
Entretien avec Françoise Le Corre, restauratrice d'œuvres d'art et artiste

Françoise Le Corre et Valérie Morisson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/855>

DOI : [10.4000/interfaces.855](https://doi.org/10.4000/interfaces.855)

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2020

Pagination : 27-33

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Françoise Le Corre et Valérie Morisson, « Entretien avec Françoise Le Corre, restauratrice d'œuvres d'art et artiste », *Interfaces* [En ligne], 43 | 2020, mis en ligne le 15 juillet 2020, consulté le 31 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/855> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.855>



Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

ENTRETIEN AVEC FRANÇOISE LE CORRE, RESTAURATRICE D'ŒUVRES D'ART ET ARTISTE¹

Françoise Le Corre et Valérie Morisson
Université de Bourgogne Franche-Comté

« Saisir l'art à l'œuvre »
Jean Lauxerois (8)

Valérie Morisson : Françoise Le Corre, vous êtes restauratrice d'œuvres d'art et galeriste à Dijon. Vous donnez également des cours d'histoire de l'art mais, en réalité, ce sont vos propres créations – presque secrètes – qui m'ont donné envie de mener cet entretien avec vous autant que vos activités plus publiques. Vos formes créatives, que vous nommez « maquettes »², et que je décrirais volontiers comme de petits arrangements avec la réalité, des bricolages miniatures ou bien des agencements pour emprunter au lexique deleuzien, sont parfois conservées sous cloches de verre comme si s'exprimait là, dans ce geste symbolique, votre volonté profonde de préserver du chaos un fragile équilibre signifiant, pour emprunter cette fois à Lacan dont les séminaires et textes vous intéressent depuis longtemps. Cet axe de votre travail créatif, que vous appelez aussi « l'infime opérant », se présente comme s'il fallait conjurer le démantèlement, voire réparer la fracture, contenir la régression en-deçà de l'ordre symbolique. Se rejoignent sans doute là les différents pans de vos activités. L'artiste doit-il toujours se méfier de possibles désagrègements ou destructions ?

Françoise Le Corre : Il y a en partie de cela ; il s'agit pour moi de laisser advenir tant ce qui nous anime que ce qui nous arrive. Les artistes peuvent créer à partir de matières et de manières consacrées, ou par l'usage de contraires rassemblés (expression presque oxymorique), c'est-à-dire en passant par des actes considérés comme destructeurs : casser, déchirer, piler, plier, brûler... Mais il s'agit toujours de traduire et de donner forme à des concepts et du sensible. Le choix des processus de création est toujours mis au service de contenus propres à chacun. Les artistes explorent les caractéristiques de leur époque et s'y réfèrent, en adhérant ou en s'opposant, et cela parfois de façon radicale. Les processus de sublimation

^{1.} Entretien mené par Valérie Morisson.

^{2.} Voir la présentation faite des maquettes sur le site de Françoise Le Corre : <http://flecorre.fr/>.

permis par la création, font partie de nos explorations les plus anciennes. Elles se font par de constantes révolutions depuis l'homme de Néandertal. Ce Néandertalien qui s'exprimait déjà à partir de formes inspirées de son environnement et de l'invention de signes abstraits. Notons qu'il faudra curieusement attendre le début du XX^{ème} siècle pour revoir l'abstraction se manifester dans la peinture occidentale. Même lors qu'elles supposent une destruction, qu'elles prônent une *tabula rasa*, les œuvres d'art ont toujours une valeur symbolique et relèvent d'élaborations réfléchies. De longue date, le principe « de la nécessité intérieure » (Kandinsky 140) agit en faveur de la relation que les humains entretiennent avec leur milieu, leur culture et leur cadre de vie. En 1918, Kasimir Malevitch (1879-1935) explorait l'abstraction, l'organisation de formes géométriques et l'idée de monochrome en peinture. Une de ses œuvres spécifiques et emblématiques est intitulée *Carré blanc sur fond blanc*³ et déploie un *modus operandi* mis au service de considérations ayant engendré le mouvement suprématisse russe, qui repensait les caractéristiques classiques, figuratives, de l'expression artistique.

