de la galerie, galerie Pastor, Nice, F
UND #5 (Voilà), commissaires Tilman (Bruxelles), Jan van der Ploeg (Amsterdam) et Billy Gruner (Sydney) à la villa Caméline, Nice, F

2008

La Station au Palais de Tokyo, module 1, Paris, F
Supervues 008, hôtels Burrhus, Vaison-la-Romaine, F
Art Paris Abu Dhabi, galerie RX, Abu Dhabi, USE
Show Off, galerie RX, Paris, F
Slick'08, galerie Norbert Pastor, Paris, F
Koreart, galerie RX, Séoul, Ko
Deiva dialoga con l'arte, Torre Saracena, Deiva Marina, I
Subito, La Station au Castello della Lucertola, Apricale, I
La collection d'Hélène Jourdan-Gassin, galerie de la Marine, galerie des Ponchettes, Nice, F
Ben se mouille, la collection de Ben à la galerie Soardi, Nice, F
Le nouveau émerge de l'ancien, Mao, Centre d'art ACMCM, Fluxus, La Station, Perpignan, F
Collège Stanislas, avec le FRAC PACA, Cannes, F
Stéphanie Marin, Cédric Teisseire, Le cercle du carré, la Cité radieuse, Marseille, F
Alleretour, Galerie RX, Paris, F
LivingParty, Stéphanie Marin, Villa Arson, Nice, F

2007

Supervues 007, hôtel Burrhus, Vaison-la-Romaine, F
Stéphanie Marin – Cédric Teisseire, hôtel Windsor, Nice, F
My way, Commissaire Sébastien Taillefer, ENAC, Toulouse, F
Démarches singulières, Roland Berger Consultants strategy, Paris, F
Conversations, galerie des beaux-arts, Helsinki, Fi
Conversations, Peinture.fr / Maalattu.fi, Kerava Art Museum, Kerava, Fi
De leur temps [2], ADIAF, musée de Grenoble, F
Meeting, Lieu Commun, Toulouse, F
Multiples, galerie Astérides, Marseille, F
I.R.L, La Station / galerie Interface, Dijon, F
Artistes de la galerie, galerie Norbert Pastor, Nice, F
Art à voir, service ophtalmologie et FRAC PACA, CHU de Nice, F

Nice to meet you, MAMAC, Nice, F
Sovereign Art foundation, Club Row, London's East End, UK
Singularités, Galerie L'AGART, Amilly, F

2006

Viennafair, galerie C.art, Vienne, AT
Marc Chevalier, Cédric Teisseire, Nicolas Tourre, galerie Norbert Pastor, Nice, F
L'égosystème, 10 ans de La Station au Confort Moderne, Poitiers, F
Parcours de l'art contemporain, Haut de Cagnes, F
Habiter l'art, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, F
Cabinet névrotique, South Art à la Villa Caméline, Nice, F
Quand la neige fond, où va le blanc ?, Le Labo à la galerie Soardi, Nice, F
La peinture, en principe, Centre d'art de l'Yonne, Château de Tanlay, F
Superpositions, Originalgallery, espace Square, Cannes, F
Flash, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Fragments du FRAC, Museum départemental de Gap, F
Artificiel et monstrueux ?, la Chambre Blanche, Québec, CA

2005

Kunst Zurich, galerie c.art, Zurich, CH
Utopie réalisée, Présentation des EAC (Espace de l'Art Concret), Haus Konstruktiv, Zürich, CH
Vinyl, Le Labo à la Villa Caméline, Nice, F
4X4, Alaplage 3, Toulouse, F
10ème Bol d'Art du réseau Lalan, Espace culturel du Lavandou, F
Sans titre, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Post Apostrof!, Muséo Laboratorio, La Station, Rome, I
Cabinet érotique, South Art à la Villa Caméline, Nice, F
Dormir tête bêche avec un inconnu, La Station à la Friche Belle de Mai, Marseille, F
E la nave va..., galerie Corinne Caminade, Paris, F

