

Rapport de restauration

Introduction

1. Présentation de l'équipe et du contexte d'intervention

Dans le cadre de la création du musée du quai Branly, un marché public de restauration des objets ethnographiques, dont le lot 10 faisait partie, a été lancé. Ce lot réunissait 19 peintures sur écorce d'eucalyptus, provenant d'Australie et réalisées dans le courant du XXème siècle.

En tant que restauratrice d'objets ethnographiques, il m'est apparu essentiel de former une équipe interdisciplinaire afin d'aborder cette problématique complexe.

J'ai ainsi fait appel à trois restauratrices ayant des domaines de compétence complémentaires : deux restauratrices de peinture ayant une expérience importante en consolidation et refixage des peintures mates et pulvérulentes (Claire Bergeaud et Claudia Sindaco) et une jeune restauratrice de peinture ayant réalisé son mémoire de fin d'études sur la préservation des peintures sur écorce (Anne Perrin).

L'équipe ainsi constituée a établi une mise en commun des expériences personnelles afin d'enrichir la réflexion sur les objets et d'élargir le champs des compétences techniques. Cette complémentarité, considérée comme indispensable, lors de la préparation du chantier et de la mise au point des méthodes de traitement et tout au long de la réalisation des interventions, s'est révélée être très concluante.

2. Documentation disponible

Un constat d'état (schéma et description sommaire), des préconisations d'intervention et des vues générales photographiques nous ont été fournis par le C2RMF.

Nous n'avons pu obtenir les dossiers d'œuvres décrivant les précédentes interventions de restauration survenues au cours de leur histoire, ni même de documentation précise sur la collecte. C'est pourquoi leur histoire matérielle n'a pu être prise en compte avec certitude lors de nos interventions et de notre rapport.

3. Matériaux constitutifs et techniques

Ces 19 peintures sur écorces présentent sensiblement la même technique de fabrication. La peinture est constituée de pigments broyés avec un liant aqueux en faible quantité. Celle-ci est appliquée le plus souvent sur une couche de préparation formant un film satiné, en général ocre rouge et comportant du liant en forte quantité. Ce film permet un minimum d'adhésion des couches de pigments supérieures à l'écorce (support).

La matière picturale est plus ou moins épaisse selon la nature du pigment et le type de motif. Les propriétés optiques sont liées à la mise en œuvre du liant et des pigments, principalement des ocres (minéraux). Ainsi, la Concentration Pigmentaire Volumique (CPV) étant très élevée, la couche picturale présente un état pulvérulent originel et par conséquent un aspect mat.

4. Cahier des charges et philosophie de l'intervention

Les interventions sur chaque œuvre ont été déterminées par un cahier des charges qui comprenait : la stabilisation de l'état du support et de la couche picturale des objets, la restitution d'un état de surface homogène à cet ensemble et la conception de dispositifs susceptibles d'optimiser la conservation à long terme des œuvres. C'est en partant de ce document que nous avons réfléchi à notre intervention.

Le caractère ethnographique de ces œuvres est le premier élément qu'il nous a fallu prendre en compte pour décider de l'intervention. Loin du modèle des œuvres de type occidental, elles n'ont pas forcément été réalisées pour durer et le choix des matériaux et des techniques est lié à cette idée. La forme spécifique des écorces n'est pas une déformation, la pulvéulence de la couche picturale due à une très faible quantité, voire une absence, de liant non plus et les éventuelles traces d'usage ont une valeur documentaire importante. Pour toutes ces raisons, ces « peintures » ne peuvent pas être appréhendées comme des œuvres de type beaux-arts et il est absolument nécessaire de respecter leur intégrité et leurs spécificités.

Cependant, dans le contexte de création du musée du quai Branly, il est apparu que les écorces allaient être manipulées à différentes reprises, et exposées verticalement dans une vitrine, c'est-à-dire soumises à des risques de dégradation importants. Il nous fallait donc faire en sorte que ces œuvres puissent participer aux activités du musée, en étant consolidées tant au niveau de leur couche picturale que de leur support.

