

# Conserver le délitement :

Une documentation, ainsi qu'une  
étude de conservation-restauration d'un modèle  
de veste créé par la Maison Martin Margiela,  
prenant pour sujet deux exemplaires issus de  
la collection du Mode Museum d'Anvers

Mémoire

Frédéric Boutié

Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique  
DNSEP option Art - Conservation-Restauration  
Équivalent Master II  
École Supérieure d'Art d'Avignon

2014-2015





- École Supérieure d'Art d'Avignon-

MoMu -Mode Museum de la Province d'Anvers-  
Belgique



## Conserver le délitement :

Une documentation, ainsi qu'une étude de conservation-restauration d'un modèle de veste créé par la Maison Martin Margiela, prenant pour sujet deux exemplaires issus de la collection du Mode Museum d'Anvers

Mémoire de fin de II<sup>o</sup> Cycle  
pour l'obtention du  
Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique  
DNSEP option Art – Mention Conservation-Restauration  
Équivalent Master II  
École Supérieure d'Art d'Avignon

Frédéric BOUTIÉ

2014-2015

Référent extérieur: Wim Mertens -conservateur du Mode Museum d'Anvers-.

Direction de mémoire: Lydie Toran -Docteur littérature française ainsi qu'en Art et Théâtre, et professeure à l'École Supérieure d'Art d'Avignon-.

Direction de projet: Montaine Bongrand -conservatrice-restauratrice spécialisée en textile et intervenante à l'École Supérieure d'Art d'Avignon-.

Coordination: Gaspard Salatko -Docteur en anthropologie sociale et ethnologie- et Marc Maire -professeur de conservation-restauration à l'École Supérieure d'Art d'Avignon-.

Encadrement scientifique: Cathy Vieillescazes -Professeure des universités à l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse- et Céline Joliot -Technicienne en chimie à l'Université d'Avignon et Pays du Vaucluse-.





## Remerciements

Je remercie premièrement les membres du Mode Museum d'Anvers, qui m'ont d'abord permis de réaliser un stage au sein de cette institution, puis de pouvoir poursuivre cette recherche dans le cadre de mon mémoire de fin de cycle, je les remercie également de m'avoir soutenu durant la durée de cette étude. Je suis particulièrement reconnaissant envers **Kaat Debo**, directrice du MoMu, pour son accord et soutien à la réalisation de celle-ci, exprimé notamment par son accord pour l'achat de la veste d'étude, ce qui m'a permis de pouvoir approfondir et pousser plus loin mon sujet initial.

J'exprime ma plus profonde gratitude à **Wim Mertens**, conservateur au MoMu, qui m'a d'abord accueilli, fut un formidable et généreux maître de stage, m'a prodigué ses encouragements, a dirigé mon travail, me faisant bénéficier de son savoir et des ses précieux conseils dont j'ai tiré le plus grand profit. Je le remercie particulièrement de m'avoir proposé de continuer cette recherche, et de l'avoir soutenu comme il l'a fait et ce, à chaque étape, et spécialement durant celle de la demande d'achat de la veste d'étude. Je le remercie également d'avoir intercedé pour moi, afin de contacter Martin Margiela.

Je remercie vivement **Karen Van Godtsenhoven**, commissaire d'exposition au sein du MoMu, pour ses conseils, sa relecture et avis. Mes remerciements s'adressent également à **Ellen Machiels** et **Bernice Brigou**, conservatrices-restauratrices au sein du MoMu, pour leur aide, conseils et soutien. Je suis également reconnaissant envers **Kim Verkens**, conservatrice-restauratrice au sein du MoMu, qui a accepté que je reprenne et continue le projet de recherche qu'elle a initié.

J'adresse un remerciement tout particulier à **Griet Kockelkoren**, spécialiste en conservation-préventive attachée au FARO -Centre d'interface Flamand pour le Patrimoine Culturel-, qui m'a grandement aidé, orienté puis permis de contacter d'autres professionnels et spécialistes de la conservation-restauration des matières plastiques.

Je souhaite ainsi remercier tous ces spécialistes et professionnels, sans ordre d'importance, car tous m'ont permis d'avancer grâce aux informations, conseils, et recommandations prodigués: **Thea Van Oosten** -scientifique en conservation sénior spécialiste dans les plastiques- et **Suzan de Groot** -spécialiste en conservation-restauration-, toutes deux attachées au Netherland Institute for Cultural Heritage. **Anna Laganà** -conservatrice-restauratrice/chercheuse, spécialiste des nouveaux matériaux-, **Suzanna Chee** -conservatrice-restauratrice au sein du PowerHouse Museum de Sydney-, **Tim Bechthold** - chef du département de conservation-restauration du Die Neue Sammlung Museum de Munich-, **Friederike Waentig** -professeure au sein du CICS - Cologne Institute of Conservation Sciences de Cologne, **Alison Castaneda** -restauratrice-conservatrice au Textile Conservation Workshop de New-York-, **Susana França de Sà** -doctorante en conservation-restauration à la faculté des sciences et technologies de Lisbonne, en partenariat avec le MUDE -Museo do Design e da Moda de Lisbonne-.

Je tiens également à remercier **Linda Loppa** -Doyenne de l'Académie de Mode Polimoda de Florence- pour avoir pris le temps de me répondre, et m'avoir fourni des informations relatives à la veste T00/329.

Concernant les membres de l'École Supérieure d'Art d'Avignon, je remercie spécialement **Lydie Toran**, ma directrice de mémoire, pour son enthousiasme, son soutien, ses relectures et ses suggestions éclairées. Je remercie également **Montaine Bongrand** -conservatrice-restauratrice spécialisée

en textile- pour ses conseils, corrections et sa rigueur.

Je souhaite également remercier **Gaspard Salatko** -docteur en anthropologie sociale et ethnologie- qui nous a guidé par ses conseils et initiatives tout au long de cette année de recherche.

Mes remerciements s'adressent aussi à **Marc Maire** -conservateur-restaurateur enseignant- et **Stéphanie Elarbi**, conservatrice-restauratrice au sein du musée du Quai Branly, pour leur intérêt, et suggestions durant les différentes phases de cette étude.

Je signifie ma gratitude à **Cathy Vieillecazes** et **Céline Joliot**, spécialistes de la chimie appliquée à l'art pour leur grande aide et disponibilité.

Ce mémoire est également l'aboutissement de cinq années d'étude, ponctuées de rencontres, de stages et d'expériences. Je tiens à exprimer aussi ici ma reconnaissance envers des professionnels du domaine du patrimoine de la Mode qui m'ont conseillé, fait confiance et qui ont guidés, même implicitement, mon parcours et le choix de cette spécialité. Je tiens donc à remercier **Joséphine Pellas** -conservatrice-restauratrice en charge de la préparation et réalisation des expositions au sein du musée des Arts Décoratifs de Paris- ainsi que **Sylvain Carré** -spécialiste en conservation préventive et mannequinage- et **Marie-Pierre Osmont** -ancienne chargée des collections au musée Christian Dior de Granville-.

Pour cloturer mes remerciements, je souhaiterais m'adresser à mes amis qui m'ont soutenu, conseillé, encouragé ainsi que pour leur relectures. Je remercie en particulier **Margaux Berry**, pour son soutien et accueil. **Mathilde Chassagneux**, pour ses encouragements et son soutien, même en période de doute. **Florent Tosi**, pour son soutien, son aide, ses conseils et son expertise en matière de création et construction du vêtement. Je signifie ma profonde reconnaissance envers **Simon Seguier** pour sa consciencieuse relecture. Je remercie également **Clara Lauras** pour son aide et conseils lors de la mise en page ; mes co-stagiaires au MoMu: **Caroline Lolax** et **Dylan Colussi**, pour leur soutien et encouragements, puis enfin, mes colocataires, devenus des amis pour nos échanges sur la Mode, pour m'avoir introduit dans ce domaine qui est le leur, et pour l'émulation créative dans laquelle nous vivions: **Joëlle Laderach**, **Sarah Mayer**, **Josephine Dulmer**, **Benny Andalo**, **Justine Ong**, **Caroline Grout**, **Cierra Treloar**, **Brianna Pierce**, **Daiki Shimisu**, **Alexandre Perreira**, **Felicia Macedo**, **Liv Senn** et **Ellie Rousseau**

## Sommaire

<i>Avant-propos</i> .....	15
<i>Fiches d'identification</i> .....	18
<i>Introduction</i> .....	23

### ① Contextualisation : Mode, Musées et passé de l'objet d'étude

0.1 <i>Domaine d'appartenance : La Mode</i> .....	26
0.2 <i>Musées de la Mode</i> .....	36
0.3 <i>MoMu</i> .....	39

### ① Maison Martin Margiela

1.1 <i>Martin Margiela</i> .....	53
1.2 <i>Maison Martin Margiela</i> .....	67
1.3 <i>Collection printemps/été 1990 et modèle de la veste</i> .....	95

### ② Approche matérielle : Des plastiques au polyuréthane en particulier

2.1 <i>Plastiques dans les collections muséales</i> .....	119
2.2 <i>Le Polyuréthane</i> .....	130

### ③ Étude de conservation-restauration

3.1 <i>Identification</i> .....	142
3.2 <i>Constats d'État</i> .....	158
3.3 <i>Proposition de réplique</i> .....	172
3.4 <i>Propositions de Conservation-restauration</i> .....	179
3.5 <i>Préconisations de conditionnement et de mise en exposition</i> .....	199

<i>Conclusion</i> .....	207
<i>Annexes</i> .....	210
<i>Lexique</i> .....	266
<i>Bibliographie</i> .....	269
<i>Table des matières</i> .....	276



# Avant-Propos

« *La mode, c'est ce qui se démode* »

Jean Cocteau

Avant d'aborder mon sujet d'étude et les objets qui en sont au cœur, je vais présenter succinctement le domaine dans lequel ils s'inscrivent, celui de la Mode. Cette entrée en matière s'appuie sur une tentative de définition de la Mode et sur la façon dont ma démarche s'est fondée au cours de ma formation.

Ces quelques mots de Jean Cocteau résument l'ontologie principale de la mode : sa fugacité intrinsèque. C'est un mouvement, une manière, un style, une façon qui ne surgit que pour disparaître et être remplacée par une autre. Tout ce qui a trait à l'homme -aussi bien ses créations qu'interactions- peut être influencé par celle-ci. Les modes se développent par le domaine du social et sont initiées par un besoin incessant de nouveauté, de changement, d'évolution, de distinction, de renouvellement de soi, mais également signe d'appartenance, voire de revendication identitaire. Elles ne peuvent s'épanouir que dans un environnement libre qui privilégie ces notions et l'expression de goûts.

La mode -celle qui passe- est le plus souvent mise en relation avec la Mode<sup>1</sup>, son homophonographe qui désigne alors en particulier le secteur<sup>1</sup> de la création vestimentaire. Si cette union entre ces deux termes est possible c'est que ce dernier est directement issu du premier, il en est son champ d'action privilégié. La création vestimentaire se soumet en effet à un rythme soutenu de présentation par collections qui suivent le rythme des saisons. Elle est surtout initiée par des couturiers, stylistes, designers et créateurs œuvrant pour leur propre marque ou d'autres plus anciennes réparties principalement dans des capitales comme Paris, Londres, Milan, New-York, Tokyo...

Ces mégapoles induisent les tendances de la Mode qui se divise en deux secteurs d'activité :

**La Haute Couture** : élitiste, historique et parisienne, elle fut créée par Charles Frédéric Worth<sup>2</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les fondements qui la régissent ont initié le système actuel de fonctionnement de la Mode.

<sup>1</sup> Tout au long de ce mémoire, je conserverai le même principe que celui de Roland Barthes dans son essai *Système de la Mode*. Paris, éditions du Seuil, avril 1967, qui différencie par une majuscule le mot Mode pour signifier le secteur de l'habillement, de celui de mode qui évoque alors les mouvements passagers, afin de pouvoir faciliter leur opposition.

<sup>2</sup> Charles-Frederick Worth est connu comme l'inventeur de la haute couture. Il fonde sa propre entreprise rue de la Paix à Paris avec Otto Bobergh en 1858. Grâce à Worth, le couturier passe au premier plan de la création vestimentaire, impose ses choix et obtient finalement un nom. Il crée en 1868, la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames et fillettes. Paris a alors le monopole de la mode et de nombreuses maisons de couture voient le jour comme Jacques Doucet, Jeanne Paquin, Callot Sœur, Paul Poiret, Jeanne Lanvin...



Les créations qui en découlent sont pour la plupart uniques ou réalisées en très peu d'exemplaires et adaptées sur mesure aux proportions de clientes de plus en plus rares. Aujourd'hui, sa fonction principale est de faire rayonner la marque, notamment par l'ingéniosité, l'habileté artisanale et les richesses mises en œuvre dans ces créations.

Le prêt-à-porter : standardisé, récent et mondial. Il fut développé dans les années 1950, mais ne fut réellement adopté et popularisé que durant la décennie suivante. Il est aujourd'hui le modèle courant de consommation de la Mode. Il se distingue par des créations réalisées industriellement en séries et tailles standards. On compte également deux catégories à l'intérieur de celui-ci : le prêt-à-porter de luxe et celui de masse. La seconde suivant, copiant et adaptant les créations développées par la première.

Mon intérêt pour la Mode s'est fait par glissement, selon celui qui s'est opéré avec l'art contemporain et les liens qu'elle a tissés avec. Parfois dans un but commercial, mais également par une recherche de sens et de questionnement.

Les modes régissent nos vies, attitudes et comportements, mais la Mode peut-être étudiée et comprise. Même si elle semble régie par des systèmes de marketing cadrés, des stéréotypes, des valeurs superficielles et frivoles, elle contient cependant d'autres intérêts. Il s'agit avant tout d'un travail sur le corps humain. Comment des volumes, des coupes, des couleurs ou imprimés le façonnent, quelles significations et symboles revêtent les vêtements et dans quels buts ? Comment au travers de ceux-ci chacun s'exprime -Consciemment ou inconsciemment- ? Quel usage et pratique en fait-on réellement ?

Au cours de ma formation en conservation-restauration à l'école supérieure d'Art d'Avignon -dont le projet d'établissement de la mention conservation-restauration s'appuie particulièrement sur l'étude des objets ethnographiques et des œuvres d'art contemporain-, j'ai tenté de croiser ces deux domaines enseignés à celui de la Mode. Cette recherche personnelle fut d'abord entreprise par des lectures puis des stages dans des musées comme celui des Arts Décoratifs de Paris<sup>3</sup>, le musée Christian Dior<sup>4</sup> de Granville et le MoMu<sup>5</sup> d'Anvers.

3 Stage effectué du 10 septembre au 5 octobre 2012 sous la direction de Joséphine Pellas, conservatrice-restauratrice en charge de la préparation et réalisation des expositions. Durant celui-ci, j'ai pu participer au montage de l'exposition "L'impressionnisme et la mode" au musée d'Orsay, au démontage de l'exposition «Louis Vuitton/ Marc Jacobs», et aux recherches iconographiques ainsi que de mannequinage pour l'exposition "Mécanique des dessous".

4 Stage réalisé du 3 février au 4 avril 2014 sous la direction de Marie-Pierre Osmont - chargée des collections du musée- et ayant eu pour but un apport d'aide à la gestion des collections: inventarisation des nouvelles acquisitions et inscription sur la base de données Flora Musée©. Conditionnement pour prêts et transports. Démontage de l'exposition «Une maison, des collections» édition 2013/2014. Conditionnement d'accessoires: bijoux, foulards et chapeaux ainsi que de robes. Réalisation de fiches de constat d'état propres au musée. Restauration d'un élément de la robe «Jour de Fête»MCD 2010.6.1 et du tailleur «Escapade»1996.2.4.1-2.