2004

Couleurs et formes, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Kunst Zurich, galerie Evelyne Canus, Zurich, CH
Le syndrome de Babylone, coll FRAC Auvergne, Villa du Parc, Annemasse, F
Nice in Nice — Kunst aus Nizza, Bernsteinzimmer, Nürnberg, D
Errer la nuit, visites publiques d'espaces privés, Nice, F
3ème république 2ème round 1er raout, la Colle Sur Loup, F
Donation Albers-Honegger, Mouans-Sartoux, F
Interior Vision, galerie J.Scholtès, Nice, F
Le salon, jubiläumsausstellung, Kunsthalle Palazzo, Liestal, CH
Art Bruxelles, galerie Corinne Caminade, Bruxelles, B
Body Bilder, commissaire de l'exposition au Kunsthalle Palazzo, Liestal, CH
Je rêve si ce n'est pas de l'art, coll FRAC PACA, Musée d'Art et d'histoire de Provence, Grasse, F

2003

Totgesagte Leben Länger, galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
Sur le front, Le Triage, Nanterre, F
Une collection d'art contemporain, Donation Jeune!, Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel, CH
Ensemble d'intérieurs, galerie Corinne Caminade, Paris, F
Aveugles et invisibles, coll FRAC Auvergne, galerie de l'Alambic, Coumon d'Auvergne, F
Slots, Kunsthalle Palazzo, Liestal, CH
Le Maître des Ombres, coll FRAC Auvergne, Fond d'Art Moderne et Contemporain, Montluçon, F

2002

Noël, c'est quand je veux, galerie "le 15", Nice, F
Technique mixte, origine sud, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Artissima, The Box Associati, Turin, I
FIAC, galerie The Box Associati, Paris, F
Voilà la France, commissariat Andrea Busto, CESAC, Caraglio, I
Nouvelles acquisitions, galerie du MAMAC, Nice, F
Vu d'ici, château de Lauris, Lauris, F
Bâle 33'02, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Singuliers débordements, coll FRAC Auvergne, Maison de la Culture, galerie du Wazoo, Amiens, F
Chroma, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, F
Singulier / Pluriel 1, coll FRAC PACA, Cité scolaire d'Apt, F

Super-Abstr-Action, galerie The Box Associati à la galerie No Code, Bologne, I
Naviguer entre les lignes, coll FRAC PACA, Collège Anselme Mathieu, Avignon, F
Künstler der galerie, galerie Ulrich Mueller, Cologne, D
Vitra, Rouge & blanc, showroom JBonet, Nice, F
C'est pas joli joli, La Station, Centre Culturel Français de Turin, Chiostro San Filippo, Turin, I

2001

Jolie attaque pour perdre, La Station, Espace des Arts, Colomiers, F
Artefiera 01, galerie The Box Associati, Bologne, I
Artissima, The Box Associati, Turin, I
Convergences, Institut Français de Vienne, Ernst Hilger, Vienne, A
Conversations, coll FRAC PACA, Musée Départemental de Gap, F
Provisoirement/Provizorno, la Station, Art radionica Lazareti / Art Workshop Lazareti, Dubrovnik, HR
Bâle 32'01, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
N°2, La Station Mir / Le Complexe, Hérouville Saint-Clair, F
Pourquoi pas ?!, coll FRAC PACA, Guillestre, F
Porter la couleur, coll FRAC PACA, Digne-les-Bains, F
Close up, Kunstverein Hannover, D
Peinture, vous avez dit peinture ?, coll FRAC PACA, Aix-en-Provence, F

2000

La Station à Lausanne, ELAC, Lausanne, CH
Artissima, stand Evelyne Canus, The Box Associati, Turin, I
Uomini con baffi a Napoli, La Station, Fondation Morra, Naples, I
Foire de Strasbourg, stand Evelyne Canus, Strasbourg, F
Group show pour l'Autriche, galerie Hilger, Paris, F
Group show, Galleri C Hjärne, Stockholm, S
Close up, Kunsthau Baselland, Muttentz, CH, Kunstverein Freiburg, D
Passé composé / Futur antérieur, coll FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, F
Bâle 31'00, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Les dames de la Côte, La Station, galerie Cart, Dornbirn, AT
La Station fait Main basse, galerie du MAMAC, Nice, F
Un monde dans une coquille de noix 2, coll FRAC PACA, Marseille, F