Ces deux paramètres ne sont pas toujours compatibles et il a fallu trouver des compromis.

Pour illustrer cette idée, nous prendrons comme exemple le refixage des soulèvements. Ceux-ci peuvent être en partie inhérents au contexte et au mode de fabrication des écorces. Cependant, dans le cadre d'une exposition, il existe un risque de perte de ces soulèvements et donc la nécessité de les refixer. Or, on sait aussi que tout apport d'un liant dans une couche picturale aussi poreuse est quasiment irréversible et change sa nature. C'est pourquoi, nous n'avons pas appliqué de traitement généralisé comme la pulvérisation d'un adhésif par exemple. Nous avons au contraire procédé de manière très ponctuelle, respectant au maximum l'original et permettant ainsi l'étude scientifique et ethnographique dans l'avenir.

Les contraintes techniques de l'intervention ont été de respecter les propriétés optiques et physiques des matériaux (pulvérulence, matité et couleur de la couche picturale ; souplesse de l'écorce) tout en assurant l'absence de perte de matière.

L'ensemble de ces paramètres ainsi que la spécificité de la nature originelle des œuvres ont donc déterminé nos choix d'intervention et nos limites.

I. Interventions sur la couche picturale

1. Types de dégradations rencontrées

➤ Soulèvements

Pour la quasi-totalité des écorces, nous avons observé un phénomène de déplacement de la couche picturale. Ce phénomène peut s'expliquer par trois raisons principales :

- Nature et mise en œuvre des matériaux

De par la mise en œuvre des matériaux au moment de la production, la nature technologique d'une peinture sur écorce est hétérogène. La couche picturale est constituée d'une superposition de couches à concentration volumiques pigmentaires (CVP) très variables. Ainsi, l'application de la couche supérieure (motifs) de très forte CVP sur une préparation (aplat le plus souvent ocre rouge) de très faible CVP, et donc beaucoup plus lisse et filmogène, ne permet pas un bon accrochage des couches entre elles.

La différence technologique des couches s'explique également par la présence d'un liant à propriétés de collage dans la couche de préparation tandis que les pigments des couches supérieures peuvent n'être appliqués qu'avec de l'eau. Ces pigments dispersés dans l'eau et appliqués sur un support présentent une cohésion minimum qui est de nature mécanique. Cette force cohésive peut être supérieure à la force d'accrochage des couches entre elles et entraîner des soulèvements de la couche supérieure.

Dans d'autres cas, nous avons observé sur certaines écorces (ex : 72.1964.9.33, « Serpent brun venimeux et deux lézards ») une pulvérulence de certains pigments et plus particulièrement du noir. Appliqué seulement avec de l'eau, ce pigment présente une très faible force cohésive.

Enfin, nous avons observé que l'écaillage et le déplacement des motifs blancs (points et lignes) pouvait être un problème récurrent sur les peintures sur écorce. On pourrait expliquer cette fragilité du matériau par les propriétés physiques et chimiques du pigment argileux mais également par la nature de ses interactions avec la couche sous-jacente. Le retrait d'un pigment argileux au séchage peut exercer des tensions aux interfaces et initier une faiblesse de l'adhésion dès la création de la peinture.

- Mouvements du support

Les phénomènes de déplacement ont été observés dans les zones de peinture les plus épaisses et/ou les plus sollicitées par les mouvements de l'écorce. Ce phénomène est visible autour des fentes, près des bords ou sur les empâtements. Il concerne presque toutes les écorces.

- Anciennes restaurations

L'utilisation antérieure d'un adhésif de consolidation ou de refixage sur une couche picturale est reconnaissable par des phénomènes optiques et mécaniques.

L'un des phénomènes que nous avons pu observer a été la modification des couleurs d'origines due, lors de l'introduction d'un consolidant, à la migration par capillarité des pigments de la couche sous-jacente vers la surface. Une autre modification optique est celle du jaunissement de la résine de consolidation même.