5 Nom raccourci et usuel du Mode Museum d'Anvers.

Stage réalisé du Du 21 avril au 17 octobre 2014 sous la direction de Wim Mertens -Conservateur-. Aide à la gestion des collections

Au sein de ces établissements, j'ai pu travailler sur des expositions traitant de collections de Modes historiques ou contemporaines, apprenant à chaque fois un peu plus sur l'Histoire de celle-ci, ses significations, ses usages, mais également les moyens de conservation mis en place pour préserver ce patrimoine et l'exposer. L'antinomie de ces deux volontés est caractérisée par deux choses : premièrement les matériaux composant les objets de Mode étant particulièrement fragiles, sensibles aux influences de leur environnement comme la lumière, la température... nécessitant aussi plus de manipulation pour leur mise en exposition. Deuxièmement, vouloir conserver quelque chose qui fut créé pour être éphémère. Comment doit donc se positionner un conservateur-restaurateur<sup>6</sup> face à ce type d'objet ? Comment appréhender cette pratique face à un objet qui ne fut développé que pour n'être porté et être pertinent durant seulement une saison -mais qui au final donne énormément d'informations concernant les mœurs et goûts d'une période donnée-?

Chaque cas étant unique, dépendant de l'objet ou des collections traitées, ce mémoire tentera d'apporter des pistes de réflexion ainsi que des propositions de réponse, en s'appuyant sur le cas particulier d'un modèle de veste pour femme créé par la Maison Martin Margiela pour la collection printemps/été 1990.

et expositions: démontage de l'exposition «Maison Minnie Mouse». Préparation de la journée du patrimoine: réalisation de supports pour coiffes et mannequinage de costumes ethnographiques. Conditionnement des nouvelles acquisitions. Démontage de l'exposition «Birds of Paradise», constat d'état, conditionnement et convoiement des œuvres prêtées. Préparation et montage de l'exposition «MoMu Now» : recherches iconographiques et historiques sur les pièces sélectionnées, mannequinage et installation.

6 En 1948, l'ICOM (International Council Of Museums) publie un code déontologique et donne une définition du métier de conservateur-restaurateur. Voir également la conférence de New-Delhi qui s'est tenue du 22 au 26 septembre 2008 intitulée « Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel ».

# Fiches d'identification

T00/329

Titre: /

Auteur(s): Maison Martin Margiela, Paris, fondée en 1988 par Jenny Meirens et Martin Margiela (1957, Genk, Belgique)  
Guillaume Bérard (Designer, dates inconnues)

Datation: Collection printemps/été 1990

Type: Veste, vêtement féminin, prêt-à-porter de luxe

N° d'inventaire: T00/329

Propriétaire: ModeMuseum de la Province d'Anvers - MoMu- , Belgique

Date d'acquisition: 2000

Précédent propriétaire(s): Linda Loppa

Matériaux constitutifs: Lin, Polyuréthane, viscose, coton, métal et cuivre plaqué argent.

Manufacture: Entreprise Deni-Cler S.A. Mantoue, Italie

Description: Veste blanche pour femme en lin avec un revêtement en polyuréthane-polyester. Une large boucle en cuivre plaquée argent et incurvée ferme la veste par l'avant à l'aide de 7 griffes métalliques et 21 œillets cousus de coton répartis en 3 colonnes. Manches aux épaules rehaussées dites « cigarettes ». Une fermeture à glissière métallique est présente sur chaque avant-bras. Au dos, deux paires de ruban en coton blanc viennent resserrer la silhouette. À l'intérieur: griffe blanche en sergé de coton cousue au niveau du bas de l'encolure par quatre points cousus de fils blanc. Deux éléments de doublure en viscose de forme triangulaire encadrent l'étiquette.

Griffe: Étiquette vierge en toile de coton blanc attaché par fils blancs en coton.

Dimensions: Approximativement 85cm x 33cm

Poids: environ 650g, la boucle pesant environ 500g

État: Mauvais: Craquèlement et déchirure du revêtement en PUR-ester.







## VESTE D'ÉTUDE

Titre: /

Auteur(s): Maison Martin Margiela, Paris, fondée en 1988 par Jenny Meirens et Martin Margiela (1957, Genk, Belgique)  
Guillaume Bérard (Designer, dates inconnues)

Datation: Collection printemps/été 1990

Type: Veste, vêtement féminin, prêt-à-porter de luxe

N° d'inventaire: /

Propriétaire: ModeMuseum de la Province d'Anvers - MoMu-, Belgique

Date d'acquisition: Décembre 2014

Précédent propriétaire(s): Marcia Berger / Resurrection Vintage

Matériaux constitutifs: Lin, Polyuréthane polyester, viscose, coton, métal et cuivre plaqué argent.

Manufacture: Entreprise Deni-Cler S.A. Mantoue, Italie

Description: Veste blanche pour femme en lin avec un revêtement en polyuréthane-polyester. Une large boucle en cuivre plaquée argent et incurvée ferme la veste par l'avant à l'aide de 7 griffes métalliques et 21 œillets cousus de coton répartis en 3 colonnes. Manches aux épaules rehaussées dites « cigarettes ». Une fermeture à glissière métallique présente sur chaque avant-bras. Au dos, deux paires de ruban en coton blanc viennent resserrer la silhouette. À l'intérieur: griffe blanche en sergé de coton cousue au niveau du bas de la nuque par quatre points cousus de fils blancs. Deux éléments de doublure en viscose de forme triangulaire encadrent l'étiquette.

Griffe: Étiquette vierge en toile de coton blanc attachée par quatre fils blancs en coton.

Dimensions générales: 45cm (largeur) x 64cm (hauteur)  
33cm (largeur d'épaule), 64cm (longueur des manches), tour de taille: 77cm et tour de poitrine de 90cm.

Poids: environ 650g, la boucle pesant environ 500g

État: Très mauvais: Craquellement généralisé du revêtement en PUR-ester. Jaunissement au niveau des épaules et des manches, à l'intérieur et ternissure de l'argent de la boucle.

## Introduction

Ce mémoire s'appuie sur l'étude de deux objets issus d'un même modèle, ayant donc une forme et une constructions identiques. Ils furent créés par la même Maison pour la même collection : La Maison Martin Margiela pour la collection printemps/été 1990.

Ils sont différents de par leur histoire et état actuel mais identiques dans leur processus créatif et les altérations qu'ils subissent -bien que celles-ci soient à des stades différents-. L'objet initial inventorié T00/329 appartenant au ModeMuseum d'Anvers, est une veste blanche pour femme. Son état de conservation s'étant rapidement dégradé, des recherches furent initiées en 2012 pour préserver cet objet. Le conservateur du MoMu, Wim Mertens, m'a proposé de continuer celles-ci dans le cadre de mon DNSEP<sup>1</sup>. Durant ces recherches, j'ai trouvé un autre exemplaire du modèle de cette veste qui fut par la suite acheté par le musée pour approfondir cette investigation.

L'enjeu de ce mémoire est de trouver et proposer des solutions de conservation-restauration, par le biais de la veste nouvellement acquise, -qui n'est pas encore inventoriée dans les collections du musée- elle servira de support pour des tests et sera désignée dans ce mémoire comme « veste d'étude ». Ces solutions seront ensuite soumises au cas de la veste T00/329

Pour commencer cette enquête, j'ai d'abord collecté les informations présentes au musée, cependant une erreur de datation de la veste T00/329 m'a poussé à tout reprendre et à me concentrer en premier lieu sur l'histoire de la Maison Martin Margiela pour mieux comprendre sa philosophie, même si ses archives me sont restées fermées.

Pour débiter ce mémoire, une contextualisation déontologique sera proposée afin de mieux cerner notre champs d'action qu'est la muséification de la Mode. Cette étude resituera ensuite les objets dans leur histoire et leur cadre spatio-temporel, afin de mettre en exergue le lien qui les unit au MoMu.

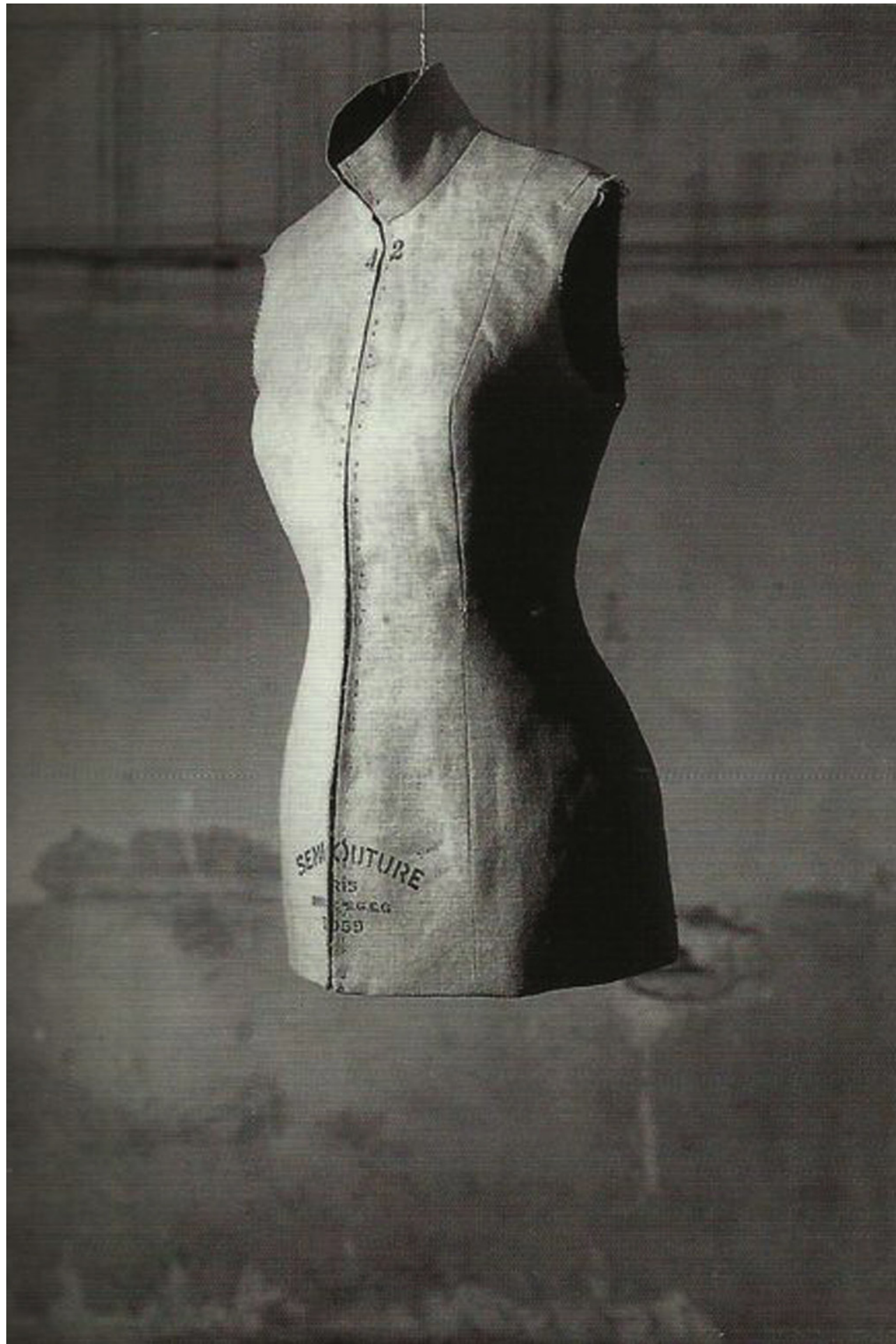
La seconde partie sera dévolue à la Maison Martin Margiela afin de comprendre la démarche de celle-ci, son positionnement, puis contextualiser le modèle de ces vestes, au sein de la collection particulière dont il est issu.

Le troisième moment de cette étude traitera des matières plastiques, de leur emploi dans la Mode jusqu'aux collections du MoMu, afin d'introduire l'étude du matériau problématique dont les vestes sont constituées : le polyuréthane.

C'est après l'observation de ces données que des propositions de conservation-restauration seront avancées dans une ultime partie.

<sup>1</sup> Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique option Art mention Conservation-Restauration équivalent Master.





Maison Martin Margiela Gilet réalisé à partir d'un mannequin de couture Stockman, collection automne/hiver 1997-1998©Marina Faust

①

## Contextualisation : Mode et Musées

Cette première partie se donne pour but de dégager et contextualiser les grands enjeux de notre champ d'étude à savoir la Mode et la muséification des créations qui en découlent. Aussi, nous reviendrons plus en détail sur le passé de la veste T00/329 mettant en exergue les liens particuliers qui l'unissent à la ville d'Anvers et son musée de Mode.

## 0.1 *Domaine d'appartenance : La Mode*

La veste T00/329 est un objet de Mode, comprendre ce domaine, tenter de le définir, et se rendre compte des changements qui l'ont façonné permet d'insérer l'objet au cœur d'une Histoire. Cette démarche permettra alors de faire ressortir les particularités de cet objet, comprendre ses particularités, mais surtout celles de son créateur : Martin Margiela.

### 0.1.1 Évolution du statut du couturier

Les deux objets de cette étude relèvent du prêt-à-porter de luxe, ce qui induit qu'ils ont été fabriqués en série mais cependant en peu d'exemplaires -comme on le découvrira plus tard en se penchant sur l'histoire de la Maison Martin Margiela et en particulier sur la collection printemps/été 1990 dont le modèle de la veste est issu-.

Tenter de comprendre l'évolution du statut des objets de Mode, de l'atelier du couturier, de la garde robe de la cliente jusqu'au musée, c'est revenir sur leur ontologie même, sur les acteurs de ce domaine de création et leur vision. Aussi, selon un point de vue pragmatique ces objets sont avant tout des biens de consommation, voués à un usage en particulier fonctionnel -couvrir le corps afin de cacher la nudité et de le protéger des intempéries- ainsi qu'éphémère, avec cependant une portée esthétique. Cette vision fut notamment défendue par une figure majeure de la Haute Couture qu'est Gabrielle Chanel:

*«Il faut parler de la mode avec enthousiasme, sans démesure; et surtout sans poésie, sans littérature. Une robe n'est ni une tragédie, ni un tableau ; c'est une charmante et éphémère création, non pas une œuvre d'art éternelle. La mode doit mourir et mourir vite, afin que le commerce puisse vivre.»<sup>1</sup>*

Cette conception n'était pas partagée par tous. Si bien que la comparaison du couturier à l'artiste est ce qui a permis à ces pionniers une ascension sociale, et la reconnaissance de leurs créations.

<sup>1</sup> Morand Paul, *L'allure de Chanel* (coll. Folio), Gallimard, Paris, 2009, première édition en 1976. cit : Page 202

Charles-Frederick Worth, « père » de la Haute Couture, est également l'initiateur du changement de statut du couturier.

*« [...] avec Worth : le couturier, dès lors, va jouir d'un prestige inouï, il est reconnu comme un poète, son nom est célébré dans les journaux de mode, il apparaît dans les romans sous les traits de l'esthète, artiste incontesté de élégances ; à l'égal d'un peintre ses œuvres sont signées et protégées par la loi. Par son dédain affiché pour l'argent et le commerce, par son discours évoquant la nécessité de « l'inspiration » le grand couturier s'impose comme « un artiste de luxe ». »<sup>2</sup>*

Cette évolution a participé à une nouvelle désignation des couturiers qui ont fini par se faire nommer « créateurs ». Comme dans l'art, des avant-gardes ont également surgi, de nouveaux courants de pensée se sont opposés à ceux dès lors qualifiés de classiques. Les années 1960 avec l'avènement du prêt-à-porter furent le terrain favorable pour de nouvelles façons de penser et concevoir le vêtement. Parmi les créateurs phares de cette période que furent Paco Rabanne et Pierre Cardin, André Courrèges est l'exemple le plus représentatif de volonté de rejet des conceptions classiques du vêtement. Roland Barthes commenta justement cette opposition de points de vue dans un article paru dans le magazine Marie-Claire en 1967 intitulé « *Le match Chanel-Courrèges* »<sup>3</sup> :

*« Ce duel, il faut croire que notre société en a besoin puisqu'elle s'ingénie -du moins depuis quelques siècles- à l'ouvrir dans tous les domaines de l'art, et sous des formes infiniment variées ; et il éclate aujourd'hui dans la mode avec une netteté exceptionnelle, c'est que la mode est elle aussi, un art au même titre que la littérature, la peinture, la musique.»*

Par le biais du couturier, qui a vu son statut évoluer en un siècle, de celui d'artisan anonyme qui exécutait les commandes et volontés des clients à celui de créateur et d'esthète renommé, la Mode a également changé de statut. Les créations qui en découlent comportent alors une « valeur » spécifique découlant de la personnalité de son créateur et de ses partis pris. Les créations issues de la Haute Couture et du prêt-à-porter de luxe sont désormais qualifiées de véritables objets d'art.