1999

Artefiera 99, galerie Marella Arte contemporanea, Bologne, I
Veneziarie, galerie Marella Arte contemporanea, Venise, I
Histoire d'une collection, coll FRAC Auvergne, Vichy, F
Arte fieri, galerie Marella Arte contemporanea, Milan, I
Peinture, démarches actuelles, Villa du Parc, Annemasse, F
Beau, écurie de Chazerat, coll FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, F
Bâle 30'99, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Drive in, parking de l'hôpital l'Archet 2, La Station, Nice, F
Paintings now, galerie Schüpenauer, Cologne, D
Abstract, galerie Evelyne Canus, Espace Ernst Hilger, Paris, F
Intendiert malerei, Palais Thum und Taxi, Bregenz, A
Art lab, carte blanche à Evelyne Canus, galerie Hilger, Vienne, A
Vienna Art Fair, galerie Ulrich Mueller, Vienne, A
Un monde dans une coquille de noix, Coll FRAC PACA, Marseille, F
La nature imite l'art, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, F

1998

Technique mixte, galerie Evelyne Canus, la Colle-sur-Loup, F
Le printemps français, Fondation Bordemerge-Gildewart, EAC, Mouans-Sartoux, F
Art Frankfurt, galerie Evelyne Canus, Francfort, D
Akademie der Bildenden Künste München, commissariat Axel Huber, Munich, D
Arcus 3, La Station, Nuremberg, D
Bâle 29'98, galerie Evelyne Canus, Bâle, CH
Marc Chevalier — Cédric Teisseire, galerie éof, Paris, F
Nice Fine Art 3, Bar le Majestic, commissariat Axel HHuber, Nice, F
Fragment n°6, Coll FRAC PACA, chateau Grimaldi, Hauts de Cagnes, F
Synthetic pleasure, commissariat Axel Huber et Technikart, pavillon de l'Hôtel de Ville, Montpellier, F
Tableaux d'une histoire, Coll FRAC PACA, commissariat Jean-Marc Réol, Villa Arson, Nice, F
Art Cologne, galerie Evelyne Canus, Cologne, D
Dolce Vista, La Station, la Salara, galerie Neon avec l'Alliance Française, Bologne, I

Le droit de rêver, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, F
Paintings, galerie Konstruktiv Tendens, Stockholm, S
Entre opacité et transparence, coll FRAC Auvergne, Chamallières, F

1997

POS (Plan d'Occupation de la Station, la Station), Nice, F
Stepping Up, galerie Andrew Mummery, Londres, GB
FIAC, galerie Evelyne Canus, Paris, F
Atelier et produit finis, Villemur-sur-Tarn, F
Art Cologne, galerie Evelyne Canus, Cologne, D
Push, " 2 français, 2 anglais", galerie éof, Paris, F

1996

Le titre est dans la valise, galerie Sanguine, Paris, F
Starter, La Station, Nice, F
Condamnés à la liberté, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, F
Abstract/real, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, A
Kunst Zürich, galerie Evelyne Canus, Zürich, CH
Art Cologne, galerie Evelyne Canus, Cologne, D
118M2, galerie Manu Timoneda, Aix-en-Provence, F
49F90, commissaires M.Matray et V.Justin, galerie la caisse, Nice, F

1995

Gambit, galerie Evelyne Canus, La Colle-sur-Loup, F
Nice By Night 3, installations dans des appartements, Nice, F

1994

Nice By Night 2, installations dans des appartements, Nice, F
Nous ne sommes rien, soyons tout, commissariat Timothy Mason, Bruxelles, B
Art Jonction International, stand du Conseil Régional PACA et Villa Arson, Cannes, F
Nice By Night 1, installation dans des appartements, Nice, F

1993

Les passants du Phalanstère, Villa Arson, Nice, F

Collections publiques / privées :

FNAC, Paris, F
Collection de la Société Générale, Paris, F
CESAC, Caraglio, I
Donation Jeunet, Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel, CH
Donation Albers-Honegger, Mouans-Sartoux, F
Fonds municipal de la ville de Grasse, F
Fonds municipal de la ville de Paris, F
FRAC Auvergne,
FRAC PACA, F
Kunsthalle Palazzo, CH
MAMAC, Nice, F
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, A
Musée Muséum départemental de Gap, F
diverses collections privées...

3. FICHE ARTISTE

fracpaca

fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'azur

Dans un second temps et en complément de la fiche technique nous vous demandons de bien vouloir remplir les deux fiches suivantes.