V. M. : Dans le cas complexe du *Carré blanc*, la destruction du sujet – il n'y a rien à voir d'autre sur la toile qu'un carré et du blanc – n'implique pas une destruction totale du tableau, comme c'est le cas dans les œuvres d'autres artistes ayant déstructuré le châssis et la toile en même temps que le sujet, la mimesis. Chez Malevitch, la disparition du sujet est productive ; elle génère la création d'une proposition créatrice et novatrice.

F. L.C. : L'inédit émerge en art sous plusieurs formes au cours des siècles. Dans les années 1950, aux États-Unis, Jackson Pollock (1912-1956) inventait une technique consistant à laisser couler la peinture sur la toile librement posée au sol et à suivre de tout son être les flux de la matière : l'*action painting* avait émergé. Cette manière était une véritable révolution. De Malevitch à Pollock, voici deux manières qui particularisent deux intentions spécifiques et proposent de l'inédit. Une œuvre d'art peut donc prendre forme par des procédures dissemblables. Les moyens utilisés servent à incarner ce que l'artiste souhaite expliciter, tout comme ses convictions dans un contexte sociétal donné. Notons également que la mise en œuvre d'une création peut aussi être plus ou moins aux prises avec des processus inconscients. En effet, dans le cas de Pollock, l'œuvre ne relève pas uniquement d'un savoir-faire contrôlé. La création peut émaner de forces qui nous dépassent. Créer est souvent lié à un processus de sublimation permettant la dérivation et la transformation de pulsions inconscientes. Apparaissent alors des manières singulières, l'usage de signes, de gestes spécifiques ou d'autres particularités qui vont traduire quelque chose de l'artiste opérant. Nous comprenons que la matérialité d'une œuvre contribue non seulement à son élaboration, mais produit du sens.

³ Kasimir Malevitch, Carré blanc sur fond blanc, huile sur toile, 1918, 79,4 × 79,4 cm. Le titre original était *Composition suprématisse : carré blanc sur fond blanc*. L'œuvre consiste en un carré peint en blanc, sur un fond d'un blanc légèrement différent.

V.M. : Que l'on approche l'œuvre par le biais des notions de symbolisation ou de sublimation, comme vous le faites, on voit combien l'art contient de singularités, les rend signifiantes et, par conséquent, insère l'élan individuel dans un flux culturel toujours mouvementé. Les mises en forme symboliques des artistes que vous citez ont souvent généré de l'incompréhension, voire des rejets. Pourtant ces singularités juxtaposées forment la culture et accepter le singularisme, l'émergence de formulations idiosyncratiques est essentiel à la vitalité des civilisations. Votre pratique de restauratrice vous rend sensible à la singularité des œuvres et du patrimoine.

F.L.C. : C'est un ensemble de données qui forment un tout, attestant de la complexité des œuvres, à savoir leur contenu et la manière de produire du sens chacun à sa manière, selon les contextes de production et son propre cheminement. En 1982, lors de la conférence mondiale de l'UNESCO à Mexico qui traitait de politiques culturelles, des précisions ont été apportées pour définir le terme de culture. Elles se fondaient précisément sur la notion de distinctions. La synthèse adoptée fut la suivante : Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts, les lettres et les sciences, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeur, les traditions et les croyances.⁴ Cette réflexion insistait sur la notion de diversité, relative aux biens culturels tant matériels qu'immatériels, garants de singularités et donc d'altérité. La conservation-restauration est une pratique critique⁵ visant à soutenir la matérialité et le contenu de chaque création. Elle s'appuie à la fois sur l'histoire des arts et des techniques et fait intervenir le domaine des sciences. Les professionnels de la discipline réfléchissent aux conditions dans lesquelles se fait la transmission des biens patrimoniaux et agissent pour cela. Souvent les interventions mobilisent un réseau de compétences : celles des conservateurs responsables de collections, historiens de l'art, archéologues, scientifiques, ingénieurs, architectes, climatologues... À travers cette énumération, on mesure le nombre de paramètres qui entrent en ligne de compte dans l'analyse d'une œuvre d'art comme pièce unique. Pour les créations dont la reproductibilité permet des multiples (photos, gravures, films), ou pour l'art contemporain réalisé à partir de matériaux qui sortent du cadre des techniques ancestrales, la réflexion recouvre d'autres complexités. Chaque œuvre est donc un pôle de réflexion à part entière. Par des pratiques spécifiques⁶, les conservateurs-restaurateurs préservent l'exception artistique et culturelle du patrimoine à transmettre. La

4. Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982 (voir la page 1, dernière consultation le 9 juin 2020).