<sup>2</sup> Lipovetsky Gilles, *L'empire de l'éphémère*, collection Folio Essais, éditions Gallimard, Paris, 1987 cit : page 96

<sup>3</sup> Barthes Roland, « *Le match Chanel-Courrèges* », in *Marie-Claire*, n°181, septembre 1967.



## 0.1.2 L'Art et la Mode

Les relations qu'entretenaient les couturiers avec le monde de l'art et les artistes de leur époque, en plus d'avoir favorisé leur implantation sociale, ont également développé et enrichi leurs créations. Les collaborations entre couturiers et artistes furent initiées dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle avec Paul Poiret et Raoul Dufy. Ce dernier créa des imprimés ensuite employés par le couturier, qui se questionna justement dans ses mémoires, sur les liens entre l'Art et la Mode.

« Suis-je un imbécile quand je rêve de mettre de l'art dans mes robes ? Un fou quand je dis que la couture est un art ? Car j'ai toujours aimé les peintres, et me suis senti sur un pied d'égalité avec eux. Il me semble que nous pratiquons le même métier, et que ce sont mes collègues de travail. »<sup>1</sup>

Suivirent durant les années 1920-1930, d'autres créations remarquables comme celles de Sonia Delaunay appliquant les règles de l'orphisme<sup>2</sup> à ses confections vestimentaires. On peut également citer la collaboration entre Salvador Dalí et Elsa Schiaparelli engendrant des oeuvres surréalistes comme le chapeau-chaussure ou la robe homard. Cette dernière collabora également avec Jean Cocteau ou encore Alberto Giacometti pour des bijoux et accessoires.

Si Paul Poiret considère son travail comme celui d'un artiste ou d'un peintre ce n'est pas le cas de Coco Chanel, -grande rivale d'Elsa Schiaparelli- qui pour la mépriser, l'appelait « L'artiste italienne qui fait des robes »<sup>3</sup>



Chapeau «Chaussure» dessiné par Dalí pour la collection automne/hiver 1937-1938 d'Elsa Schiaparelli, porté par Gala, photographie d'André Maillet, 1938

1 Poiret Paul, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset Éditions, 1930

2 Nom donné par Apollinaire, en 1913, à une tendance picturale surtout représentée par Robert Delaunay et qui tendait à une construction abstraite des formes par la couleur.

3 Benaim Laurence, *Yves Saint Laurent*, Paris, Grasset Éditions, 2002

Quand ils ne purent collaborer directement avec des artistes, certains couturiers s'en inspirèrent directement, comme l'illustrent la collection iconique « *Hommage à Mondrian* »<sup>4</sup> d'Yves Saint Laurent ou l'ultime collection<sup>5</sup> d'Alexander McQueen dont l'une des créations reprend les détails de peintures de Jérôme Bosch.

Ces créations à plusieurs mains iront parfois plus loin que des reprises de motifs créant de véritables performances alliant arts visuels, graphisme et vêtements. Ce fût le cas lors de la collection automne/hiver 1998-1999 de la Maison Martin Margiela, qui invita trois personnalités du monde de l'art à prendre part, de différentes manières et selon leur spécialité, à ce défilé. Le photographe New-yorkais Mark Borthwick réalisa un livre de photographies reprenant des silhouettes et détails de cette collection. Durant le défilé, ce fut trois de ses vidéos qui furent projetées offrant un dialogue entre les mannequins réels filmés et des marionnettes créées et habillées par la styliste Jane How qui défilèrent sur le podium, articulées par deux marionnettistes. Le troisième artiste invité fut l'écrivaine Sydney Picasso qui rédigea un pamphlet intitulé « *Endless Threads* » ainsi qu'un texte imprimé en continu sur un ruban blanc qui fut ensuite découpé et attaché aux poignets des spectateurs<sup>6</sup>.

Durant ces dernières années, un nombre grandissant de collaborations entre artistes contemporains et marques de luxe ont vu le jour. L'exemple de Louis Vuitton est le plus frappant : la marque a collaboré avec une multitude d'artistes depuis le début des années 2000. On peut ainsi citer Stephen Sprouse, Takashi Murakami, Richard Prince, Yayoi Kusama jusqu'à l'ouverture en décembre 2014 de la fondation Louis Vuitton qui tend à devenir un haut lieu d'exposition de l'art contemporain. Ces collaborations deviennent une mode suivie et entretenue par presque toutes les grandes marques de luxe comme Dior<sup>7</sup>, Givenchy<sup>8</sup>, Kenzo<sup>9</sup>, Swatch<sup>10</sup>...

Ce phénomène n'est pas sans poser des questions et certains remettent en cause la sincérité de telles pratiques, n'y voyant qu'un nouveau concept marketing. L'analyse d'Isabelle Muznik, rédactrice en chef du magazine *Influencia*, est à cet égard éclairante: « D'une part, l'art contemporain est de plus en plus populaire; d'autre part, les marques doivent répondre à plusieurs problématiques: tou-

4 Collection Haute Couture automne/hiver 1965-1966, robes courtes et droites reprenant les motifs des peintures de l'artiste néerlandais Piet Mondrian.

5 Collection prêt-à-porter automne/hiver 2010-2011

6 *Maison Martin Margiela Street Special Edition Vol. 1&2, Street Magazine*, 2013 voir également Borthwick Mark, *2000-1: Maison Martin Margiela: Collection Autumn Winter 1998-1999*, Grafiche Zanini, 1998

7 Exposition *Miss Dior* qui s'est tenue du 13 au 25 novembre 2013 au Grand Palais de Paris. La marque avait invité 15 femmes artistes contemporaines à s'inspirer et revisiter les codes de la maison et du parfum Miss Dior, parmi elles : Lara Baladi, Hannah Starkey ou encore Joanna Vasconcelos.

8 Collaboration entre Ricardo Tisci -Directeur artistique de Givenchy- et Marina Abramović pour la création de costumes et la mise en scène du Boléro de Ravel, dans une chorégraphie de Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet présentée à l'opéra Garnier de Paris du 2 mai au 3 juin 2013.

9 Collaboration avec le collectif ToiletPaper -dirigé par Maurizio Cattelan- pour la troisième année consécutive, pour des collections capsules et vidéos promotionnelles.

10 Collaboration entre Jean-Michelle Othoniel et Swatch présentée à la biennale de Venise en 2011.

cher à l'exceptionnel et faire rêver le public, enrichir son ADN en conservant les valeurs propres au luxe. La solution: se positionner comme des néomécènes en proposant des produits arty qui donnent au consommateur le sentiment d'acquérir une œuvre d'art.»

Ce rapprochement entre l'Art et la Mode fut également rejeté par d'autres créateurs, Chanel la première, Cristóbal Balenciaga ou encore Rei Kawakubo, qui ont une vision plus pragmatique de ce domaine, le considérant comme un art appliqué, avec une fonction, -celle de recouvrement des corps- mais également une démarche commerciale. La biographe de cette dernière dit d'elle : « Les vêtements qu'elle crée ne font pas partie du monde rarefié de l'art pour l'art. C'est une astucieuse intelligence des affaires qui guide leur production [...] le succès économique est un élément essentiel du maintien de l'indépendance créatrice de [Kawakubo] »<sup>11</sup>. La Maison Martin Margiela s'est également clairement positionnée à ce sujet déclarant que pour eux : « La Mode est une profession artisanale, un savoir-faire technique et non un art. Chaque domaine partage une expression par sa créativité, cependant au travers de médiums et processus divergents. »<sup>11</sup>.

Le monde de la Mode et les couturiers, par ces collaborations tendent de plus en plus à se rapprocher de celui de des « Beaux-Arts » et de l'art contemporain en particulier. La Mode tend vers une artification<sup>12</sup>, une véritable volonté de reconnaissance du processus et travail créatif, une certaine élévation. Mais l'utilisation à des fins commerciales et marketings de ces collaborations artistiques décrédibilisent parfois à terme les artistes et les marques. L'acceptation de la Mode au rang d'art prête encore à débats.

11 Traduction de *INTERVIEW: MAISON MARTIN MARGIELA IN CONVERSATION WITH FILEP MOTWARY*, Mardi 29 Juin 2010, filepomotwary.com

12 Crane Diana, « La Mode » in *De l'Artification, Enquête sur le passage à l'art*, sous la direction de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, Paris, Editions de l'EHESS, 2012, page 249.



©Borthwick Mark





Exemple de collaboration entre artiste contemporain et marque de vêtements de luxe : Campagne publicitaire Comme des Garçons, Automne/Hiver 1993-1994, photographie de Cindy Sherman ©CommedesGarçons

### 0.1.3 L'Artification de la Mode

On recense donc aujourd'hui des dizaines de collaborations entre artistes contemporains et marques de luxe<sup>13</sup>. Ces porosités et mélange des genres de plus en plus favorisés entre les deux domaines tendent à un processus d'« artification »<sup>14</sup>. Mais ce processus fut également engagé par des créateurs et designers qualifiés « d'avant-gardistes » qui ont proposé une autre approche et conception du vêtement, et furent ainsi rapprochés de certains mouvements artistiques comme l'explique Diana Crane :

« L'environnement concurrentiel dans lequel ils travaillent conduit beaucoup d'entre eux à transgresser les normes de beauté et d'utilité qui régnaient jusque-là et à en défier l'esprit et les conventions traditionnels. Les stratégies qu'ils mettent en œuvre, souvent analogues à celles de l'avant-garde en arts plastiques, comprennent : 1) l'utilisation de matériaux tels que le plastique et le métal, ainsi que les vêtements d'occasion ; 2) la transgression des conventions de la couture et de l'habillement en Occident, comme la symétrie et la perfection de la réalisation ; 3) la subversion : la satire des normes en vigueur comme l'utilisation du corset apparent plutôt qu'en sous-vêtement ou la désacralisation des grands classiques de la couture, comme le tailleur Chanel ; 4) la référence au surréalisme : des associations inattendues et non conventionnelles entre différents types d'habillement ou entre un vêtement et un autre objet ; ce cadre esthétique permet de légitimer les tentatives pour modifier les relations classiques entre vêtements et parties du corps, en proposant une perception nouvelle des objets familiers ; 5) le pastiche : un mélange de styles de périodes radicalement différentes. »<sup>15</sup>

Nous verrons par la suite que cette définition de « l'avant-gardisme » dans la Mode s'applique parfaitement et point par point aux créations de Martin Margiela.

Cependant, pour vraiment exister, ces « avant-gardes » doivent être reconnues et acceptées comme telles. Ce qui sépare encore l'art et la Mode, -outre la fonction d'usage initiale des objets de Mode qui s'oppose au critère de non-utilité de l'art- c'est la reconnaissance à laquelle celle-ci doit accéder. En plus de devoir se démarquer le plus possible d'éléments marketings et commerciaux pour obtenir une crédibilité, les objets de Mode doivent être à la mode : être acceptés, adoptés et reconnus par la société ou une autorité de légitimation : « l'art s'impose en dehors de sa réussite immédiate alors qu'une mode n'est une mode que si elle a été acceptée, fut-ce

13 <http://www.complex.com/style/2013/04/the-50-best-artist-collaborations-in-fashion/>

14 « Les processus de transformation du non-art en art ». Voir : Shapiro Roberta, *Qu'est-ce que l'artification ?*. XVIIème Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, "L'individu social", Tours, juillet 2004, France

15 Ibid. Crane Diana ,Cit. Page 245



brièvement, par son temps - la presse, les consommateurs...-. Pour accéder à l'existence, une mode a besoin d'avoir réussi ; elle est un fait social.»<sup>16</sup>

Le processus d'« artification » de la mode a de plus été encouragé par le mouvement du Vintage<sup>17</sup> : en prenant de l'âge, les vêtements démodés et en particulier les pièces de créateurs et griffées prennent de la valeur. Elles accèdent ainsi au rang d'artefact, de reliques possédant des valeurs d'ancienneté et d'historicité, voire d'icône pour certaines pièces importantes d'une saison, d'un créateur ou d'une collection. Ce phénomène est aussi accentué par la croissance des ventes aux enchères proposant ce type de pièces. De même, leur valeur est également renforcée et augmentée si l'objet a appartenu à une personnalité. La question de l'appartenance dans le cas de la Mode n'est pas négligeable<sup>18</sup>.

« Paradoxalement, c'est lorsqu'elle est « passée » que la mode a le plus de chance d'être considérée comme une forme d'art, sans doute parce que les vêtements démodés répondent au critère de non-utilité, si important dans la définition de l'art. Des organisations culturelles reconnaissent les créations de mode comme des objets de collection, ce qui tend à montrer que ces dernières ont acquis une valeur artistique en tant que patrimoine. »<sup>19</sup> résume Diana Crane qui conclue son exposé en disant que la Mode a connu « un processus d'artification partielle »<sup>20</sup>.

La patrimonialisation de la Mode a donc induit l'élévation de ses objets au rang d'oeuvres d'art. Ce fait peut être rapproché du point de vue de Nelson Goodman qui déplace la lecture de l'Esthétique traditionnelle : « qu'est ce qui est de l'art », en se demandant plutôt « quand est ce que l'art a lieu ». Ce n'est alors pour lui, qu'une question d'usage, de contexte et d'intention : « [...] -le « ce que » en termes de « quand »-, ne se limite pas aux arts, elle est tout à fait générale, et c'est la même quand on cherche à définir ce qu'est une chaise ou ce que sont les objets d'art. Le registre des réponses trop rapides et inadéquates est aussi pour une grande part identique : qu'un objet soit de l'art -ou une chaise- dépend de l'intention ou du savoir qu'il fonctionne, parfois ou habituellement, toujours ou exclusivement, comme tel. C'est parce que tout ceci tend à obscurcir des questions plus spécifiques et significatives concernant l'art que j'ai déplacé mon attention sur ce qu'est l'art à ce que l'art fait.

J'ai fait valoir un trait saillant de la symbolisation : qu'elle peut aller et venir. Un objet peut symboliser différentes choses à différents moments, et rien à d'autres. Il peut arriver qu'un objet

16 Laurent Jacques, *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gallimard, 1979. Cit. Page 32

17 Se dit d'un vêtement, d'un accessoire, etc., des décennies précédentes, remis au goût du jour. Définition du Larousse

18 À titre d'exemple, on peut citer la vente de la robe blanche portée par Marylin Monroe dans le film 7 ans de réflexion qui s'est vendue à 4,6 millions de dollars en 2011;

19 Crane Diana, *ibid*, Page 248-249.

20 Crane Diana, *ibid*, Page 251

inerte ou purement utilitaire fonctionne comme art, et qu'une œuvre d'art fonctionne comme un objet inerte ou purement utilitaire. Plutôt que de penser que l'art est long et la vie courte, peut-être que les deux ne sont que transitoires. »<sup>21</sup>

Même si l'Art et la Mode se sont nettement rapprochés et ce, en particulier depuis quelques décennies, la frontière entre les deux domaines est toujours palpable. Le mélange de ces deux champs de création a cependant engendré des collaborations fructueuses. Comme dans l'Art, l'avant-garde dans la Mode dépend de démarches particulières, de partis pris et concepts novateurs et en marge des pratiques courantes, ainsi que d'un climat et d'une époque propice.



©Maison Martin Margiela

21 Goodman Nelson, *Manière de faire des mondes*, cParis, Gallimard, Collection Folio Essais, 2010, Page 104.

## 0.2 Musées de la Mode

Si nous avons étudié auparavant le passage des vêtements du podium aux salles d'expositions, il nous faut maintenant nous pencher sur les musées qui exposent ces objets.

Cette recherche s'inscrivant directement dans le cadre, les collections, les missions et la politique du Momu d'Anvers, il nous semble primordial de travailler sur ces lieux, leur histoire et leur rapport aux objets qu'ils conservent, protègent et mettent à disposition du public.