Fiche complémentaire 1 :

FICHE ARTISTE

- Nom patronymique : Teisseire
 - Prénom patronymique : Cédric
 - Nom marital :

 - Nom d'artiste :
 - Prénom d'artiste :

 - Date de naissance : 1968
 - Pays de naissance : France
 - Ville de naissance : Grasse
 - Nationalité à la naissance : française
 - Autre nationalité :
 - Sexe (F/M) : M

 - Lieu de vie et de travail : Nice

 - Gestionnaire des droits :
 - Ayant droit :
 - Type de représentant de l'artiste : Galerie Evelyne Canus, Bâle
- Commentaires :
- Type d'adresse pour l'artiste :
 - Adresse de l'artiste : 14 B avenue Fragonard
 - Ville : Nice
 - Code postal : 06100
 - Pays : France
 - Numéro de téléphone : 04 93 13 09 34 ou 04 93 51 75 41 (la station) ou 06 13 52

 - Numéro de fax :
 - Adresse e-mail : aliasct@free.fr
 - Site internet : www.cedricteisseire.net

frac paca

Fonds Régional
d'Art Contemporain
Provence-Alpes-Côte d'Azur


1, Place Francis Chirat
13002 Marseille
tel. +33 (0)4 91 91 27 55
fax. +33(0)4 91 90 28 50
info@fracpaca.org

association loi 1901
code APE 913 E
SIRET 345 362 256 000 19

94 00

En complément de la fiche technique nous vous demandons de bien vouloir remplir les deux fiches suivantes
We would be thankful if you could fill in the two current forms, as a complement to the technical questionnaire

- **Nom patronymique** Patronymic name: **Teissière**
- **Prénom patronymique** Patronymic name: **CEDRIC**
- **Nom marital** Husband's name: /
- **Nom d'artiste** Artist's surname: /
- **Prénom d'artiste** Artist's name: /
- **Date de naissance** Date of birth: **13.01.1968**
- **Pays de naissance** Place of birth (country): **F**
- **Ville de naissance** Place of birth (city): **GRASSE**
- **Nationalité à la naissance** Birth nationality: **F**
- **Autre nationalité** First and second nationality: /
- **Sexe (F/M)** Male/Female: **M**
- **Lieu de vie et de travail** Place of living and working: **NICE**
- **Gestionnaire des droits** Right's manager: /
- **Ayant droit** Assignee: /
- **Type de représentant de l'artiste** Artist's representative (name and role): /
- **Commentaires** Comments: /
- **Type d'adresse pour l'artiste** Kind of artist's adress (gallery, home...): **ATELIER**
- **Adresse de l'artiste** Artist's adress: **LA STATION, 89 route de TORIN**
- **Ville** city: **NICE**
- **Code postal** post code: **06300**
- **Pays** country: **F**
- **Numéro de téléphone** phone number: **06.13.57.94.00**
- **Numéro de fax** fax number: /
- **Adresse e-mail** mail: **cedric.teissiere@gmail.com**
- **Site internet** website: **www.cedricteissiere.net**

Date date: 28/12/2016
Nom et prénom signatories' name and surname: TEISSIERE CEDRIC
Signature signature: 

4. LES RÉSERVES DU FRAC SUD

g.com/ADMIN/detailCompteur.php?id=23697

Navigat Courrier - May Bou... AWA&E Archives of... Navigat Courrier - May Bou... W Société de gestion... Accés à la docum... Nouvel onglet Contrats type, broc... Partons conservatio... Jeanne et Moreau ... Tous les favoris

Objectif : 20,0 Couleur
Température haute : 25,0 Couleur

Objectif : 50 Couleur
Hygrométrie haute : 65 Couleur

Alarmes envoyées à la liste ; Hygrométrie
Alarmes envoyées à chaque changement d état
Zone de confort (bureau)

Alarme inactive depuis 28/11/2022 par AdminFracPaca

Hygrométrie Moyenne 7j
51,8

1 SEMAINES
Précédent

Sonde 6D910021 (RESERVE N-2 RACK ARTS GRAPHIQUES)