Enfin, des zones de brillance indiquent la trop forte concentration d'adhésif en surface. Dans ce cas, des tensions sont créées entre la couche de peinture devenue filmogène et la faible force d'accrochage de celle-ci à la couche sous-jacente. Lorsque l'adhésif a été pulvérisé, les soulèvements peuvent être généralisés. Mécaniquement, l'introduction de résines non compatibles avec la technologie de l'objet et l'utilisation de méthodes d'application non adaptées ont pu accentuer la fragilité intrinsèque de ces couches picturales.

Certaines écorces présentent à la fois des problèmes d'assombrissement, de jaunissement, de brillance et de soulèvement.

➤ Ecailles délogées

Pour les raisons précédemment citées mais aussi en raison du contexte de conservation et de la manipulation des objets, certaines écailles ont été déplacées. La perte de certaines de ces écailles tout au long de l'histoire de cette collection (création, collecte, vie muséale...) abouti à des états plus ou moins lacunaires de ces œuvres.

➤ Abrasions

Certaines zones présentent des abrasions. L'origine de ce phénomène est difficile, voire impossible à déterminer car il peut avoir été réalisé lors de la création, ou lors d'une manipulation ultérieure de l'objet. Ainsi, dans le cas de « La constellation Wuripirimba »,

écorce 72.1964.9.184, il semble que l'abrasion ait été faite au moment de la création, mais nous ne pouvons le certifier.

➤ Empoussièrement

Certaines des écorces présentent une surface recouverte d'une poussière grise mobile.

2. Choix et mise en œuvre des interventions

➤ Rappel des contraintes

Comme nous l'avons vu, nos choix d'intervention ainsi que nos limites ont été déterminés d'une part par le fait que l'ensemble des écorces allait être manipulé à différentes reprises et exposé verticalement, et d'autre part par la nécessité de respecter la nature originelle de l'œuvre. Les contraintes techniques de l'intervention ont donc été de respecter les propriétés optiques et physiques des matériaux (pulvérulence, matité et couleurs) tout en assurant l'absence de perte de matière.

Pour atteindre ce double objectif, nous avons choisi d'introduire ponctuellement un adhésif avec une méthode appropriée au problème spécifique rencontré, en se limitant aux zones soulevées, ou avec risques de perte de matière. Ainsi différents types d'intervention ont pu être réalisées sur une même œuvre.

L'intervention n'était envisageable que si elle pouvait respecter les propriétés optiques des peintures en évitant les phénomènes suivants :

- brillance en surface due à un manque de pénétration de l'adhésif ;
- saturation et assombrissement des couleurs dus au remplissage des pores entre les pigments non liés ;
- coloration en surface due à la migration par capillarité des pigments de la couche sous-jacente ;
- auréoles autour des zones traitées.

L'adhésif devait répondre à des critères précis :

- force d'adhésion suffisante, tout en restant compatible avec la force de cohésion des différentes couches de peinture, c'est-à-dire sans créer de tensions supplémentaires entre les couches au séchage ;
- stabilité de la résine à long terme chimiquement et optiquement ;

- degré de viscosité de l'adhésif variable en fonction de la nature de l'intervention (refixage ou consolidation).

Le déplacement d'écailles et de pigments devait pouvoir être évité pendant l'intervention.

Ces exigences imposaient donc d'utiliser des adhésifs efficaces à très faible concentration et de privilégier des méthodes d'application permettant d'intervenir de façon précise, douce et progressive.

➤ **Choix des techniques et des adhésifs**

Ces dernières années, les études portant sur le refixage des couches mates d'objets ethnographiques, de peintures et d'arts graphiques ont enrichi les techniques d'intervention et permis de limiter l'éventail des adhésifs performants. Nous avons décidé d'utiliser les techniques et adhésifs suivants ;

- Le nébulisateur à ultrasons

La technique a été mise au point par l'Institut Canadien de Conservation en 1989¹. Il est préconisé par S. Michalski dès 1993.