### 0.2.1 Histoire

Les musées dédiés à la Mode ou comportant un département exposant ce type de patrimoine ont une histoire relativement récente.

Le plus ancien département consacré à ce sujet fut créé au Victoria and Albert Museum de Londres en 1852<sup>1</sup>. Fut ensuite inauguré en 1944 le Costume Institute au sein du Metropolitan Museum de New-York. Mais ce n'est vraiment qu'à partir des années 1970-1980 que ce type de musée va se développer.

En France, le Musée de la Mode et du Costume de la ville de Paris fut inauguré en 1977 et installé au Palais Galliera. S'en suivit également à Paris, en 1986, l'inauguration par le président de la république du Musée de la Mode et du Textile dans les bâtiments du Louvre. Les collections de cette nouvelle institution intégrèrent celles de l'Union française des Arts du Costume initiée en 1948 par François Boucher -ancien conservateur du Musée Carnavalet de la ville de Paris- et par la suite, celles de l'Union centrale des arts décoratifs. Aujourd'hui ces fonds appartiennent au département Mode et Textiles du Musée des Arts décoratifs de Paris<sup>2</sup>.

À l'heure actuelle, un grand nombre de métropoles ou de grandes villes à l'échelle internationale disposent de musées uniquement dédiés à la Mode ou d'un département qui lui est dédiée<sup>3</sup>.

Ces musées présentent des expositions thématiques mettant à l'honneur un couturier ou un thème précis. La première manifestation muséale d'importance consacrée à un couturier : Yves Saint Laurent, eut lieu à New-York en 1983 à l'Institut du costume du Metropolitan Museum de New-York<sup>4</sup>.

1 Un conservateur ne fut officiellement engagé pour ne s'occuper exclusivement de celui-ci qu'en 1935.

Steele Valerie, *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition*, dans *Fashion Theory*, n°12, 2008 Traduction

2 Idem.

3 On peut citer à titre d'exemple : L'Institut du costume du Kyoto et celui de la mode de Kobé, le LACMA de Los Angeles, le Fashion Institute of Technology de New-York, le MUDE de Lisbonne, le Museo del Traje de Madrid, le Gucci Museo de Florence...

4 Crane Diana, *La Mode*, dans *De l'Artification Enquête sur le passage à l'art*, Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, les éditions de

Diana Crane émet cependant une réserve à ce sujet et distingue une fois de plus art et Mode en opposant les musées qui leur sont chacun dédiés : « De nombreux aspects distinguent les musées de la mode des musées d'art. Un élément essentiel est la pression subie par les premiers de la part des grandes organisations du secteur, qui voient dans les expositions muséales un outil de marketing, surtout si elles célèbrent l'œuvre de designers vivants qui bénéficieront de cette publicité. Si bien que des commissaires se sont vus reprocher d'« être vendus », comme ce fut le cas à New-York pour l'exposition Armani au musée Guggenheim en 2007 ou celle d'Yves Saint Laurent au Metropolitan Museum en 1983<sup>5</sup>. Leur crédibilité est en question, ce qui suggère que le statut de patrimoine culturel n'est encore qu'imparfaitement acquis pour les vêtements de collection. »<sup>6</sup>

Le développement d'expositions créées par des marques de luxe pour exposer leurs propres archives et patrimoine tel Dior Héritage, Chanel Patrimoine, la Fondation Prada, la Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent... augmente également la défiance des professionnels du monde de l'art vis à vis des expositions de Mode, renforçant l'idée que celles-ci ont avant tout un but commercial.

### 0.2.2 Fonction

Comme tous les autres musées, les musées de Mode ont pour but la collecte, la conservation et l'exposition d'un patrimoine<sup>7</sup>.

Les expositions présentées généralement dans ce type de musées tendent à expliquer et illustrer les évolutions de forme du vêtement, et par leur biais celles des techniques et des mœurs qui les ont conduites, ou bien à traiter de l'évolution stylistique d'un couturier ou de l'histoire d'une maison. Ces manifestations peuvent également être thématiques et se concentrer sur une mise en parallèle ou opposition de différentes propositions et créations.

La conservation de ce type d'objet pose des problèmes différents que ceux habituellement rencontrés avec les objets tridimensionnels usuellement conservés dans les musées. Les vêtements et toutes créations faites de textiles sont très souples et malléables, ils nécessitent donc tous un support et soutien afin d'en assurer leur conservation optimale<sup>8</sup>. Les objets en textiles sont également par-

l'EHESS, Paris, 2012. Cit. Page 249

5 Anderson Fiona, « *Museums as fashion media* » in Stella Bruzzi, Pamela Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures, Theories, Explorations and Analysis*, Londres, Routledge, 2000, pages 371-389 Traduction

6 Crane Diana, *Ibid*, page 250.

7 « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Statuts de l'ICOM, adoptés lors de la 21e Conférence générale à Vienne (Autriche) en 2007

8 Les vêtements sont généralement conservés soit sur des cintres adaptés et ensuite recouverts de housse ou dans des boîtes de conditionnement adaptées et des éléments de rembourrage et de soutien pour les plus fragiles, les tissus, foulards et autres pièces de

ticulièrement sensibles aux conditions ambiantes, notamment à la lumière, à la température et à l'humidité relative<sup>9</sup>.

La préservation des créations de Mode contemporaines est similaire à celle des œuvres d'art contemporain car ce premier type d'objet relève généralement d'une constitution faite de matériaux composites, notamment des matériaux nouveaux comme des matières synthétiques, et artificielles et/ou ayant des effets nocifs entre eux.

La collecte est également délicate, surtout en matière de créations contemporaines car se pose alors la question de la justesse de propos. Ce créateur, cet ensemble ou silhouette est-il représentatif de la mode actuelle? Celle-ci sera-t-elle adoptée et suivie? Quelles significations ces vêtements véhiculent-ils alors dans le contexte présent et seront-elles les mêmes dans celui futur? Pour le sociologue Frédéric Monneyron et le journaliste Patrice Bollon, la Mode a en effet une importante signification dans le domaine social contemporain mais également et surtout pour celui futur dont ils annoncent les changements.

« Cette fonction du vêtement à créer des modèles qui, une fois imités et reproduits, décident des représentations, dictent les comportements et anticipent les changements, elle s'exerce sur les grandes structures de la société et c'est, par conséquent, d'une manière générale qu'elle peut être observée. Le vêtement<sup>10</sup> « anticipe un état de choses à venir, il fait comme si celui-ci existait déjà, et il teste sur lui un comportement de réponse : il simule sur lui un ordonnancement alternatif du social, dont il « prouve » la viabilité. Il aide ainsi à ce que se fasse jour une nouvelle mentalité qui, bientôt, devient la norme. »<sup>11</sup> »

textile planes sont habituellement conservés sur des rouleaux adaptés.

9 *Note 13/1 Les textiles et conditions ambiantes, Notes de l'ICC (Institut Canadien de Conservation), 2013, Laboratoire de textiles de l'ICC.*

10 Monneyron Frédéric, *La frivolité essentielle*, Quadrige/Puf, Paris, 2011 Cit. Page 23

11 Bollon Patrice, *Morale du Masque. Merveilleux, Zazous, dandys, Punks, etc.*; Paris, Seuil, 1990, pages 105-106

## 0.3 MoMu

Cette partie finale contextualise plus précisément l'environnement de l'objet d'étude et en particulier l'histoire dans laquelle il s'inscrit : le Mode Museum d'Anvers créé par Linda Loppa -la propriétaire originelle de l'objet sur lequel porte cette étude -.

### 0.3.1 Histoire

Cette étude de conservation-restauration s'inscrit dans le cadre d'une recherche initiée par l'un des plus innovants musées de mode : Le ModeMuseum d'Anvers, ou plus communément appelé MoMu. L'objet de ce travail est l'une des pièces initiales des collections contemporaines de ce musée qui se concentre particulièrement sur l'exposition, la préservation, et la mise en valeur de ce type de créations.

Les prémices des collections actuelles du MoMu furent initiées dans les années 1930 par un groupe d'historiens qui créèrent un musée sur la civilisation flamande, alors situé au château de Sterckshof à Anvers<sup>1</sup>. L'acquisition et l'exposition de costumes ne furent jamais une priorité mais ces collections comportaient déjà des objets liés à ce domaine, comme des accessoires, des textiles et des outils liés à leur production. À la fin des années 1940, un important fond de coton imprimé fut acquis par le nouveau conservateur de ce musée : Joseph De Beer. Son successeur, Piet Baudouin donna une nouvelle orientation à ce musée, qui fut dès lors tourné vers les arts décoratifs. En 1967, le succès retentissant d'une exposition dédiée à la dentelle encouragea le développement de cette collection et initia la création d'une bibliothèque dédiée au costume et aux textiles<sup>2</sup>.

L'extension de ces collections a entraîné le déménagement de celles-ci, au début des années 1970, au château de Vrieselhof à Oelegem dans la province d'Anvers. Un nouveau musée spécifiquement dédié aux textiles et costumes vit ainsi le jour. Le regain d'intérêt pour ce type de patrimoine, -notamment porté par le mouvement du « Fibre Art »<sup>3</sup>- permit l'accroissement de ces collections qui accueillirent des outils et machines liées à la confection des tissus, des dentelles traditionnelles belges, des broderies. On fit également l'acquisition de costumes et de créations de la maison de couture bruxelloise Valens. Plus tard, cet établissement collecta d'autres

1 Sorber Frieda, *The History of the Fashion Museum*, in *ModeMuseum / The Fashion Museum / Backstage*, MoMu, Édition : Ludion, Gand, 2002, page 83 Traduction

2 idem, page 85

3 Mouvement artistique populaire durant les années 1960-1970, utilisant des techniques traditionnelles comme le crochet, le tissage... pour créer ou recouvrir des objets, privilégiant le travail manuel et l'aspect esthétique. Des artistes contemporains tels que Olek s'inscrivent toujours dans ce mouvement.



créations issues de la confection belge et anversoise en particulier, inspirées notamment de celles de la Haute Couture parisienne. Le fond de la bibliothèque se développa en parallèle, et à la fin des années 1980, le musée comptait dans ses collections plusieurs milliers d'objets datant du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au temps présent.

Le succès d'une génération de créateurs belges issus de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers à la fin des années 1980 alors surnommés « les Six d'Anvers »<sup>4</sup>, amorça une nouvelle orientation pour l'institution.

« Depuis la fin des années 1990, la collection de mode contemporaine s'est rapidement développée, ajoutant un nouveau chapitre à notre implication dans la société au travers des costumes et textiles. En collectant ce qui est pertinent pour notre société, nous sommes largement en train de déterminer l'image que notre temps projetera dans le futur. »<sup>5</sup>

Un nouveau projet fut alors créé à la fin des années 1990: le Mo-deMuseum, résolument tourné vers la création contemporaine et porté par des figures locales et reconnues à l'international, notamment Linda Loppa, à ce moment-là directrice du département de Mode de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers. Les collections du musée du costume et du textile de Vrieselhof furent ainsi fusionnées avec les nouvelles du MoMu.

Le MoMu fut ainsi installé au cœur de la ville d'Anvers, dans un ancien Grand Magasin. Ce bâtiment, qui fut rebaptisé *Mode Natie* abrite aujourd'hui ce musée de la Mode, le *Flanders Fashion Institute* -qui a pour but de favoriser et développer la création de Mode anversoise-, les bureaux du magazine *A Magazine curated by*, et à son sommet, les salles de classe et d'atelier du département Mode de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers, dont le directeur actuel est Walter Van Beirendonck, figure haute en couleur des « Six d'Anvers ». Depuis 2009, la directrice du MoMu est Kaat Debo.

Tout en étant résolument tourné vers le futur et la création contemporaine, le musée offre par le biais de certaines expositions comme *Zwart/Noir*<sup>6</sup> ou plus récemment *Birds of Paradise*<sup>7</sup>, un regard croisé entre Mode historique et contemporaine par le biais de scénographies et partis pris innovants.

4 Groupe informel de créateurs belges tous issus de la même formation : l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers, composé par : Ann Demeulemeester, Marina Yee, Dries Van Noten, Walter Van Beirendonck, Dirk Van Saene et Dirk Bikkenbergs. Ils se sont démarqués en partant montrer leurs créations à la *fashion week* de Londres en 1986. Ils sont avant tout liés par leur amitié et les années passées ensemble à l'académie. Ils se sont tous ensuite démarqués par leurs styles personnels et ont tous rencontrés le succès, créant une émulation et un intérêt pour la mode belge.

5 Ibid. Traduction de Sorber Frieda, cit. Page 90

6 *Zwart/Noir, Maîtres du noir dans la Mode et le Costume*, MoMu, du 25 mars au 8 août 2010

7 *Birds of Paradise/ Oiseaux de Paradis, les plumes dans la haute Couture*, MoMu, du 20 mars au 24 août 2014



Haut: vue du mur tactile à l'entrée du MoMu © MoMu,

Bas à gauche: Détail de l'exposition *Birds of Paradise*, robe créée par Olivier Theyskens pour Rochas, Collection Automne/hiver 2003-2004

Bas à droite: Détail de l'exposition *MoMu Now*, ensemble Maison Martn Margiela, Collections printemps/été 2009





©Ronald Stoop

### 0.3.2 Linda Loppa

Initiatrice puis directrice du MoMu, Linda Loppa est également une figure centrale de la mode anversoise. Elle est aussi la première propriétaire de la veste T00/329 dont elle fit don au musée en 2000.

Linda Loppa, styliste diplômée de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers en 1971 débuta chez Bartsons -un fabricant d'imperméables belges, chez qui par la suite, d'autres étudiants de l'Académie ont fait leurs premières armes, comme Martin Margiela-.

Elle ouvrit par la suite un magasin de vêtements haut de gamme en privilégiant les nouveaux stylistes de l'époque, et en particulier des italiens tels Gianni Versace.

En 1982, elle devint enseignante à l'Académie Royale des Beaux-Arts. Mais après le départ en retraite de Mary Prijot qui était alors directrice du département Mode de l'académie, des divergences de pensée concernant le contenu de la formation commencèrent à voir le jour entre elle et la nouvelle directrice Josette Janssens, qui cultivait les mêmes principes classiques que sa prédécesseur<sup>8</sup>. « Lorsque Linda fit son entrée dans la section mode à partir de l'année scolaire 1982-1983, nous sentions que les liens qui la reliaient à la planète mode n'étaient pas les mêmes. Et pour cause, elle avait exercé le métier de styliste dans sa réalité pratique, géré sa boutique, bref elle connaissait le monde de la mode, tous ses rouages et circuits. »<sup>9</sup>

Après le décès soudain de Josette Janssens en 1985, Linda Loppa devint directrice et remania l'enseignement : elle voulu l'orienter et l'ouvrir à la création internationale et contemporaine, mais également recentrer les préoccupations sur les étudiants et leur offrir un espace privilégié où ils pourraient expérimenter et créer leur propre univers.

« J'exige que le vêtement raconte plus qu'une couleur ou un tissu. Je demande qu'on choisisse un artiste, un univers et qu'à partir de là, soient déclinées carte de colorie et vêtements. Ma passion pour l'art conceptuel des années 80 m'a aidée à avoir une vision plus globale de l'enseignement.»<sup>10</sup>

Elle ouvrit une autre boutique en 1987, où cette fois des créations de Jean-Paul Gaultier et Helmut Lang furent d'abord vendues, suivies ensuite par celles des créateurs anversois, reflétant ainsi l'orientation qu'elle souhaitait insuffler à l'Académie.

En tant qu'enseignante et directrice, c'est également elle qui va révéler An et Filip Vandevorst, Stephan Schneider, Véronique Bran-

<sup>8</sup> *Mode Anvers ll'Académie 50*, catalogue de l'exposition : *Happy Birthday Dear Academy*, Flammarion, Paris, 2013, page 22

<sup>9</sup> Ibid. *Happy Birthday Dear Academy*, Citation de Nooren Nellie, page 23

<sup>10</sup> Paillié Elisabeth Interview de Linda Loppa, *Les maîtres flamands*, Madame Figaro, 9 octobre 1999

quinho et bien d'autres créateurs devenus célèbres comme Raf Simons, même s'il n'étudia pas à l'Académie. Linda Loppa travailla également pour Dries Van Noten durant cinq ans, de 1992 à 1997 et s'occupa de la distribution des créations de ce dernier.