24 Nov 25 Nov 26 Nov 27 Nov 28 Nov 29 Nov 30 Nov 1 Dec 2 Dec 3 Dec 4 Dec 5 Dec 6 Dec 7 Dec

Température Hygrométrie

24 DERNIERES HEURES DE LA SEMAINEVOIR TOUS LES RELEVÉS

Date 2023-12-07 12:40:14 2023-12-07 12:30:04

Température 19,4 19,4

Hygrométrie 49 % 49 %

Température de condensation 8,4 °C 8,4 °C

DERNIER JOUR 1 SEMAINE PRÉCÉDENTE POUR COMPARAISON

Sonde 6D910021 RESERVE N-2 RACK ARTS GRAPHIQUES

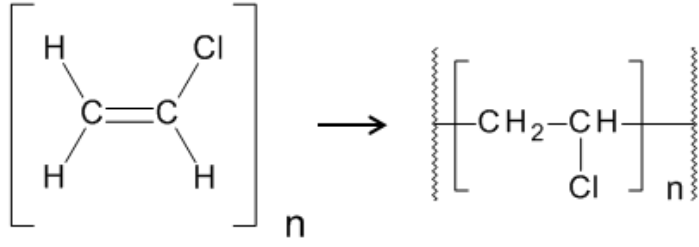
9°C Eclaircies 13:08 07/12/2023

5. HISTORIQUE DE LA TOILE CIRÉE

1910	Brevet de la Général Electric sur des esters polymérisés (vernis, adhésifs)
1920	Utilisation des vernis cellulosiques
1927	Modification des alkydes au moyen d'huiles siccatives (travaux de Kienle)
1928	Résines phénoliques
1930	Polymères vinyliques
1930	Obtention du caoutchouc chloré (travaux de Kirchhoff)
1932	Cocondensation des alkydes avec des avec des résines formo-phénoliques (Travaux de Honel).
1936	Résine urée-formol modifiée par le n-butanol
1940	Résines mélamine et polyuréthane
1944	Résines silicones
1947	Résines époxydes
1948	Liants en émulsion
1949	Résines polyesters insaturées
1954	Résines alkydes thixotropes
1955	Liants diluables à l'eau
À partir de 1955	Vernis et peintures photoréticulables et peintures en poudre
1980	Peinture déposées par électrophorèse (anaphorèse/cataphorèse).
1995 - 2000	Développement des liants en phase à queues tels que les liants époxydes et polyuréthanes

6. ÉLÉMENTS PVC.

Tableau caractéristiques PVC

Nom du polymère :	Polychlorure de vinyle
Abréviation :	PVC
Formule développée	 <p style="text-align: center;">Chlorure de vinyle Polychlorure de vinyle</p>
Température de fusion :	180 °C
Température de transition vitreuse :	80 °C
Formes bruts	Poudres, granulés, pâtes, émulsions, dissolutions ...
Procédés de mis en oeuvre	Extrusion, injection-moulage, soudage, enduction, moulage, trempage, projection.



L'identification des fibres naturelles

Introduction

L'identification des fibres constitue une étape initiale importante lorsqu'il faut prévoir comment un textile de collection réagira aux conditions ambiantes de divers milieux. En connaissant la nature d'une ou de plusieurs fibres dans un objet, il est plus facile de planifier des traitements de conservation et des méthodes d'entreposage adéquats. Dans cette Note, on décrit deux moyens simples et pratiques (l'essai à la flamme et l'examen au microscope) qui permettent d'identifier le coton, le lin, la soie et la laine, soit les fibres naturelles les plus courantes dans les collections occidentales. Pour en savoir plus sur les caractéristiques des fibres naturelles, voir le n° 13/11 des Notes de l'ICC : *Les fibres naturelles*. Certains documents de la bibliographie font mention d'autres tests qualitatifs et quantitatifs, mais leur exécution exige parfois des méthodes et des instruments plus perfectionnés et des connaissances spécialisées. Il existe toutefois des laboratoires scientifiques universitaires ou des entreprises offrant des services d'évaluation de textiles qui sont en mesure de les réaliser.