Une solution diluée est placée dans un petit récipient lui-même placé dans une bouteille partiellement remplie d'eau. Au fond de cette bouteille, un oscillateur envoie des ultrasons dans l'eau. L'adhésif dilué est ainsi transformé en brume.

Le nébulisateur à ultrasons permet de diffuser l'adhésif à des concentrations très faibles, sous forme de gouttelettes de brume dont la taille est dix fois moins importante que la diffusion par spray. Cette vaporisation très douce et lente évite de déplacer les particules mobiles, favorise le ramollissement des soulèvements pour une meilleure remise dans le plan tout en opérant de façon progressive². Il nous a donc paru tout à fait adapté à la consolidation de la couche picturale.

- Microdoseur à pression d'air

Il est utilisé en restauration d'arts graphiques dès 1984 sur les miniatures.

Le produit est inséré dans une seringue montée sur un appareil permettant le dosage par une pression pneumatique réglable en Bars pour le débit. Trois paramètres déterminent la taille de la goutte :

- la valeur de la pression,

¹ JAIC 1997, Volume 36, Numéro 2, Article 2, p.109 à 126.

² S. Michalski, « The ultrasonic mister, application in the consolidation of powdery paint on wooden artifact », *Painted wood : History and conservation*, The Getty Conservation Institute, 1998

- la durée de l'impulsion,
- le diamètre du capillaire de l'aiguille.³

Le microdoseur apporte une grande précision dans le refixage des soulèvements puisqu'il permet d'appliquer une quantité minimale d'adhésif à la seringue sous les écailles. Il était donc tout à fait adapté à leur refixage.

- Colle d'esturgeon

En 2002, le Laboratoire fédéral d'essais des matériaux et de recherche (EMPA) en Suisse a mené des recherches qui ont démontré les performances de la colle d'esturgeon tant pour son pouvoir collant que pour son vieillissement à long terme.

Le solvant étant aqueux, l'adhésif étant naturel, et l'aspect de surface après application étant mat, il nous est apparu tout à fait compatible avec nos contraintes.

- Jun funori

Le Funori est un dérivé d'une algue rouge utilisée en Asie dans le domaine médical et l'alimentaire. L'EMPA a abouti à la formulation du JunFunori®, ce qui signifie « funori pur ». Il possède deux avantages majeurs. D'une part il permet d'éviter la formation d'auréoles et d'autre part, il assombrit moins les pigments de la couche picturale⁴.

Ainsi, le JunFunori associé à la colle d'esturgeon lui confère une grande souplesse et d'intéressantes propriétés optiques.

➤ Tests

Afin de limiter les tests sur les œuvres, une éprouvette reproduisant la technique traditionnelle des écorces et les altérations a été fabriquée. Les essais de refixage et de consolidation réalisés ont ainsi permis de définir les protocoles d'intervention et de sélectionner les adhésifs les mieux adaptés.

➤ Mise en œuvre

Avant chaque intervention sur une œuvre, le constat d'état fourni par le C2RMF a été vérifié et complété. Les zones d'intervention ont ainsi été repérées.

³ Fiche technique de l'applicateur doseur fournie par ELECO Produits, fournisseur à Gennevilliers.

⁴ Support Tracé, 2003, n°3, *Le JunFunori ou l'approche occidentale d'un adhésif venu d'Orient*, p.63-66

Des micro-tests dans des zones représentatives ont été effectués pour s'assurer de l'adéquation du traitement.

L'intervention a consisté à refixer les soulèvements existants et à consolider les zones de couche picturale ou la pulvérulence était telle qu'elle risquait d'entraîner une perte de matière. Suivant les zones et le degré d'altération, le traitement a pu être adapté.

Pour **la consolidation**, nous avons diffusé la colle d'esturgeon à 0,5% dans l'eau déminéralisée, à l'aide du nébulisateur à ultrasons.

Pour **le refixage**, un mélange (1/1) de colle d'esturgeon à 2% et de JunFunori à 0,5% dans l'eau déminéralisée a été appliqué avec le micro doseur à pression d'air. Dans certains cas, l'application de l'adhésif a été précédée de l'application d'un mélange eau/éthanol afin de permettre une meilleure pénétration de l'adhésif.