L'achat de la veste par Linda Loppa se fit en 1990, lorsqu'elle était directrice de l'Académie, elle se souvient aujourd'hui de l'effet que ce vêtement produisait et avec quoi elle l'assortissait :

*« Je me souviens que j'ai acheté la veste chez Louis, le propriétaire de cette boutique à l'époque était Geert Bruloot. Je la portais quand le département Mode de l'Académie des Beaux Arts était encore situé dans la petite école, sur le pavillon du parking, sur Mutsaerstraat. Je la portais avec un long « Tablier » en doublure de satin noir de la Maison Martin Margiela et les étudiants adoraient ! J'aimais la longue boucle métallique et le tissu plastifié effet « Toile Cirée », deux idées peu communes pour une veste. Mais c'était la ligne des épaules qui faisait cet effet spécial et élégant. »<sup>11</sup>*

Elle créa en 1998 le Fashion Flanders Institute, aidée par Gerdi Esch et Geert Bruloot, initiant un plus vaste projet : le Mode Natie. En plus de cet organisme de soutien et de promotion de la mode belge, ce bâtiment fut également conçu pour abriter les nouveaux locaux de la section Mode de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers, mais également, le futur MoMu. L'installation et la transformation du musée de la Mode au sein du Mode Natie servit également à asseoir la mode belge dans l'Histoire de la Mode, ainsi qu'à proposer des expositions innovantes, résolument tournées vers l'avenir, sans oublier de se référer au passé, comme une prolongation de son travail au sein de l'Académie.

*« Quelque part dans la collection du MoMu réside l'explication du succès de la mode Anversoise. Chaque collection de musée a son propre caractère et raconte sa propre histoire -l'histoire d'une ville, d'un pays ou d'une région et de ses habitants. Il y a trois ans, j'ai trouvé la réponse à la fascination exercée sur moi par la mode et les vêtements dans l'idée d'un musée se fixant pour but de préserver cet héritage. Des douzaines d'habits étaient utilisés dans mon Loft pour former mon musée personnel. Vivant comme je l'ai fait dans ce loft. [...] Je ne pouvais manifestement pas m'arrêter de garder des vêtements. Chaque année, je conservais également des cartons remplis d'invitations, posters, des articles de journaux et des pièces de collections d'étudiant - pas comme elles auraient du être gardées, étant donné que les insectes nuisibles ne partagent pas mon respect pour les créateurs de ces pièces. [...] Ou est-ce que je voulais juste ajouter quelque chose à la façon dont les vêtements et textiles peuvent être exposés, contribuant à la nouvelle scène des musées de mode internationaux ?*

<sup>11</sup> Correspondance par e-mail avec Linda Loppa concernant l'histoire de la veste, voir Annexes

*Le musée m'a donné la distance dont j'avais besoin pour écrire notre propre histoire. Pas une autobiographie, mais ma contribution à notre culture, avec des idées de conservation et de recherche derrière la tête.»<sup>12</sup>*

Linda Loppa établit ainsi les bases de la collection contemporaine de ce nouveau musée, en faisant don notamment de plus d'une centaine de vêtements, accessoires, mais également d'archives et photographies, et au cœur de ce don, la veste T00/329.

Elle quitta Anvers et toutes ses différentes fonctions en 2007 pour aller s'installer à Florence et diriger l'école privée de Mode Polimoda.

<sup>12</sup> Loppa Linda, *Introduction*, dans *ModeMuseum / The Fashion Museum / Backstage*, MoMu, Édition : Ludion, Gand, 2002. citation page 7-8 Traduction





Vue de dos de la veste T00/329, lors de l'exposition *Backstage : Selection I* ©MoMu



Corsage T96/256 ©MoMu



Corsage T82/126 ©MoMu

### 0.3.3 Exposition de la Veste

La veste T00/329 ne fut exposée que lors de l'exposition inaugurale du ModeMuseum en 2002, intitulée « *Backstage : Selection I* ». Celle-ci avait pour vocation de révéler la variété d'artéfacts conservés par le MoMu, allant de pièces historiques issues des collections de l'ancien musée du costume et du textile de Vrieselhof, jusqu'à des créations plus récentes comme celles des fameux « Six d'Anvers » et d'autres créateurs belges qui les ont suivis ou qui furent leurs camarades de classe comme Martin Margiela.

Dans le *Mode Natie*, ancien hôtel refait à neuf, les visiteurs furent d'abord invités à voir l'installation/exposition du créateur chypriote Hussein Chalayan, qui dévoilait sa collection automne/hiver 2002-2003. Le ton résolument contemporain était donné par cette nouvelle architecture dominée par le verre, le bois et le blanc.

La scénographie de cette exposition, comme son nom l'indique voulait montrer l'envers du décor aux visiteurs. Les réserves muséales étaient exposées presque à nu. Les boîtes de conservation en carton neutre étaient utilisées pour construire le parcours et délimiter certains espaces, les pièces les plus fragiles y étaient exposées à plat, reposant sur du papier de soie également neutre. Il n'y avait pas d'ordre chronologique, les pièces historiques et contemporaines étaient rassemblées selon une autre sensibilité, par matière, couleur, ou associations formelles. Un jeu incessant entre passé et présent fut de ce fait proposé, évoquant l'éternel retour des modes et appuyant l'ancrage dans l'Histoire et les références à celles-ci faites par les créateurs issus de l'académie d'Anvers, même des plus conceptuels ou controversés.

La veste T00/329 fut ainsi mise en regard avec d'autres vêtements blancs, des blouses, des chemises et notamment une blouse en crochet irlandais et poitrine pigeonnante datant de 1900-1910. La transparence et finesse de cette blouse inventoriée T96/256 fut mise en opposition avec la rigidité et brillance de la veste T00/329 et son aspect plastifié.

La veste T00/329 peut également être comparée par sa forme à un autre objet des collections du MoMu : un corsage en satin de soie inventorié T82/126 daté entre 1890 et 1900, typique de la fin de la mode victorienne, avec son col montant et ses manches gigot. Mais ce sont les plissés créés sur le haut des épaules et au centre de cet objet qui créent plus de ressemblance avec la veste T 00/329, de même que l'aspect brillant rendu par le satin.



Au travers de cette exposition, les liens et références faits au passé par la Maison Martin Margiela deviennent évidents. Ceci nous immerge au cœur des créations de cette Maison qui s'est toujours différenciée des autres marques par une philosophie, une manière radicale de penser et produire le vêtement. Quelle relation avec l'histoire de sa discipline la Maison Martin Margiela entretient-elle, et comment appréhender ses créations en matière de conservation-restauration, alors que cette marque est célèbre pour le caractère non-fini, décousu, usé et abîmé de ses créations. Linda Loppa explique que les projecteurs pointés sur la veste durant la durée de l'exposition l'ont endommagée. De plus, lorsque l'on agrandit la photographie de la veste, issue du catalogue de l'exposition Backstage Selection I, des craquelures et déchirures, à l'intérieur du col, commencent déjà à apparaître, laissant présager les altérations plus importantes qui sont aujourd'hui présentes sur cet objet et en rendent dangereuse et impossible toute manipulation et exposition.



Photographie de la veste T00/329 issue du catalogue de l'exposition Backstage : Selection I ©MoMu





Photographie de l'atelier de la Maison Martin Margiela, 1993©Maison Martin Margiela/ Ottogona

①

Maison Martin Margiela



Logo ©Maison Martin Margiela

Ce deuxième chapitre fait état du cheminement parcouru et des recherches entreprises pour dater la veste, ou comment des événements pouvant paraître anecdotiques de prime abord m'ont mis sur la voie de la collection particulière à partir de laquelle ces objets furent produits.

Comprendre le contexte de production de ces derniers, et en premier lieu la démarche singulière du créateur, de même que la compréhension du choix de la couleur : le blanc, sa signification particulière pour la Maison Martin Margiela, ainsi que l'imprégnation du passé dans ses créations sont des clefs indispensables pour entreprendre par la suite une réflexion sur la conservation-restauration de ces deux vestes.

## 1.1 *Martin Margiela*

Martin Margiela, fondateur et directeur artistique initial de la Maison qui porte son nom est né en 1957 à Genk en Belgique. Il fut avant tout attiré par la Mode pour les effets et chocs qu'elle peut provoquer.

Il fut le tout premier lauréat du prix de l'ANDAM<sup>1</sup> en 1989, un an seulement après avoir créé sa Maison éponyme. Durant les années 1990-2000, Martin Margiela -qui a toujours souhaité préserver son anonymat et refusé toute photographie et interview directe-, fut paradoxalement l'un des créateurs les plus célèbres de cette période. Son aura mystérieuse et ses qualités professionnelles ainsi avant tout reconnues, lui offrirent notamment l'opportunité de travailler pour l'historique et prestigieuse maison Hermès, en tant que directeur artistique des collections pour femme de 1998 à 2003.

Il quitta définitivement l'univers de la Mode en 2009 pour retrouver pleinement l'anonymat qu'il a toujours escompté.

<sup>1</sup> Association Nationale pour le Développement des Arts de la mode (ANDAM) est une association à but non lucratif loi 1901, qui organise chaque année un grand concours destinée à repérer et à lancer de jeunes stylistes sur la scène de la mode française et internationale. Elle bénéficie des soutiens de la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication, et du DEFI, le Comité de développement et de promotion de l'habillement.



### 1.1.1 Formation à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers et lien avec les futurs « Six d'Anvers ».

« *Les deux pieds dans les nuages* »<sup>1</sup>, est le titre de l'article de presse qui inspira et donna l'envie à Martin Margiela de s'inscrire au département Mode de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers -tout comme sa camarade de classe à l'école des arts Sint Lucas d'Hasselt : Marina Yee, ainsi que Walter Van Beirendonck-. Cet article dressait un portrait pessimiste de la création de Mode belge, exprimant le fait que rien d'innovant ne se produisait car toutes les compagnies de confection ne faisaient que se calquer ou copier les créations parisiennes. Cependant, la fin de l'article apportait une note d'espoir en vantant les mérites du département mode de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers dirigé par Mary Prijot<sup>2</sup>.

Martin Margiela intégra l'académie en 1976, la même année que Walter Van Beirendonck. Marina Yee, sa plus proche amie à Hasselt, ainsi que Dries Van Noten, Ann Demeulemeester, Dirk Bikkembergs et Dirk Van Saene, -qui formeront par la suite son groupe d'amis intimes puis les « Six d'Anvers »-, n'intégrèrent le département mode de cette formation que l'année suivante en 1977.

Dirigés d'une main de fer par Mary Prijot, les cours prodigués valorisaient la technique, « le bien fait », la rigueur et une conception classique du vêtement, Gabrielle Chanel étant le modèle absolu de Mary Prijot. Une certaine tension et rébellion commençait cependant à sourdre : un clivage entre la vision classique de la directrice, et une recherche plus expérimentale voulue par ces 7 jeunes étudiants, -qui participaient à la scène artistique alternative et punk de cette fin des années 1970 à Anvers<sup>3</sup>- allait créer des tensions au sein de ce département.

Mary Prijot estimait cependant ces étudiants, elle dit d'eux qu'ils furent son meilleur groupe<sup>4</sup>. « [...] Bien-sur, ça commence avec le talent, Il faut avoir un don, une vision des choses, Martin était fort dès le départ, Dries avait plein de qualités que vous pouviez ressentir. Ann était une très bonne dessinatrice. »<sup>5</sup>

Il y avait entre ce groupe et la directrice un profond respect -Mary Prijot garda et encadra notamment un portrait que fit d'elle Martin Margiela-, mais également une grande incompréhension, qui poussa les étudiants à se rebeller. Voici ce qu'en dit Dries Van Noten : « Madame Prijot pensait qu'il n'y avait qu'une seule grande couturière, et c'était Chanel. Et qu'une seule belle coiffure, et c'était le chignon. Quand Ann Demeulemeester venait en classe avec ses cheveux défaits, Madame Prijot la renvoyait se recoiffer.

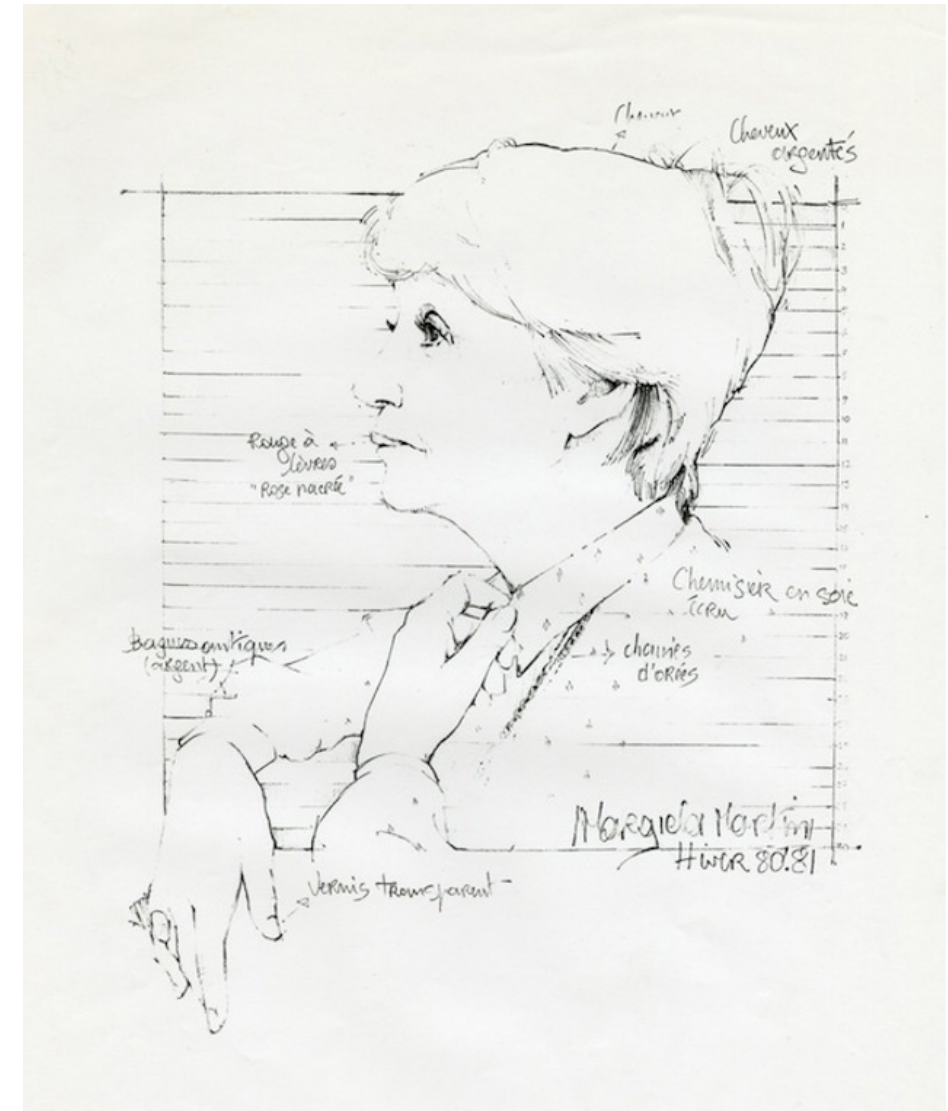
1 Adrienssens Agnes, *Met beide voeten in de wolken*, ( titre original ), Avenue Belgie, juillet 1975.