Facteurs dont il faut tenir compte

Il y a plusieurs facteurs qui peuvent rendre plus complexe l'identification des fibres d'un textile de musée :

- Le mauvais état d'un textile historique détérioré peut rendre difficile, voire impossible, l'identification des caractéristiques diagnostiques propres aux fibres.
- Les fils composés d'au moins deux types de fibres, y compris les fibres synthétiques, peuvent rendre plus complexe l'interprétation des résultats de l'essai à la flamme. Il faut donc utiliser une autre méthode de test, l'examen des fibres au microscope par exemple, pour confirmer la validité des résultats de l'essai à la flamme.

- Ni l'essai à la flamme ni l'examen au microscope n'est considéré comme probant à lui seul, mais les deux techniques peuvent servir d'essais de confirmation. L'exécution d'autres essais par des spécialistes peut être nécessaire afin d'établir une identification certaine.

Avant d'effectuer des essais sur des artefacts, il est important d'obtenir la permission du conservateur. De plus, il faut d'abord faire des essais des méthodes d'identification avec des fibres de textiles connus qui ne sont pas indispensables.

Échantillonnage

Il est possible d'identifier des fibres à partir de très petits échantillons de fils. On coupe normalement un morceau d'au plus 0,4 cm ($1/8$ po) de longueur de l'extrémité d'un fil exposé qui est en bon état et se trouve dans une zone peu apparente de l'objet. Il faut prélever des échantillons du fil de chaîne et du fil de trame, car la chaîne et la trame de certains tissus sont parfois constituées de types de fibres distincts. Dans la mesure du possible, il faut prélever des échantillons de tous les tissus présents dans un textile ou un costume, y compris les fils à coudre. Il est important de consigner dans les registres l'endroit où chaque échantillon a été prélevé et d'y ajouter des photographies connexes. Les échantillons de fibres prélevés doivent être placés temporairement dans le pli d'un morceau de papier blanc ou coloré étiqueté. On rend ainsi les fibres perceptibles et on facilite leur manipulation.

Essai à la flamme pour identifier les fibres

L'essai à la flamme permet de distinguer les fibres végétales (fibres cellulosiques) des fibres animales (fibres protéiniques). En général, l'essai ne constitue pas la seule méthode d'identification utilisée, mais il sert de complément à d'autres techniques.



8. FICHES SÉCURITÉS



76805 Polyurethane Dispersion PU 52

Aqueous, solvent-free, low viscous dispersion of an aliphatic polyester polyurethane without free isocyanate groups.

This polyurethane dispersion can be used for plastic, metal, paper and wood coatings. Excellent suitable for the leather and textile industry. The film has is very good resistance against water-storage.

Specification

Solid contents:	38 - 40 %; 0.5 g weighed quantity at 105°C (ISO 3251)
pH-value:	7.5 – 8.5 (ISO 976)
Viscosity:	20 – 500 mPa.s (ISO 2555; Brookfield RVT Spindle 1/rpm 20/factor 5)

Further typical data:

Dispersion type:	anionic
Minimum Film Formation Temperature (MFFT):	approx. 2°C
Density:	ca. 1.05 g/cm ³ (ISO 2811-1)
Solvent free	

Film properties:

Blocking point:	approx. 130°C
Pendulum hardness (König):	approx. 40 s (ISO 1522)
E-Modulus:	approx. 10 N/mm ² (ISO 527-1)
Ultimate tensile strength:	approx. 32 N/mm ² (ISO 527-1)
Elongation at break:	approx. 300 % (ISO 527-1)

Storage

Stable in originally closed containers when stored at 20°C for 6 months after delivery date. The recommended temperature-range for storage is 5 – 30°C. Freezing or storage at higher temperatures than 30°C, can affect the viscosity or the average particle size and finally lead to a sedimentation or coagulation. The product should be stirred well before use.

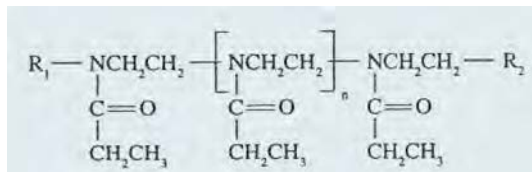
Safety:

For further information on product safety please refer to the current safety data sheet.