➤ Limites

Pour des cas très particuliers, la mise en œuvre décidée initialement n'a pas donnée de résultats concluants.

Dans un cas (72.1966.9.73), on a pu observer la migration des pigments de la couche sous-jacente de préparation dans la couche picturale supérieure, ce qui a conduit à une transformation de la couleur. Des essais de refixage ont donc été réalisés avec d'autres adhésifs et d'autres solvants sans résultat satisfaisant. Seules les zones extrêmement fragilisées ont donc été refixées mais des réserves ont été faites quant à son exposition et son transport.

Dans un autre cas (72.1964.9.24), l'application de l'adhésif faisait ponctuellement gonfler les fibres de l'écorce ce qui empêchait l'adhérence de la couche picturale soulevée. Après des tests variant la concentration, le type d'adhésif et le solvant, une méthylcellulose dans un mélange eau déminéralisée et éthanol a été appliquée au pinceau. Le résultat est satisfaisant (voir fiche de restauration).



Utilisation du microdoseur



Utilisation du nébulisateur

II. Interventions sur la structure

1. Types de dégradations rencontrées

Les écorces sont des supports extrêmement souples et fragiles. Elles sont, de plus, sensibles aux variations d'humidité relative. Leur histoire matérielle (moment de la création et vie muséale) a induit des dégradations diverses.

➤ Fentes (en présence de tasseaux ou sans)

De nombreuses écorces présentent des fentes ouvertes ou fermées, courtes ou sur toute leur longueur.

Ces fentes peuvent être originelles, concomitantes à la création des écorces qui se fait en utilisant le feu pour les sécher et les former.

Elles peuvent être dues à de mauvaises manipulations au cours de leur vie au musée. Nombre d'entre elles sont dues à la pose de tasseaux ayant été collés au dos de l'écorce perpendiculaire au sens des fibres, lors de son entrée ou de sa vie au musée, et ce afin de la maintenir en forme et de faciliter son exposition. La contrainte amenée par ces tasseaux a empêché le mouvement de l'écorce dû aux variations d'humidité relative, ce qui a eu pour résultat l'apparition de tensions et donc de fentes.

Ces fentes fragilisent les écorces, en particulier lors de leurs manipulations.

➤ Fibres végétales soulevées et déplacement d'écorce

Des fibres végétales constitutives de l'écorce se sont soulevées au niveau des fentes ouvertes. De même, des déplacements d'écorce en surface sont visibles, dus à des mouvements de l'écorce et à la perte de cohésion de la surface avec les fibres constitutives sous-jacentes.

➤ Arrachement et écrasement des fibres sur les bords des écorces

Pour certaines écorces, on observe que des fibres constituant les bords de l'écorce sont en partie arrachées et écrasées dans les zones où l'écorce est très fine. Cet état est dû à la préhension de l'écorce dans des zones fragiles lors de manipulations.

➤ Enfoncement

Dans le cas d'une écorce (72.1964.10.3), un enfoncement est visible dans le quart inférieur droit. Il est probablement dû à un accident parvenu au cours de sa vie muséale.

2. Choix et mise en œuvre des interventions

➤ Consolidation des fentes

Elle a été réalisée à l'arrière de l'œuvre de manière ponctuelle en suivant le sens des fentes. Une pièce de papier de chanvre a été collée avec du Plextol B500 épaissi. Cette pièce a été recouverte, afin d'être protégée, par une pièce en non-tissé polyester. Ces matériaux ont été choisis car ils sont inertes, et que leurs fibres sont intissées, ne créant pas de tensions au niveau du support et pouvant accompagner ses mouvements. L'adhésif utilisé a été épaissi car il reste au maximum en surface et ne pénètre pas dans les fibres, facilitant ainsi leur retrait si nécessaire.