2 Van Godtsenhoven Karen, *Les merveilleuses années des 6+1 d'Anvers*, in *MODE ANVERS L'ACADEMIE 50*, Flammarion, Paris, 2013, pages 65-105

3 Idem pages

4 Spindler Amy, « *Coming Apart* », publié dans le New York Times, 25 Juillet 1993 Traduction

5 Idem, Traduction d'une citation de Mary Prijot



Portrait de Mary Prijot par Martin Margiela ©MoMu

Je pense que ce fut une grande part de notre créativité future, se battre contre sa force et faire ce que nous croyions.»<sup>6</sup> **Même des années plus tard, lorsqu'il évoqua à nouveau le sujet, Martin Margiela resta amer et sur la défensive concernant son ancienne directrice :** « Madame Prijot avait certaines idées, et j'en avais d'autres concernant cette chose appelée Mode. Je ne sais pas ce qu'elle vous a dit sur moi, mais je sais qu'elle ne doit pas penser grand bien de ce que je fais.»<sup>7</sup> **Alors qu'interrogée par la même journaliste pour le même article, celle-ci dit de manière un peu cinglante mais pleine de fierté pour lui,** « qu'il retournerait un jour vers le style de Chanel et arrêterait de suivre le chant des sirènes de la publicité, [...] Il [Martin Margiela] réussit parce qu'il ose. »<sup>8</sup>

6 Ibid. Spindler Amy, Traduction d'une citation de Dries Van Noten.

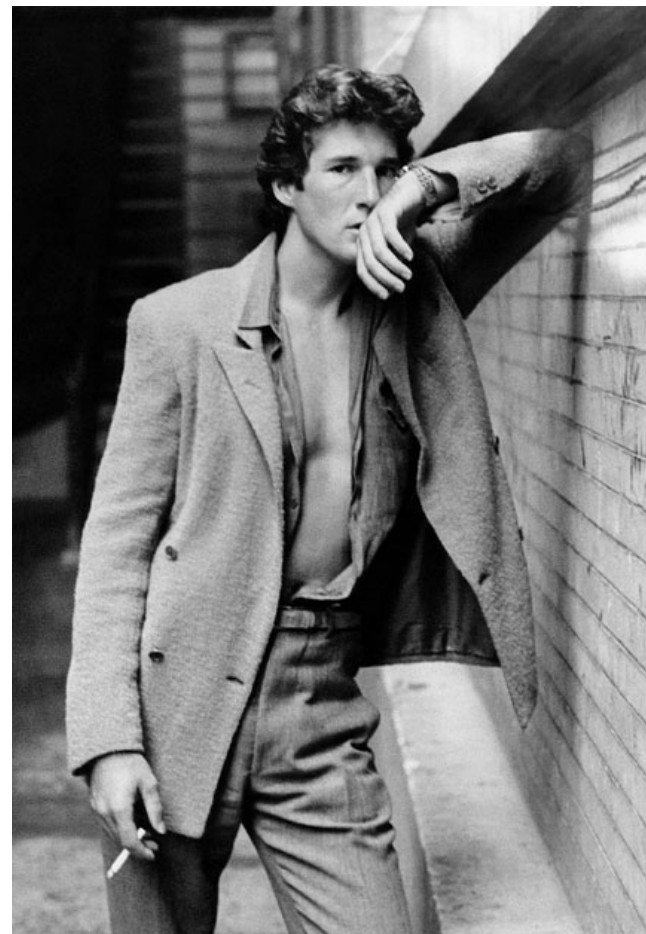
7 Idem Traduction d'une citation de Martin Margiela

8 Idem, Traduction d'une citation de Mary Prijot





Les «6 d'Anvers» De gauche à droite: Marina Yee, Dries Van Noten, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs et Dirk Van Saene ©Karel Fonteyne



Richard Gere en Armani pour la promotion du film *American Gigolo*, 1980 ©Rex Features



©COMME des GARÇONS, photographie de Takuji Katabuchi, 1980

Une émulation animait également ce groupe de sept étudiants, chacun développant son propre univers mais essayant en parallèle d'égaliser ou surpasser les autres. « À l'Académie, les Six plus Un formaient un groupe d'étudiants ambitieux, s'efforçant d'avoir une longueur d'avance les uns sur les autres. Un crescendo créatif, une éclosion de talents se développa au fil des années. Un climat de compétition constructive constituait le ciment du groupe : « si elle fait cela, je ferai le contraire » ou « si lui a des photos professionnelles, je veux des photos professionnelles aussi ». Ainsi, chacun relevait la barre pour les autres, pour être meilleur, pour être différent, souvent sous la forme de « couples » créatifs. Walter Van Beirendonck et Martin Margiela étaient tous les deux profondément expérimentaux, Walter était plus tourné vers le futur et Martin plus préoccupé d'imprégner les vêtements d'un sens de l'histoire et du passé.»<sup>9</sup>

Les créateurs étrangers les attiraient et faisaient rêver, les italiens d'abord puis la nouvelle génération de créateurs français -qui allaient devenir les futurs couturiers superstars des années 1980-, comme s'en souvient Walter Van Beirendonck : « Lorsque nous étions en première année, c'était l'essor des créateurs de mode italiens, Soudain, le monde de la mode découvrait l'existence de figures telles que Giorgio Armani et Gianni Versace ou la griffe Fiorucci. Parallèlement apparaissait le mouvement punk qui était tout aussi inspirant : nous portions des impers en plastique Fiorucci sur un costard Armani. C'était neuf et rafraîchissant. Martin [Margiela] et moi partions faire du shopping à Florence dans le but d'étréner le nouveau look de la saison aux portes ouvertes de l'école. À l'époque, c'était l'Italie qui nous attirait et qui créait l'événement. Mais les années suivantes, les Français ont riposté : Thierry Mugler, Claude Montana, France Andrevie, Jean Paul Gaultier, Sonia Rykiel et Jean-Charles de Castelbajac. Leur créativité explosait littéralement. Jeunes et dynamiques, ces créateurs abordaient la mode différemment. Plus tard, l'apport des Japonais allait aussi constituer une importante source d'inspiration. J'admirais Comme des Garçons et Yohji Yamamoto. Tous ces stylistes ont percés durant nos quatre années à l'Académie. Ce qui nous a fourni une bonne dose d'oxygène et nous boostait. Il se passait tant de choses, Tout nous semblait possible, d'autant que les influences et impulsions pouvaient provenir de toutes les cultures. De plus, cette nouvelle mode était réellement portée et consommée. Sa visibilité grandissait. Cela nous comblait d'aise. C'est dans cette euphorie que nous avons grandi.»<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ibid. Van Godtsenhoven, citation page 70

<sup>10</sup> Van Beirendonck Walter, cité par Van Godtsenhoven Karen, dans *Les merveilleuses années des 6+1 d'Anvers*, in *MODE ANVERS L'ACADEMIE 50*, Flammarion, Paris, 2013, citation page 71 Traduction

Martin Margiela fut diplômé la même année que Walter Van Beirendonck : en 1980. Les collections de fin d'étude de ces deux créateurs reçurent les éloges de la presse, préparant le chemin pour les présentations des collections de leurs amis l'année suivante qui créèrent l'événement.

La collection de Martin Margiela intitulée « *Konstruktivism* » était portée par une recherche plus conceptuelle de formes et de matières. Sa robe de mariée réalisée à partir de différentes couches de plastique transparent sur une robe courte blanche et décorée de fleurs blanches annonçait déjà les préférences et récurrences de matériaux, couleurs et jeux de matière présentes tout au long de sa carrière et plus particulièrement dans la collection printemps/été 1990 dont est issu le modèle de la veste T00/329.



Collection de fin d'étude de Martin Margiela, 1980, © MoMu



### 1.1.2 Figures inspiratrices et mentor: D'André Courrèges à Jean Paul Gaultier

Au delà de tous ces créateurs iconiques de la fin des années 1970 puis des années 1980, qui ont marqué sa formation, il en est deux qui ont particulièrement influencé sa vision et façon de concevoir le vêtement : celui qui lui a donné la vocation : André Courrèges et celui qui l'a formé et poussé à voler de ses propres ailes : Jean Paul Gaultier.

Martin Margiela fut bercé et élevé dans un environnement créatif, basé notamment sur la transformation des vêtements. Sa mère réemployait, cousait et réassemblait déjà des vêtements pour en façonner de nouveaux, peignait par dessus<sup>1</sup>. Cette pratique peu commune, a très tôt inspiré l'enfant qui la fit plus tard sienne. Martin Margiela fut également frappé dès son plus jeune âge par l'impact que pouvait avoir la Mode. La vision des collections des créateurs dits d'avant-gardes des années 1960 lui firent l'effet d'une révélation : « J'étais en train de regarder le journal télévisé et il y avait un sujet sur Rabanne et Courrèges. Dès que j'ai vu leurs créations, j'ai pensé : C'est formidable, des gens font le genre de chose que je veux faire. Ces bottes de Courrèges avec leurs bouts ouverts me le confirmèrent. Je ressens toujours cette même émotion quand je vois quelque chose de complètement nouveau. »<sup>2</sup>

L'origine de sa vocation puis de sa démarche est ainsi expliquée. Par le vêtement, Martin Margiela voulait lui aussi créer un choc et un questionnement, apporter de la nouveauté et innover.

En plus d'évoquer la fascination qu'a exercé André Courrèges sur Martin Margiela, on peut également mettre en parallèle le « match » qui opposait ce créateur à Gabrielle Chanel dans les années 1960<sup>3</sup> et celui qui opposa Martin Margiela -ainsi que ses camarades à l'Académie- à Mary Prijot, qui comme évoqué précédemment, ne se référait qu'à Chanel. L'on peut supposer ainsi une sorte d'identification de la part de Margiela à Courrèges ou une prédestination à cette opposition de styles. Le style moderne de Courrèges se caractérise par des formes nouvelles usant de matériaux expérimentaux et faisant référence aux mouvements artistiques de leur époque. Son style fut souvent qualifié de « futuriste », et souvent opposé à un autre -celui de Chanel, ou Madame Carven par exemple- devenu classique, rigide, ne tolérant pas l'originalité et usant le même registre immuable de matières.

1 Interview de Geert Brulot dans *The Artist is Absent*, court-métrage documentaire d'Alison Chernick sur Martin Margiela, diffusé pour la première fois au Festival du film de Tribeca 2015, le dimanche 26 avril 2015. Yoox Productions, 2015

2 Teddern Sue, *Fashion's fresh faces*, Sphere, Traduction de Martin Margiela., date inconnue in *6+ Antwerp Fashion*, MoMu et le Parlement Flamand, Ludion, Gand, 2007, page 54 Traduction

3 Barthes Roland, « *Le match Chanel-Courrèges* », Marie-Claire, n°181, septembre 1967.

Cette lutte contre la tradition est devenue par la suite une sorte de moteur dans les créations de Martin Margiela. Dans celles-ci, le passé et la tradition de l'histoire du vêtement furent largement invoqués pour mieux ensuite le démanteler, le décortiquer, et créer de nouvelles formes. L'intégration future des « répliques » dans ses lignes le prouve, illustrant ainsi l'adage de Gabrielle Chanel : « *La Mode se démode, le style jamais* »<sup>4</sup>.



André Courrèges, Paris, 1967



André Courrèges, défilé printemps/été, 1969. Henri Cartier-Bresson  
©Magnum Photos

4 Morand Paul, *L'allure de Chanel*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 2009 première édition en 1976





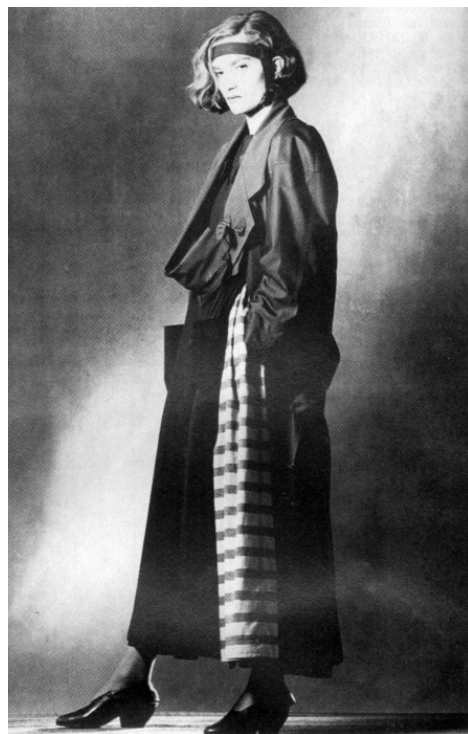
Andre Courrèges, collection printemps/été , 1965. Paris, © F. C. Gundlach



Jean Paul Gaultier, collection automne/hiver 1983-1984, Paris, © Paolo Roversi

Après son diplôme, Martin Margiela travailla pour une courte période chez Barston, un fabricant d'imperméables puis partit en Italie où il ne rencontra pas le succès escompté et revint un an après en Belgique. Il travailla ensuite, en tant que styliste consultant et développa une collection de chaussures. Mais c'est en 1983, lorsqu'il s'inscrivit avec ses amis de l'Académie au concours de la « Canette d'Or »<sup>5</sup>, qu'il fit la rencontre qui allait le lancer.

Membre du jury, Jean Paul Gaultier décerna une mention honoraire à Martin Margiela, et ne tarissait pas d'éloge à son sujet : « J'ai beaucoup aimé ce styliste. Il possède une maîtrise du volume, un sens des matières, ses rayures sont parfaitement employées. On sent, à travers ses modèles, une culture traditionnelle. Tout le charme d'un tableau de Bruges, en version moderne. Très beau et plein de poésie du Nord. Grâce aux détails, aux tissus, toute la collection s'adapte aux goûts actuels. »<sup>6</sup>



Ensemble fait par Martin Margiela pour le concours de la Canette d'Or 1983 ©MoMu

Martin partit à Paris l'année suivante, déterminé à travailler auprès de « l'enfant terrible de la Mode », -surnom donné par la presse pour qualifier Jean Paul Gaultier-. Il se montra particulièrement obstiné, fit le pied de grue devant l'atelier du couturier pour décrocher un entretien, et quand il l'obtint, rien ne le découragea comme le décrit Gaultier : « Je n'avais pas besoin d'un assistant, et il dit « Je m'en fiche, je serai votre assistant de secrétariat ». Il devint en charge de la collection commerciale. Je pouvais voir sa force. Et je lui dis, que fais-tu ici, tu pourrais faire quelque

5 Récompense décernée à un jeune styliste belge par un jury international, selon une initiative de l'Institut du Textile et de la Confection de Belgique. La première édition eut lieu en 1982 et le prix fut décerné à Ann Demeilemeester. En 1983, les sept étudiants de l'Académie, Ann, Dries, Marina, Martin, et les deux Dirk furent sélectionnés et en compétition les uns avec les autres. C'est Dirk Van Saene qui reçut le prix de la Canette d'Or cette année là.

6 Decamps Natalie, « Sept stylistes en quête de confectionneurs », Citation de Jean Paul Gaultier, Marie-Claire Belgique, 7 novembre 1984

chose d'incroyable. »<sup>7</sup>

Martin Margiela travailla trois ans avec Gaultier, devenu un couturier vedette. Il développa avec lui des collections jouant sur l'ambiguïté sexuelle avec des vêtements mixtes notamment lors de la collection pour femme printemps/été 1985 intitulée « Une garde-robe pour deux » où l'usage de pièces historiques et de lingerie dévoilées comme le corset porté sur les vêtements devint une création iconique de Gaultier ainsi qu'un leitmotiv dans ses futures collections.

Jean Paul Gaultier fut l'un des premiers créateurs à utiliser le recyclage et la récupération d'objets du quotidien pour les insérer dans ses collections. L'exemple le plus emblématique de ce concept fut la robe « sac poubelle » datant de 1980, qui fut également parée de bracelets et colliers faits de boîtes de conserve. Ce dernier élément devint ensuite un de ses symboles, l'adaptant sous forme d'accessoires pour femme, homme, pour ses collections Haute Couture en utilisant de l'argent puis en en faisant l'écrin pour sa gamme de parfums.

On retrouve ainsi la trace des thèmes développés initialement par Jean Paul Gaultier comme le mélange des genres, le recyclage, la réappropriation et le détournement de pièces anciennes ou d'objets du quotidien ainsi que le dévoilement du caché dans les créations de la Maison Martin Margiela.