5. Référence à Cesare Brandi (1906-1988), philosophe, historien et critique d'art, dont plusieurs articles ont été rassemblés dans un ouvrage paru en 1963 *Teoria del restauro*, l'un des remarquables textes fondateurs de cette discipline.

6. Les pratiques s'inscrivent dans des actions graduellement déterminées par un contexte œuvre/environnement : la conservation préventive opère autour de l'objet (climat, lumière, conditionnements), la conservation curative tend à le

déontologie vise à respecter l'intégrité et la pérennité des objets à traiter.

V. M. : L'idée de pérennité des œuvres a été mise à mal par les artistes eux-mêmes qui, depuis l'avènement du *happening*, ont remplacé l'objet tangible, exposable, préservable, par des pratiques ou formes plus difficiles à documenter ou à conserver.

F. L. C. : Effectivement, dans la pratique de restauration, il faut préalablement s'assurer que les œuvres n'ont pas été créées dans un rapport à l'éphémère comme c'est le cas de certaines créations d'Andy Goldsworthy, qui ne sont mémorables que par les photographies ou par le récit que l'on peut en faire. En effet, les éléments de nature dont il se sert ne sont pas toujours utilisés pour être conservés dans les aménagements réalisés. Au contraire, ils sont destinés à reprendre place progressivement dans leur milieu initial. Aussi, il faut cerner la singularité d'une œuvre lors de son approche sémiologique en matière de conservation-restauration. D'où la pertinence de questionner les artistes vivants sur leurs souhaits devant leurs créations en cas de sinistres ou face à la détérioration.

V. M. : La restauration, qui permet de remédier aux altérations dues au temps ou au vandalisme, induit un contact très proche, intime, avec la singularité technique des artistes. Dans ce cas, l'altération, forme graduelle de destruction, n'est pas productive bien sûr.

F. L. C. : Oui effectivement, ces altérations qui interviennent hors du désir de l'artiste, ne font que détériorer et n'engendrent pas de création. Elles ne produisent que de la perte : de sens, d'intensité, de singularité, de diversité. Nous rappelons que pour intervenir sur les œuvres, nous disposons de techniques scientifiques très élaborées quand cela est nécessaire, ce qui permet d'en approcher les spécificités, tant du côté de la constitution initiale que sur les marques engendrées par les altérations. Pour l'appréciation des techniques, notons par exemple que l'usage des radiographies réalisées sur les œuvres de Raphaël restitue des images très nettes, ce qui confirme sa manière de représenter en usant du dessin et de la juxtaposition précise de couleurs. Celles exécutées sur les tableaux de Léonard de Vinci font apparaître un léger flou qui atteste l'utilisation de multiples couches huileuses, peu chargées en pigments et qui nous informe sur sa technique du *sfumato* (aspect légèrement vapoureux de la surface peinte). Les matériaux peuvent être altérés par des phénomènes exogènes ou endogènes. Les détériorations sont toujours susceptibles d'endommager les formes et par conséquent les significations qu'elles véhiculent (Focillon). Dans le cas le plus courant, qui est celui de l'affaiblissement naturel, les préjudices sont progressifs et souvent partiels. Ils peuvent également être aggravés par l'association de phénomènes physiques, chimiques, biologiques et environnementaux, instables ou mal contrôlés. Ces dégradations, lorsqu'elles

stabiliser dans son état et la restauration fondamentale intervient directement sur les dommages structurels et esthétiques pour en réduire l'ampleur.

modifient la morphologie des créations, peuvent donc de surcroît affaiblir leur puissance symbolique.

V. M. : Il y a également des dommages non naturels que peuvent subir les œuvres. Depuis les gestes iconoclastes du XVI^{ème} siècle jusqu'au vandalisme contemporain les œuvres – et non pas les artistes – sont attaquées peut-être en raison de la valeur collective que prennent ces créations singulières. Les œuvres peuvent être perdues à jamais...