63901 - 63905 Aquazol®

General Characteristics

Poly(2-ethyl-2-oxazoline) AQUAZOL®
CAS Number: 25805-17-8



Product Grade	Target Molecular Weight	Poly-Dispersity Range	Kinematic Viscosity Range
63901 Aquazol® 50	50,000	3 – 4	5 – 7 cSt
63902 Aquazol® 200	200,000	3 – 4	18 – 24 cSt
63905 Aquazol® 500	500,000	3 – 4	60 – 80 cSt

Physical Data

Appearance:	Light yellow solid
Specific gravity:	1.14
pH of aqueous solutions:	neutral
Solubility:	freely soluble in water
Glass temperature, TG:	69 – 71°C (amorphous)
Melt viscosity at 200°C:	130 Sec-1 shear rate, 400,000 CPS (mPa.S)
Refractive Index:	1.52
Degradation Onset:	> 380°C (TGA in air)

Solubility of Aquazol® in Various Solvents

Aquazol® has unusually broad solubility in water and polar organic solvents. A few solvents and their solubility parameter are listed below.

Solubility Parameter (cal/cm ³) ^{1/2}	Solvent	Solubility* of Aquazol®
7.0	n-Pentane	P
8.9	Toluene	P
9.3	Methyl ethyl ketone	S
9.7	Methylene chloride	S
9.9	Acetone	S
12.0	Propylene chloride	S
12.7	Ethanol	S
14.5	Methanol	S
23.4	Water	S

*P < 2% by wt S > 25% by wt



81000 Lascaux® Acrylic Glue 303 HV

Technical Data:

Thermoplastic copolymeric butyl-methacrylate-dispersion, thickened with acrylic ester acid. The pH-value is stabilized at 8-9 and is treated with preservatives.

Film-formation:

Minimal film-formation temperature:	approx. 0°C
Glass transition temperature:	approx. - 35°C
Elongation at break:	> 1000 %
Minimal sealing temperature:	approx. 50°C
Dry film:	sticky

Solubility:

- dilutable with water, after drying: water-insoluble
- permanently soluble in acetone, alcohols, toluene, xylene.
- slightly soluble in white spirit.

Application:

For light and ageing-resistant, non-cross-linking agglutination such as re-lining, marouflage, lamination, collages etc. Applicable as wet or reactive dry technique, on absorbent and non-absorbent grounds such as paper and cardboard, textiles, wood and fibreboards, polyester boards, gypsum plaster and concrete, glass and acrylic glass, aluminium, etc.

Lascaux® Acrylic glue 303 HV is extremely elastic. The dry film stays permanently sticky. It is suitable for warm sealing when re-lining. May be used as contact adhesive.

Storage:

Store in tightly closed containers at 5 – 25°C.

FICHE TECHNIQUE

ARTECH PRO
Fournitures pour l'Art
www.artechpro.fr
contact@artechpro.fr
04 90 80 07 83



FILM POLYESTER MONO-SILICONE Type Melinex	Date de mise à jour : 14/12/2021
---	----------------------------------

Description : Film de polyester transparent enduit sur une face de silicone. Epaisseur 23 μ . Résistance élevée aux produits chimiques et aux températures élevées.

Composition : Polyester, Silicone

Caractéristiques : Epaisseur 23 microns
Grammage 32.2g/m²
Rétrécissement (30min à 150°C) : 1.5% sens machine / 0.4% sens transversal.
Elongation avant rupture : 115% sens machine
Le film polyester mono-siliconé présente une résistance, une flexibilité et une résistance chimique élevées, il offre une bonne stabilité dimensionnelle et un excellent glissement sur une large plage de températures.
- Surfaçage lisse offrant des frottements liés au silicone minimum
- Bonne résistance au vieillissement
- Revêtement transparent, sans distorsion, hautement durci, sans transfert ni migration de composés sur les surface en contact.
- Faibles effets induits statiques (anneaux de Newton)

Applications : Emballage, protection de surface d'œuvres.
Interface pour l'application de chaleur et/ou le transfert d'adhésif dans des opérations de doublage, pose de bande de tension, remise dans le plan de soulèvements...etc.