Même si la Maison Martin Margiela se positionne clairement en disant que ses créations ne sont pas de l'art<sup>8</sup>, certaines références artistiques sont clairement explicites comme celles faites à Andy Warhol. La réutilisation de vêtements anciens et leur réassemblage, comme la veste longue composée de robes de bal des années 1950 pour la collection printemps/été 1991, qui peut être rapprochée des Composites Dress créées en 1975 par le pape du Pop Art<sup>9</sup>. D'autres comparaisons, soutenues par l'origine belge de Martin Margiela, à des artistes surréalistes belges sont faites par Chris Dercon : « L'influence de James Ensor, de René Magritte et de Marcel Broodthaers en particulier transparaît dans le travail du créateur [Martin Margiela]. La double lecture, l'ironie, un sens inné de la mascarade et du trompe-l'œil, une vanité et une innocence feinte ainsi qu'une prédilection pour les faux intérieurs anciens et les objets ne faisant partie d'aucune catégorie usuelle - tel est l'esprit de Martin Margiela. Son intérêt manifeste pour les arts plastiques s'ancrerait dans la conscience des contraintes intrinsèques à la mode, qui doit s'adapter en permanence, tout en cherchant à ébranler ce carcan. »<sup>10</sup>

7 Spindler Amy, « Coming Apart », publié dans le New York Times, 25 Juillet 1993, Traduction d'une citation de Jean Paul Gaultier.

8 INTERVIEW: MAISON MARTIN MARGIELA IN CONVERSATION WITH FILEP MOTWARY, Mardi 29 Juin 2010, filepmotwary.com Traduction

9 Interview de la Maison Martin Margiela réalisée par Joseph Kosuth Studio, Maison Martin Margiela, Interview, 1er Septembre 2008,

10 Dercon Chris, Ceci n'est pas une maison de couture in Maison Martin Margiela, ouvrage collectif, Rizzoli, octobre 2009, Cit. Livret entre page 137





©Maison Martin Margiela

## 1.2 Maison Martin Margiela

La Maison Martin Margiela s'est distinguée depuis ses débuts par une approche radicale et différente de penser et concevoir la Mode.

Elle fut l'une des premières maisons à vraiment avoir et proposer une réflexion sur la conception du vêtement, à mettre en avant un concept plutôt qu'un aspect, tout en valorisant le travail artisanal, faisant des références aux activités minutieuses du tailleur ainsi qu'à celles liées à la Haute Couture, mettant de la sorte l'accent sur le labeur et le temps passé sur chaque pièce, plutôt que sur la valeur marchande des matériaux employés.

Après le rachat en 2002, de la Maison Martin Margiela par le groupe Diesel, fondé par Renzo Rosso -qui en devint ainsi l'actionnaire majoritaire-, la Maison prit une orientation plus commerciale, développant de nouvelles lignes, jusqu'au départ définitif de Martin Margiela à la tête de sa Maison, en janvier 2009<sup>1</sup>.

### 1.2.1 Création

La Maison Martin Margiela fut créée à Paris en 1987 grâce au partenariat de Martin Margiela et Jenny Meirens sous le nom de SARL Neuf/Maison Martin Margiela.

Cette nouvelle société regroupait ainsi le talent créatif de Martin Margiela et l'expérience commerciale de Jenny Meirens. Avant de se lancer dans cette aventure, celle-ci était propriétaire d'une boutique de vêtements de créateurs à Bruxelles, -en particulier ceux de Yohji Yamamoto- puis exclusivement ceux de la marque Comme des Garçons de Rei Kawakubo<sup>2</sup>. Elle organisa également des défilés de ces créateurs dans la capitale Belge. Martin questionna la façon de créer les vêtements et elle, celle de les vendre. Elle pensa un nouveau concept commercial, avec au centre l'étiquette blanche et vierge, dépourvue de logos. Les boutiques et emballages suivirent ce modèle. Un blanc appliqué sur tous les éléments disparates meublant l'atelier de la Maison -qui était alors situé dans le 2ème arrondissement de Paris, au 102 rue de Réaumur-, afin de créer une unité et neutralité. « Quand Jenny [Meirens] et Martin ont commencé, ils ont collecté des meubles un peu partout, dans la rue, dans les vide-greniers, dans des magasins du monde entier. Ils n'avaient pas d'argent et tout était de styles différents, donc pour créer une cohérence, tout fut peint en blanc. »<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Voir Annexes et la partie : Évolution de la Maison après le départ de Martin Margiela

<sup>2</sup> Auteur inconnu, *Tout beau... Tout belge*, in *Jardin des Modes*, décembre 1990-1991 pages 58-59, in *6+ Antwerp Fashion*, MoMu et le Parlement Flamand, Ludion, Gand, 2007, pages 88-89

<sup>3</sup> Auteur inconnu, *Martin Margiela : Fashion's Invisible Superstar*, *The Independent*, Mercredi 16 juillet 2008 Traduction

Le terme Maison -qui réfère en premier lieu à celui appliqué pour désigner les marques de Haute Couture- fut également choisi pour apporter l'idée d'unité au nom de la marque portée par le nom du créateur. Selon la Maison Martin Margiela, ce terme signifie : « *Le nom collectif choisi pour souligner le travail du groupe plutôt que celui du créateur. Les communications externes se font en utilisant le pronom « Nous » au lieu de « Je »* »<sup>4</sup>.

Le collectif prime sur l'individualité, ce qui est un fait singulier en cette fin des années 1980, qui portent aux nues des créateurs stars comme Jean-Paul Gaultier, Azzedine Alaïa, Claude Montana, Thierry Mugler ou encore Gianni Versace... Ces derniers étaient les interlocuteurs privilégiés des médias et devenaient de véritables figures populaires, ils se mêlaient à la Jet-Set et leurs créations valorisaient également une certaine idée du glamour à l'aide de femmes aux carrures épanouies et aux corps sculptés.

La Maison Martin Margiela se démarqua en faisant exactement l'inverse. Le créateur à la tête de la Maison se fit invisible, refusant toutes les demandes de photographies, n'accordant que très peu d'interviews et n'y répondant que de manière indirecte.

« *Nous essayons de faire accepter par les gens le fait que le travail de la Maison Martin Margiela peut exister indépendamment de ce à quoi ressemble le designer, que notre travail est seulement une proposition de porter ce que nous aimons créer, une présentation d'une façon de laquelle nous voyons les choses à un moment donné. Martin Margiela a décidé de ne pas apparaître aux yeux du public pour cette raison. Il ne veut pas que la lumière soit portée sur lui mais sur ce qui compte vraiment : la philosophie, la Maison, l'équipe... Il a décidé de se mettre en retrait, de laisser le vêtement et la Maison parler pour lui, pour son amour de ce qu'il fait, et pour le respect qu'il a pour son équipe.* »<sup>5</sup>

Cette volonté d'anonymat fut également appliquée aux mannequins défilant lors des présentations des collections, et ce depuis le premier défilé pour la collection printemps/été 1989 où le visage de certains mannequins fut masqué par un morceau de mousseline noué. L'identité et célébrité des mannequins furent ainsi annihilés. Ce qui est un fait radical en cette fin des années 1980-début 1990 qui connut l'apogée des « *Supermodels* » comme Naomi Campbell, Eva Herzigova, Claudia Schiffer ou Carla Bruni. Cet effacement de l'identité au travers du masque de mousseline va par la suite devenir un thème récurrent, puis un code de la Maison, notamment lors des présentations des collections « *Artisanal* ». Cette suppression de la personnalité fut également effectuée à l'aide de lunettes noires - évoquant les traits noirs tracés au feutre sur les yeux des mannequins dans les lookbooks<sup>6</sup> des collections de la Maison- ou de per-ruques avec des franges surdimensionnées couvrant le visage, des

4 *Glossaire Maison Martin Margiela* in *Maison Martin Margiela*, ouvrage collectif, Rizzoli, octobre 2009, cit. Livret page 360

5 Joseph Kosuth Studio, et Maison Martin Margiela, *Interview*, 1er Septembre 2008, Traduction d'une discussion entre les deux collectifs

6 Livret de photographies présentant les collections.

traits de peinture noire etc. Tout cela ayant pour but de créer une unité: c'était un collectif qui défilait, l'accent était une fois de plus mis sur le vêtement. Les masques et accessoires étaient ensuite retirés lors du passage final, leur personnalité était ainsi retrouvée, mais l'unité résidait toujours de par le fait qu'elles revêtaient une blouse blanche - allusions faite à la Haute Couture, la blouse étant l'uniforme des couturiers et des « *petites mains* »-. Cette tenue est également l'habit de travail des membres de la Maison.

La Maison Martin Margiela s'est donc différenciée par la mise en avant de concepts au lieu de discours commerciaux basés uniquement sur certains choix esthétiques. Elle était ainsi à contre courant des pratiques habituelles de présentation et communication des collections.

« *Porter une création MMM [Maison Martin Margiela], c'est faire partie d'un mouvement de résistance contre la vulgarisation de l'habit, la marque, l'opulence, l'ignorance du nouveau riche. MMM évite la célébration, le strass, l'or et les logos. Il communique l'humour, la substance, les idées nouvelles, l'abstraction, la provocation sociale, le bonheur et la beauté.* »<sup>7</sup>

Vanessa Beecroft

### 1.2.2 Codes

Pour développer une identité propre et faciliter la reconnaissance de la marque, -ceci avant la naissance de la « *Logomania* »<sup>8</sup>-, chaque maison de couture développait et répétait des formes, couleurs, motifs qui devinrent leur codes. Le gris Trianon ainsi que le motif « *pied de poule* » devinrent des éléments récurrents pour la maison Dior. Pour Chanel, on peut citer le noir et blanc, l'utilisation presque systématique du tweed de laine et du motif du camélia, Jean Paul Gaultier est réputé pour ses rayures et motifs marins de même que l'inversion du rôle des sous-vêtements qu'il superpose à des vêtements de ville.

7 Beecroft Vanessa, *MMM et la beauté*, in *Maison Martin Margiela*, ouvrage collectif, Rizzoli, octobre 2009, cit. Livret avant Page 249 Traduction

8 Mode qui sévit particulièrement à la fin des années 1990-début 2000, et qui consistait à un affichage ostentatoire des logos et emblèmes de la marque, transformant certains logotypes en motifs imprimés, le cas le plus emblématique et célèbre est celui de Louis Vuitton avec l'impression du monogramme et initiales de la marque sur tous les produits, cette mode sera ensuite suivie par les autres grandes maisons de couture : Dior, Chanel, Gucci... puis les marques de vêtement de sport : Adidas, Nike, Lacoste...



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
10 11 12 13 14 15 16  
17 18 19 20 21 22 23  
Maison Martin Margiela  
PARIS

- 
- ① **Collection Artisanale for women & men**
- The défilé collection for women \***
- ① **The collection for women**
- ④ **A wardrobe for women**
- ⑧ **Eyewear collection**
- ⑩ **The collection for men**
- ⑭ **A wardrobe for men**
- ⑪ **A collection of accessories for women & men**
- ⑫ **Fine jewellery collection**
- ⑬ **Objects & publications**
- ⑳ **A collection of shoes for women & men**
- MM**⑥ **Garments for ♀**

\* Totally white label

Référencement des différentes lignes développées par la Maison Martin Margiela©Maison Martin Margiela

La Maison Martin Margiela a également instauré des codes précis, dès ses premières collections, comme ceux évoqués précédemment : l'utilisation des blouses blanches<sup>9</sup>, l'anonymat<sup>10</sup>, le trompe-l'oeil<sup>11</sup>, le buste de couturière<sup>12</sup>, l'étiquette vierge en coton, le recyclage, la déconstruction du vêtement et les changements de proportions et pour couleur emblématique : le blanc. Ce sont surtout sur ces derniers codes, -que l'on retrouve dans notre objet d'étude- sur lesquels l'on va plus particulièrement se pencher.

### 1.2.2.1 Étiquette vierge

**Les étiquettes blanches et les quatre points blancs :**

*Signe d'anonymat revendiqué, désir de ne pas influencer le regard porté sur le vêtement par un nom imprimé, réponse à la tyrannie des logos. Les quatre points blancs tenant les étiquettes devaient à l'origine pouvoir être décousus facilement afin de rendre le vêtement anonyme ; ils deviendront néanmoins une sorte de griffe, reconnaissable de loin sur le dos du vêtement. L'étiquette peut être toute blanche ou tamponnée des chiffres « 0 » à « 23 ».*<sup>13</sup>

Voici les explications que donne la Maison concernant cette mystérieuse étiquette blanche, composée par un rectangle de toile de coton blanc vierge et cousue par quatre points également en coton blanc.

Elle fut l'étiquette historique apposée sur toutes les créations de la Maison depuis sa première création, ces quatre points devinrent par la suite célèbres et objets de fétichisation. Cette étiquette vierge fut cependant remplacée sur la majorité des créations par une autre en mai 1997<sup>14</sup>. Reprenant la même forme et même moyen d'attache, cette nouvelle étiquette fut imprimée par une série de chiffres : de 0 à 23, répartis en 3 lignes. Cette nouvelle étiquette fait suite à un nouveau référencement des différentes lignes développées par la Maison, pour lesquelles un chiffre différent fut attribué au hasard<sup>15</sup>. Le chiffre indiquant la ligne d'appartenance de l'objet étant entouré. L'étiquette blanche et vierge devenant l'étiquette de la ligne pour femme, devenue ligne 1 lors de la collection automne/hiver 2008-2009. Dès lors, l'étiquette vierge est celle des pièces

9 Les blouses blanches : Symbole d'appartenance au groupe que constitue la Maison, effaceur de hiérarchie, clin d'œil aux ateliers de haute couture d'antan. Définition dans le *Glossaire* in Ibid. Maison Martin Margiela, octobre 2009, cit. Livret page 360

10 L'anonymat : Réaction contre le star-system prépondérant, désir de laisser parler les idées créatives, sans que l'image du créateur interfère. Aucun portrait publié, pas d'interview personnelle. Fréquemment, les mannequins ont défilés le visage couvert d'un voile opaque, ou les yeux cachés par un bandeau noir, une frange ultra-longue, ou des lunettes « incognito ». Définition dans le *Glossaire*, idem

11 Trompe-l'œil : Jeu, détournement optique des matières et des formes. Côté vêtement : un tissu fluide imprimé gros tricot, une nudité simulée par un body couleur chair... Côté accessoires : une liasse de dollars américains liée par un élastique devient un porte-feuille... Côté architecture : des photos noir et blanc grandeur nature des bureaux revêtent les murs, sols et plafonds des boutiques... Définition dans le *Glossaire*, idem

12 Le buste pour atelier de couture Stockman : Depuis les débuts, utilisés en groupes comme éléments de décoration, peints en blanc.

Déconstruction de son enveloppe en toile pour créer un gilet préformé (PE 1997 et AH 1997-98). Définition dans le *Glossaire*, idem

13 *Glossaire* Ibid, *Maison Martin Margiela*, cit. Livret page 360

14 *Quelques choses que nous avons faites ces vingt dernières années*, in Ibid. *Maison Martin Margiela*, cit. Livret page 360

15 Interview de la Maison Martin Margiela, dans *CREAM Maison Martin Margiela*, Edition 2008 Issue.09, *Silly Things Books*, Hong-Kong, Mars 2008. Cit. pages 123-124 Traduction



présentées lors des défilés.

Cet inventaire de lignes garde sa part de mystère en ne comportant aucun nom ; la signification de cette étiquette est seule connue des initiés et fidèles de la marque. Cette liste de chiffres peut revêtir d'autres évocations plus scientifiques, elle fut comparée par Olivier Saillard à une sorte de principe d'inventorisation comme ceux pratiqués dans les musées, l'étiquette deviendrait déjà un numéro d'inventaire :

« Les étiquettes blanches qu'il pose sur ses vêtements comme des cartes de visites amnésiques ne sont pas les autographes narcissiques qui ailleurs, grattent l'intérieur des cols. L'invisible devient plus visible.