Le séchage sous poids a été réalisé sans retourner l'écorce, en la posant sur un lit de sable permettant de soutenir l'ensemble de sa surface et sa forme complexe.



Pose du papier de chanvre



Collage du non-tissé



Résultat final



Séchage sous poids

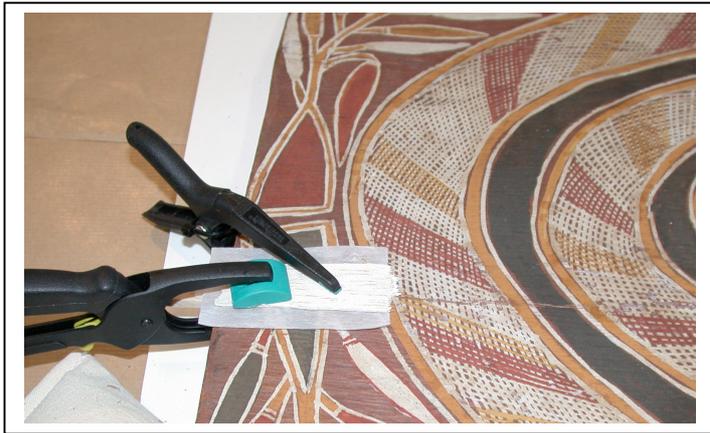
➤ Retrait des tasseaux à l'arrière

Cette intervention, extrêmement délicate, a été décidée pour deux écorces (72.1964.9.61, 72.1964.9.105). En effet, les tasseaux, collés de manière perpendiculaire à celui des fibres, contraignaient l'écorce lors de ses mouvements et risquaient de créer de nouvelles fentes à l'avenir. Un retrait mécanique a été choisi. En effet, la colle utilisée étant de la PVA, il était très difficile de trouver une méthode de retrait par diffusion de solvant et non dangereuse pour l'œuvre, car on pouvait craindre la diffusion de ce solvant dans les fibres.

Après refixage et consolidation de la couche picturale et sa protection avec du papier de soie, les écorces ont été retournées sur une plaque de mousse molle, s'adaptant ainsi à la forme de l'écorce. Les tasseaux ont été découpés en tout petits morceaux à l'aide de scies de précision, permettant leur retrait sans stress pour l'œuvre.

➤ Refixage des fibres et des déplacements d'écorce

L'amidon a été choisi comme adhésif car il est compatible avec la nature des fibres et peut être utilisé sous forme épaisse, s'apparentant à une pâte, permettant ainsi son imbrication dans les fibres. Celles-ci, une fois remises dans le plan, ont ensuite été mises sous presse pour séchage à l'aide de petits serre-joints.



➤ Consolidation des bords

Les fibres écrasées et arrachées sur les bords devaient être consolidées. Des bandes de papier de chanvre ont été collées au dos à l'aide de colle d'amidon. Elles ont été mises sous presse pendant le temps du séchage à l'aide de petits serre-joints. Elles ont ensuite été retouchées à l'aquarelle afin de ne pas être visible en cas de mouvement de l'écorce.

Le dessin a ainsi, dans certains cas, pu être recréé (exemple : 72.1964.10).

Lors des manipulations, on devra éviter ces zones consolidées car elles sont toujours très fragiles.

➤ Résorption de l'enfoncement

L'écorce étant un matériau souple et réactif à l'humidité, il a été décidé d'humidifier la zone enfoncée à l'aide Goretex. Cette zone a ensuite été mise sous presse pendant le temps du séchage à l'aide de serre-joints.

III. Options

Deux écorces (72.1964.9.8 et 72.1964.9.117) présentaient une consolidation généralisée de leur couche picturale, ayant pour résultat un aspect de surface brillant. Le cahier des charges préconisait le retrait du vernis de consolidation de la couche picturale. Pour cela, il était essentiel de vérifier si cet état était originel ou s'il correspondait à une intervention de restauration postérieure à la création de l'œuvre.

Des analyses scientifiques (IRTF) ont été réalisées.