FICHE TECHNIQUE

ARTECH PRO
Fournitures pour l'Art
www.artechpro.fr
contact@artechpro.fr
04 90 80 07 83



PLEXTOL B500	Date de mise à jour :14/12/2021
---------------------	---------------------------------

- Description :** Dispersion aqueuse de résine acrylique pure thermoplastique, à viscosité moyenne.
- Composition :** Caractéristiques chimiques : dispersion aqueuse d'un polymère acrylique à base d'acrylate d'éthyle et de méthacrylate de méthyle
Etat : liquide
Couleur : blanchâtre
Odeur : ammoniacque
Viscosité dynamique à 20°C : 1100-4500 mPa
Solubilité : eau
Contenu matière sèche : 50%
- Caractéristiques :** Liant non saponifiable utilisé pour la fabrication de peintures à l'eau pour enduits, résistant aux intempéries, à la lumière et aux huiles.
Utilisé également comme adhésif à froid pour des opérations de rentoilage des peintures, ou comme adhésif pour la restauration d'oeuvres sur supports papiers par exemple.
- Le plectol peut être épaissit par ajout de Rhoagit ou de carboxyméthylcellulose (CMC) à 1%.
Il est compatible avec des charges et des pigments.
- Applications :** Pure ou en dilution.
Pour l'utilisation comme adhésif, pour le renforcement des peintures sur toile, il convient d'ajouter de la CMC à 1% (comme épaississant).



Cedric Teisserre

À Pascal PROMPT et Laura Bayod

10 mars 2020

Bonjour Pascal,

Merci pour votre courriel et pour ces documents.

En effet, « l'usure » de la partie " bavette » de ces tableaux fait partie du processus de cette série, elle est inéluctable. Elle peut-être limitée par un grand soin que l'on peut apporter à la manipulation de ces tableaux sachant que plus ils vieillissent plus ils sont fragiles et plus ils demandent d'attention. (comme de vieilles personnes).

Il peut donc y avoir des fissures des déchirures voire des grosses parties qui se détachent. « ces déchirements » restent comme une trace de ce qui a été et ne sera plus, que l'on garde en souvenir.

En revanche, il est certain que la manipulation sans soutien de cette partie augmente le risque de dégradations « naturelles » notamment ce que j'ai pu voir dans les pdf où les tableaux ont été retournés pour être photographiés, ce qui laisse « la bavette » sans attelle, sans soutien. Ce mouvement peut participer à ces fissures/déchirures. Ensuite, il ya bien sur la question du transport, où le tableau doit être bien immobilisé dans sa boîte et la question de l'accrochage qui doit être fait avec bcp de précautions. Et finalement, si le public touche cette partie qui est très friable, ça participe aussi à sa dégradation

J'ai pu revoir certains tableaux de cette série chez des collectionneurs ou la bavette a complètement disparu et d'autres qui ont fait fabriquer une boîte en Plexiglas pour empêcher tout contact où rien n'a bougé. Cependant, pour ma part, je préfère la première option. Elle est plus « naturelle », ce qui arrive, arrive.

En tous les cas, j'ai vu l'exposition à la Friche et rien ne m'a choqué, j'étais même content de l'état du tableau.

En revanche, sauf erreur de ma part, il n'y en avait qu'un seul d'exposé ! Ce que je déplore car ces tableaux fonctionnent ensemble, côte à côte, par effet de comparaison pour en apprécier les similitudes et les différences. Je déplore aussi de ne jamais avoir été prévenu par le FRAC de la présence de cette pièce dans ce projet et de n'avoir donc pas pu donner un avis ou ouvrir un dialogue à ce sujet. Je pensais qu'il y ait un droit de suite pour connaître les mouvements de ces tableaux de la collection afin de connaître les expos ou projets pédagogiques auxquels ils participent, or je n'ai jamais été informé de « leur carrière ».

Dans ce projet « Par hasard » qui était une très belle et riche exposition, j'ai en effet appris *par hasard* que j'y participais, très très tardivement !-) Et la présence d'au moins 3 de ces tableaux dans l'expo aurait été plus pertinente.

Pour le dépoussiérage de ces tableaux, il faudrait employer un plumeau antistatique type Swiffer qui va chercher la poussière dans les rides et les creux sans risquer d'abimer la peinture. Et s'il faut nettoyer, le mieux est l'eau déminéralisée.

Je vous remercie chaleureusement pour votre attention et je reste à votre disposition pour toute autre question.

Bien amicalement,
Cédric

Le 10 mars 2020 à 11:52, Pascal Prompt <Pascal.Prompt@fracpaca.org>
a écrit :