F. L. C. : Effectivement les exemples ne manquent pas ! Raisons politiques, revendications sociales, religieuses, crises existentielles : il existe des cas marquants d'œuvres, très diverses stylistiquement, vandalisées. En 1914, une suffragette canadienne attaque avec un hachoir la toile de Diego Velasquez *Vénus à son miroir*. *La Joconde* de Léonard de Vinci est atteinte par un jet de pierre en 1956. Le tableau de Rembrandt, *Danaé*, est vandalisé au couteau et à l'acide sulfurique en 1985. Une œuvre de Barnett Newman est tailladée au cutter en 1987. L'urinoir de Marcel Duchamp est endommagé à plusieurs reprises par des coups de marteau. En 2013, une tagueuse laisse une inscription au marqueur noir sur *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix. Soulignons la violence et la radicalité des moyens utilisés : acide, lames. La pulsion ne badine pas avec la technique... On mentionnera également le rouge à lèvres d'un baiser sur une toile de Cy Twombly à la fondation Yvon Lambert ; les trois passages à l'acte sur la sculpture d'Anish Kapoor dans les jardins de Versailles ; et la lacération récente d'une toile de Daniel Buren au centre Pompidou. Enfin, on se souviendra des autodafés de juin 1933 dans l'Allemagne nazie et de l'explosion des Bouddhas de Bâmiyân en 2001, actes perpétrés par des groupes au nom d'une idéologie collective. Dans les cas de vandalisme, c'est précisément au contenu symbolique des œuvres qu'il est envisagé de porter atteinte. Ces passages à l'acte, qu'ils soient initiés par un individu ou commandité par un groupe, engendrent des saccages souvent irréversibles et souhaités comme tels. D'évidence, ces destructions volontaires cherchent à faire table rase d'un existant qui encombre et dérange. Les esprits en proie à un idéal de domination désirent en général porter atteinte à ceux qui gênent leur ligne partisane. En détruisant l'œuvre, c'est une certaine forme de pensée et de liberté qu'ils veulent faire tomber de façon définitive. Le vandalisme est souvent basé sur un souhait d'éradication car l'expression de la diversité est alors vécue comme insupportable et pousse au crime métaphorique : sinistres par taillades, projections d'acide, jets de pierre, baiser teinté de rouge à lèvres dévastateur... Dans la plupart des cas de vandalisme, les dommages résultant d'attaques ponctuelles peuvent être traités par des restaurations fondamentales. Toutefois, l'œuvre demeure à jamais fragilisée et entamée. Elle porte alors les traces de sa propre histoire, les empreintes de pulsions dominatrices. Par contre, les autodafés, les tirs d'artillerie ou les explosions massives engendrent des dommages irréversibles. Aucun retournement n'est alors possible et la radicalité se veut exemplaire. Ces désastres semblent attester d'interactions fusionnelles avec le désir de toute puissance. L'acte restaurateur peut aller à l'encontre de la dégradation, pas du totalitarisme.

V. M. : A quoi porte-t-on atteinte exactement à travers ces actes de vandalisme ? Doit-on n'y voir qu'une intolérance à un style qu'on juge indigne, obscène, sacrilège ?