Pour le 72.1964.9.8, deux couches de peinture étaient superposées et ont fait l'objet de prélèvements. Les analyses révèlent l'emploi d'ocres pour les pigments et de liant polyacétate de vinyle pour le liant (de façon certaine pour la couche supérieure et probable pour la couche inférieure). Il était cependant difficile de déterminer si les deux couches de peinture prélevées étaient contemporaines l'une de l'autre ou si la couche supérieure correspondait à une intervention postérieure. L'emploi de PVA comme liant ayant été constaté dans la facture de certaines écorces peintes australiennes, il a été décidé de ne pas intervenir.

Dans l'autre cas (72.1964.9.117), les analyses ont montré que la couche de vernis étaient superficielle et donc postérieure à la création de l'écorce. Il a donc été décidé de dévernir et donc de procéder à des tests préalables afin de déterminer la faisabilité et l'impact de l'intervention sur l'œuvre. Ces tests sont décrits dans la fiche de restauration individuelle. Le vernis recouvrant les zones où l'écorce est nue se dissolvait très bien et l'état de surface de l'écorce retrouvée était très satisfaisant puisqu'on retrouvait une surface mate et la couleur originale de l'écorce. Par contre, lors du retrait du vernis sur la couche picturale, deux problèmes se posaient. D'une part, il était difficile de limiter l'action du solvant et les anciennes retouches risquaient d'être solubilisées et donc retirées, ce qui n'était pas souhaité. D'autre part, l'intervention fragilisait la couche picturale et des pigments se retrouvaient sur le coton. Suite à ces résultats, une commission scientifique regroupant des responsables du Musée du Quai Branly et du C2RMF s'est réunie. Après avoir étudié les différentes options et analysé les risques, il a été décidé de ne pas dévernir. Un vernis stable a donc été posé sur les zones de tests afin de redonner à l'ensemble de la surface de l'écorce un aspect de surface homogène.

IV. Conservation de cet ensemble

1. Interventions en vue du transport

Dans la perspective du transport des ces œuvres, par camion, de Versailles à un lieu de stockage temporaire, puis de ce lieu au Musée du Quai Branly, et dans celle de leur stockage temporaire pour une période d'au moins six mois, il a été proposé de préparer le conditionnement individuel de chacune des écorces.

Des boîtes en carton aux dimensions des écorces, selon quatre gabarits, ont été commandées au transporteur Chenue.

Chaque écorce a été placée sur un matelas en Tyvek, dont le rembourrage en ouate de polyester a été réalisé spécifiquement en fonction de sa forme pour la maintenir sur toute sa surface.

Une image de l'écorce, collée sur le couvercle de la boîte, montre le sens dans lequel elle devra être replacée sur le matelas. Ce sens devra être respecté si l'on veut que le matelas joue son rôle de soutien de l'ensemble de la surface de l'écorce.

L'écorce est recouverte d'une feuille de papier de soie afin d'éviter un éventuel empoussièrement et des risques d'abrasion.

L'écorce et le matelas sont maintenus dans la boîte au moyen d'un ruban de coton collé sur le fond.



Matelas avec rembourrage suivant la forme de l'écorce, avant couture



Ecorce dans une boîte



Boîte avec photographie identifiant le sens de placement de l'écorce.

2. Préconisations pour la présentation et le stockage

Lors du devis, la fabrication d'un support en aluminium a été proposée pour chaque œuvre (voir exemple page suivante). Ce type de support présente l'avantage de remédier au problème de répartition du poids des écorces, que ce soit en exposition ou en réserves, et d'être discret et facile à installer. Sa structure étant légère et flexible, elle s'adapte aux mouvements de l'écorce en cas de variations climatiques, tout en la maintenant.

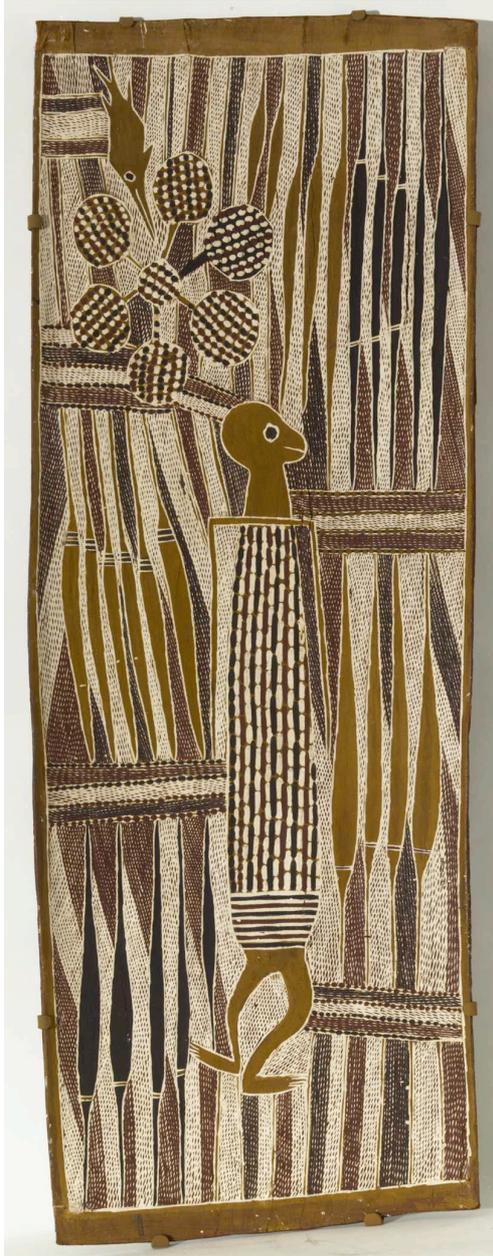
Ce type de support a été mis au point et a fait ses preuves dans les musées australiens où il est utilisé autant comme support d'exposition que de stockage à plat et de manipulation.

Suite à une réunion d'une commission scientifique rassemblant des représentants du Musée du Quai Branly et du C2RMF, cette proposition a été refusée et la décision d'exposer ces œuvres libres de tout mouvement a été prise malgré nos réserves.

La stabilité du climat sera donc essentielle à contrôler au cours de l'exposition, puisqu'elle sera le seul paramètre permettant de limiter les mouvements de l'écorce. Ces mouvements pouvant entraîner des soulèvements de la couche picturale et la perte de matière, de même que des fentes, il est indispensable de les limiter.

Une attention toute particulière doit être apportée à l'écorce 72.1964.9.105 car elle est particulièrement souple suite au retrait des tasseaux. De plus, contrairement aux autres écorces, son sens de présentation est contraire au sens des fibres. Elle ne peut donc être posée sans soutien ou support et il faudra probablement la monter sur une structure avant de l'exposer.

Comme nous l'avons déjà dit, l'écorce 72.1966.9.73 présente une couche picturale extrêmement fragilisée et réactive aux solvants et adhésifs (changement d'aspect de la couche picturale). Son exposition verticale, son transport, et les variations climatiques sont autant de risques. Elle devra faire l'objet d'attentions particulières pour assurer sa bonne conservation.



Mithinari Gurruwiwi, « L'Homme Miel », Yirrkala, Années 60⁵

⁵ Support fabriqué à la Art Gallery of New South Wales dans le cadre du mémoire de MST Conservation-restauration des biens culturels, Paris I, 2002, A. Perrin.

3. Préconisations pour les manipulations

Comme on l'a vu, les écorces sont des œuvres extrêmement sensibles et fragiles.

Dans la mesure du possible, elles doivent donc être posées sur ou dans un support de manipulation (plaque de carton ou boîte) afin de limiter les manipulations directes. Lorsque les écorces doivent être manipulées directement, il faudra éviter de les attraper par les bords fragilisés et consolidés.

Une attention toute particulière doit être apportée à l'écorce 72.1964.9.105 car elle est particulièrement souple suite au retrait des tasseaux et à la fente se trouvant en son milieu et sur toute la longueur.