F. L.C. : Les passages à l'acte visant les œuvres d'art, cherchent sans doute à atteindre la fondamentale part de réflexion dont les créations sont détentrices. « Cosa mentale »⁷ estimait Léonard de Vinci, soit œuvre de l'esprit, qui n'est donc pas qu'une seule empreinte matérielle. Elle relève aussi d'une pensée, d'une intention libre, qui peut produire de l'inattendu, du particulier, de la critique, du différent ou différend, et cela peut exaspérer les partisans d'une pensée unique, généralement hostiles à l'imprévisible. L'indomptable façon de peindre, d'écrire, de transcrire qui est propre à chaque auteur leur devient intolérable. Très vite peut poindre la préférence pour « l'assimilation servile à des codes préexistants » (Fleury 104). Souvent, l'engendrement de manières inédites dérange les codes, les habitudes et les attentes convenues. La notion de diversité peut même déclencher d'impérieux besoins de faire disparaître les emblèmes de la libre expression. L'art ne relève pourtant pas d'une simple affaire de goût et encore moins d'endoctrinements. Reconnaître la pertinence d'élaboration d'une œuvre est salutaire pour sauvegarder la diversité. « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants » écrivait Adorno (17). Nous nous souviendrons qu'une large part du public et des institutions à la fin du XIX^e siècle était plutôt du côté d'un art pompier que de l'impressionnisme naissant. Les critiques de l'époque regorgent de réactions dédaigneuses teintées de haine devant les innovations déployées par ces artistes. Quelques décennies plus tard, c'est la particulière notion « d'art dégénéré » qui opérera avec feux et fureurs. Vouloir réduire les œuvres d'art à l'état de cendres ne garantit pourtant pas un effacement définitif de « l'élan vital » dont Bergson nous parle. Les artistes ont la capacité de déconstruire et de réinventer, c'est un mouvement qui relève de leur manière d'être au monde. Ils parviennent à remettre en question les pratiques imposées, ces -ismes de courants stylistiques qui finissent par s'épuiser en rabâchages successifs. Dans le domaine de la création, le seul triomphe d'un savoir-faire habile finit par s'étioler et par devenir stérile. Cela engendre de la caricature, tout en éloignant les véritables forces vitales, empreintes de singularités.

V. M. : Hannah Arendt nous invitait au dissensus estimant que les antagonismes étaient indispensables aux démocraties. Sans mener le débat vers la question de la provocation artistique, on peut s'interroger sur la capacité de nos civilisations à accepter ce qui dérange, dépasse, défait les canons esthétiques ou codes moraux, ce qui est hétérogène, hétéroclite, excentrique.

F. L.C. : L'exploration fait souvent place à de l'inattendu, ce qui peut déclencher de l'anxiété, voire

⁷ Littéralement : *chose mentale*, pour mentionner l'investissement conceptuel dont peut relever une œuvre.

des fermetures défensives. Là où certains ouvrent le champ des possibles, d'autres activent des résistances, des réactions d'obstruction, des détériorations volontaires. Mais il semblerait que nous soyons plus attachés au plaisir de la répétition qu'à celui du cheminement dans les méandres du surprenant vivant. Comprendre ce qui bloque la réception du distinct permet de cerner nos propres limites de perception et nos réticences à découvrir ce qui pourrait nous questionner. Il faut parfois du temps pour voir les nouvelles manières acceptées par le plus grand nombre. Les mouvements artistiques sont intimement liés aux processus de vie et de mort. Mais ces deux registres sont passablement anxiogènes pour notre condition humaine. Porter atteinte aux biens culturels ou les laisser s'endommager relève d'un consentement inquiétant à l'effacement d'expressions caractéristiques de notre humanité entendue comme résultant d'expressions de nos diversités.

V. M. : D'une certaine manière, restaurer les œuvres c'est préserver la trace de singularités et rappeler sans relâche les bienfaits de la diversité, l'indispensable nécessité de l'altérité.

F. L.C. : Sortir du réactionnel et aborder l'existence par la notion d'altérité me semble être une démarche fondamentale à soutenir. C'est un *modus operandi* allant à la rencontre de la locution : « *Simul et Singulis* »⁸. Il faut préserver en pensées et en actes l'attention suffisante pour que perdure l'essentielle référence à l'alter ego, un des concepts garants de nos communes diversités ; conserver l'ensemble des distinctions qui nous protègent d'une uniformité dangereuse, car stérilisante.

OUVRAGES CITÉS

ADORNO, Théodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1974.

BRANDI, Cesare Brandi. *Théorie de la restauration*. Paris : Éditions du Patrimoine, Centre Des Monuments Nationaux, 2001.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Suivi de *Éloge de la main*. Paris : PUF, collection Quadrige, 2013.

FLEURY, Cynthia. *Les Irremplaçables*. Paris : Folio essais, 2018.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Trad. du russe et de l'allemand Nicole Debrand et Bernadette Du Crest. Paris : Gallimard, 1989.

LAUXEROIS, Jean. *De l'Art à l'œuvre, petit manifeste pour une politique de l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

⁸. « Semblable et différent » : soit l'idée d'être ensemble et cependant soi-même.