Comme certains de ses prédécesseurs qui ont su dicter sa philosophie, Martin Margiela suggère sa culture de mode, plus identifiable qu'aucune griffe ou aucun logo trop criard. [...] Ce que craignent certains, Margiela s'en approche et le domine. En muséographe éclairé, il crée et archive, ou archive au moment même où il crée. La désignation des différentes lignes relève de l'inventaire muséal et d'un archivage pris très au sérieux. »<sup>16</sup>

Les changements d'attribution de numéros aux différentes lignes de la Maison ou l'addition de nouvelles peuvent créer une certaine confusion. Ainsi, la signification de l'étiquette blanche, présente sur la veste T00/329, a quelque peu induit en erreur les membres du musée et le début de mes recherches. On a d'abord pensé qu'il s'agissait d'une pièce unique issue de la collection artisanale, ou du défilé, mais sa datation initiale l'inscrivait comme faisant partie de la collection automne/hiver 1998-1999. Mais après avoir cherché en vain dans les archives de cette collection une trace de ce modèle, j'ai cru qu'elle s'inscrivait dans la ligne 15. Cette veste aurait pu être un prototype ou un modèle produit pour le showroom<sup>17</sup> de cette collection. Elle indiquait en fait l'appartenance à une collection plus ancienne ayant été produite avant l'apparition de l'étiquette imprimée, aujourd'hui courante.

L'étiquette originelle blanche -celle apposée sur les objets de cette étude- était donc un acte anti-conformiste rusé. Au lieu de suivre le mouvement de glorification des logos, de leur ostentation et ainsi celle de la marque, la Maison Martin Margiela prônait l'anonymat sur ses créations et se conformait ainsi à celui recherché par le créateur. Le vêtement était ainsi vierge de nom, ne le rendant

<sup>16</sup> Saillard Olivier, *Maison Martin Margiela - Inventaire d'une mode*, in Ibid. *Maison Martin Margiela*, cit. Livret page 264

<sup>17</sup> Showroom: Durant les Fashion Weeks (périodes de présentation des défilés), les showrooms sont les lieux où sont présentées à la presse et surtout aux acheteurs les pièces de la nouvelle collection - les pièces montrées lors du défilé et leur déclinaisons et variantes de matière, couleur, coupe...-

**Ligne 1 - Collection pour femme :** Avec la ligne 1, la Maison exprime son amour du design, du concept, de l'avant-garde et de la créativité. Ses modèles sont souvent une remise en question des canons de la mode par le biais de la déconstruction et de la transformation. À partir de la collection AH 2008-09, son étiquette présentera le chiffre 1 cerclé.

Glossaire in Ibid. *Maison Martin Margiela*, Livret page 360

# MISSING



SINCE 1993; ABDUCTED FROM EXHIBITION

AT ST-FELIX WAREHOUSE, ANTWERP;

IF YOU CAN HELP US RELOCATE HER

PLEASE CONTACT MAISON MARTIN MARGIELA

Photocopie d'une photographie de Marina Faust datant de 1989, sous forme d'affiche de recherche représentant la poupée Barbie® portant une reproduction miniature du modèle des vestes étudiées. Image publiée dans A MAGAZINE CURATED BY

MAISON MARTIN MARGIELA, page 192, 2004 ©Maison Martin Margiela/ Marina Faust

reconnaissable que des initiés<sup>18</sup>. Les quatre points de couture, par lesquels la griffe est maintenue au vêtement, en font cependant un objet facilement et rapidement reconnaissable, sans nul besoin de voir l'étiquette.

### 1.2.2.2 Bouleversement des proportions

L'élément qui m'a mis sur la piste de la datation exacte de la veste T00/329 est une photographie du modèle de cette veste, mais de couleur noire, et porté par une poupée Barbie® à la page 162 du livre *Maison Martin Margiela*, légendé par: « *AH 89-90 Street Magazine tenue du défilé femme réinterprété pour une Barbie* »<sup>19</sup>. On retrouve en effet cette même photographie prise par Marina Faust dans le numéro spécial consacré à la Maison Martin Margiela par *Street Magazine* à la page 12 de celui-ci au milieu des photographies de la collection automne-hiver 1989-1990. Une autre trace de cette Barbie est présente dans le magazine «*A Magazine Curated by Maison Martin Margiela*» à la page 192, et cette fois de façon plus humoristique car il s'agit d'un avis de recherche, cette Barbie aurait ainsi été enlevée en 1993 après une exposition à Anvers.

La piste de la collection AH 1989-1990 semblait donc être la bonne ou du moins se rapprochant de notre objet. Car mis à part la couleur, la coupe et la forme sont identiques. On y retrouve aussi la large boucle incurvée faisant toute l'originalité de cette création. En cherchant dans les vidéos de cette collection, j'ai trouvé une sorte de vidéo pirate : une vidéo composite consistant en un détournement d'une publicité télévisée de Barbie® par l'incorporation d'éléments visuels nouveaux réalisés par la Maison. Elle débute par une invitation au défilé de Martin Margiela pour se poursuivre par des gros plans sur la Barbie vêtue du modèle de la veste, toujours de couleur noire. Elle est maquillée et coiffée comme les mannequins lors de ce défilé, avec des yeux charbonneux, les lèvres noires et les cheveux enroulés autour du cou et rentrés dans le col, les doigts sont aussi noués de rubans noirs. Un gros plan est notamment fait sur la boucle, avant que deux autres Barbies -également vêtues de modèles miniaturisés issus de cette collection- arrivent et commencent à se battre avec la première. C'est finalement celle-ci, avec sa veste noire et large boucle qui l'emporte. La fin de la publicité originelle pour une Barbie princesse est perceptible entre quelques éléments de brouillage, puis la scène des « Barbies Margiela » est répétée mais en noir et blanc cette fois.

18 On peut supposer une référence possible au Livre Blanc écrit anonymement en 1927 par Jean Cocteau, et publié en 1928 par Maurice Sachs. Ouvrage alors sulfureux par le contenu décrivant les premiers émois homosexuels de l'auteur qui en taisant son nom, laissait ainsi l'interprétation de cet ouvrage aux lecteurs, et se prémunissait des sanctions alors encourues. L'anonymat de l'étiquette des premières collections de la Maison Martin Margiela avait cette volonté de laisser au clients la possibilité de s'approprier complètement les vêtements.

19 *Maison Martin Margiela*, ouvrage collectif, Rizzoli, octobre 2009, cit. page 162

En visionnant la vidéo du défilé de cette collection automne/hiver 1989-1990, on retrouve plusieurs modèles similaires à celui qui nous intéresse mais en cuir, en version brune au début, puis en cuir noir. Mais pas de traces d'un modèle blanc dans cette collection très sombre, détournant des pièces et matières dévolues habituellement au vestiaire masculin.

En cherchant également dans la presse de cette époque, on ne trouve là encore que la version en cuir noir. La piste de la forme ne fut peut-être pas la plus adéquate, celle de la matière semble peut-être plus judicieuse : le plastique étant l'élément central de la collection suivante. De plus, Martin Margiela réemployait déjà certaines formes et motifs dans ses deux premières collections de façon à instaurer une continuité, la piste de la collection printemps-été 1990 semblerait être la bonne.

Si l'on en revient cependant à la coupe de la veste, sa forme en général et cette boucle disproportionnée, tout en gardant à l'esprit l'usage et détournement de la poupée Barbie®, on entrevoit alors un principe qui va devenir récurrent pour ce créateur : l'agrandissement et le bouleversement des proportions habituelles afin de questionner les canons et normes esthétiques.

Sur la photographie prise par Marina Faust, la large boucle suit parfaitement les courbes exagérées de la poupée. Nous avons ainsi affaire à un détournement de ce jouet enfantin, de cet archétype féminin idéalisé habituellement dévoué à des fonctions douces ou imaginaires, en une figure punk évoquant notamment par certains éléments l'univers du sadomasochisme. Il ne s'agit plus d'une princesse en robe rose et mauve -que l'on aperçoit subrepticement au milieu de la vidéo piratée-, mais plutôt à une dominatrice grunge<sup>20</sup> qui aime se battre. La dimension de la boucle ne crée pas forcément de malaise car il est courant que les éléments de fermeture des habits de poupées soient agrandis de façon à ce qu'ils puissent être plus facilement manipulés. Mais ces proportions-là, gardées et traduites en taille réelle viennent quant à elles déranger notre conception habituelle du vêtement. Il y a en effet une dissonance frappante de d'échelle, ces éléments de fermetures étant généralement discret et faits pour être dissimulés facilement. Dans le cas de ce modèle, la boucle est l'élément central, le plus reconnaissable, celui qui attire en premier notre regard et en fait un objet singulier.

Ce travail de reduplication, de mobilité des mesures et de recomposition fut traité plus en profondeur par la Maison Martin Margiela lors de différentes collections. Si l'on pense à la collection printemps/été 2000 et 2001, ces concepts étaient déjà au centre des défilés automne/hiver 1994-1995 et printemps/été 1995 et 1999. Lors de

20 Grunge : Mouvement musical apparu aux États-Unis, à Seattle, en 1985 dans la jeunesse des milieux populaires blancs, baptisée génération X, qui se caractérise par des sons de guitare « très sales » et mélange l'énergie du heavy metal avec le désespoir du punk. Côté vestimentaire, il se caractérise par une « non mode », un volonté d'apparence négligée et « sale » : utilisation de jeans troués, de chemises à carreaux de bûcherons, superpositions de nombreux éléments non ajustés, certains trop petits ou d'autres trop grands généralement trouvés dans des friperies et choisis pour leur aspect usés.



ces derniers, des habits de poupées Barbie® et de G.I. Joe® furent intégralement reproduits et agrandis de façon à pouvoir être portés par des humains. À l'intérieur de ces vêtements, une étiquette précise : « Reproduction d'un vêtement d'une garde-robe de poupée- (Finitions et disproportions se retrouvent à taille humaine) ». Les proportions de ces habits de poupées ainsi traduites en taille humaine rendent compte de façon évidente de leur aspect grotesque et irréel. Les boucles, pressions, et autres détails, deviennent ainsi gigantesques et sont de ce fait placés au centre de l'attention créant un effet comique de par leur aspect surdimensionné :

« Les habits de poupées de Margiela apparaissent doublement ironiques, comme ils révèlent l'inhérente « disproportion » des habits appartenant à un corps modèle -celui de la Barbie- ils amènent à se questionner, métonymiquement, sur le corps idéalisé de la poupée. La Barbie représentant ultimement, malgré ses propres disproportions, un corps idéal et auquel on aspire [...] »<sup>21</sup>.

**Flavia Loscialpo, va plus loin dans cette idée:**

« Les créations de Margiela font explicitement référence à la problématique du corps standardisé. [...] La pratique de la Mode par Margiela questionne la relation entre la signification et la représentation des moyens employés, entre le réalisme et le « réel », entre la réalité et sa représentation. Les habits produits pour la collection « Une garde-robe de poupée » sont fidèlement « traduits » des proportions de la poupée à la taille humaine, avec pour effet produit une exagération des détails »<sup>22</sup>. En renversant la relation entre le corps et les vêtements, et en jouant avec un corps idéalisé, Margiela problématise les oppositions traditionnelles entre « objet » et « sujet », « corps » et « habit ».

Par le biais du vêtement, de sa construction et en exagérant les décalages pour les rendre plus explicites, Martin Margiela s'oppose une fois de plus aux règles établies par la Mode et met en relief ses incohérences. Il questionne ainsi le corps, pointe particulièrement les versions standardisées et idéalisées de celui-ci, dont la Mode est un des vecteurs privilégiés de diffusion de ces représentations.

21 Granata Francesca, *Deconstruction Fashion : Carnival and the Grotesque*, in *Journal of Design History*, Vol.26 N°2, pages 182-198 Cit, page 190

22 Loscialpo Flavia, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, in *Fashion Foreward, the critical Issue*, Inter-Disciplinary Press Oxford, United Kingdom, 2011, pages 13-28, cit page 18

### 1.2.2.3 Blanc

**Le blanc**

Neutre/ opposé au noir/ « carte blanche ». Au-delà du blanc optique, toute la gamme des blancs, Principale couleur utilisée pour tous les locaux et les lieux de vente. Jusqu'à la peinture sur certains vêtements.<sup>23</sup>

Le blanc est la couleur emblématique, fétiche et iconique de la Maison Martin Margiela. Celle qui recouvre tout, qui unit et qui symbolise la Maison à ses débuts: une page blanche où toutes les audaces sont possibles.

En effet, lors du premier défilé de la Maison pour le printemps/été 1989, les mannequins arrivèrent à moitié nues, se cachant la poitrine, les jambes simplement recouvertes de jupes légères et blanches ou de pantalons larges en coton ou lin blanc. Elles étaient toutes chaussées de bottines tabis blanches, dont les semelles fendues aux orteils vinrent s'imprégner de peinture rouge à mesure que la couleur apparaissait dans les vêtements. Elles finirent par maculer le tapis de coton blanc sur lequel elles marchaient. Les derniers mannequins étaient intégralement vêtus de variations de cette couleur rouge et leurs visages étaient recouverts de mousseline pourpre. Ce tapis/toile couvert d'empreintes de pas, comme des traces d'animaux blessés dans la neige, fut réutilisé la saison suivante comme matière première à la réalisation de gilets

Le blanc, dans les collections de la Maison, ne fit ensuite son retour que lors de la collection printemps-été 1990 et en fut la couleur dominante : toutes les variations de blanc y étaient traitées, blanc mat, brillant, opaque, transparent, blanc terni, pur... Cette couleur devint dès lors un leitmotiv dans les défilés suivants.

Quelle signification revêt alors le blanc pour la Maison Martin Margiela? De fortes valeurs, connotations et symboliques sont rattachées à cette couleur. « Les racines symboliques du blanc - l'innocence, la lumière divine, la pureté - sont presque universelles et remontent très haut dans le temps. Sans le savoir, nous y sommes toujours rattachés. Le monde moderne y a peut-être ajouté un ou deux symboles, celui du froid par exemple, mais, pour l'essentiel, nous vivons toujours avec cet imaginaire antique »<sup>24</sup>. Le blanc évoque depuis toujours des vertus sacrées, de noblesse, de pureté puis d'hygiène et de propreté. La Maison Martin Margiela -à l'occasion d'une de ses premières expositions en tant qu'invitée-, donna sa définition de cette couleur :

« Blanc. - Désordre. Passé. Humain : vie. - Concret. Ouvert (émotion). Exigeant. - Simple. Amuser. Riche. ♦ Réfléchi ; surprise, pauvre. ♦ Passion. - Contraste. Noir. (Direct). Féminin. - Adulte : Rêve, subtil. - Ordre (pur, discret, masculin). populaire. Futur, positif : enfant. Abstrait. »<sup>25</sup>

23 Ibid. *Glossaire in Maison Martin Margiela*, cit. Livret page 360

24 Pastoureau Michel, *3. Le blanc : partout, il dit la pureté et l'innocence*, propos recueillis par Dominique Simonnet, pour *L'Express Style*, publié le 19 juillet 2004.

25 Catalogue de l'exposition *Le Monde selon ses Créateurs*, Musée de la Mode et du Costume -Palais Galliera, Paris-Musées,1993

Cette exposition montrait notamment des silhouettes de la collection printemps/été 1993 qui avaient pour particularité d'avoir été scindée en deux. Deux défilés eurent lieu simultanément : l'un présentant des tenues uniquement blanches et l'autre des silhouettes entièrement noires. Sur les invitations était inscrite la définition et signification de chaque couleur, indiquant ainsi le défilé auquel l'on était convié. Les pièces issues de cette collection furent décrites de la sorte par la Maison : « Vestes de théâtre de style Renaissance tardive et dix-huitième siècle retravaillées et reteintes, en velours et brocards portées sur des torsos nus et fermées avec des épingles à nourrice. [...] Jupes et sous-vêtements d'inspirations historiques portées avec des vestes d'homme «oversized» »<sup>26</sup>. Le blanc est ici utilisé pour apporter une nouvelle jeunesse, une nouvelle vie à des vêtements aux formes et connotations historiques que la Maison Martin Margiela se réapproprie de la sorte. On retrouve une fois de plus la notion du temps, le temps convoqué, figé, réemployé, détourné par la Maison cette fois, par l'utilisation du blanc. Michel Pastoureau (historien travaillant sur l'anthropologie des couleurs) précise justement que le blanc symbolise le temps qui passe et rythme certains passages fondamentaux de la vie.

« Le blanc de la mort et du linceul rejoint ainsi le blanc de l'innocence et du berceau. Comme si le cycle de la vie commençait dans le blanc, passait par différentes couleurs, et se terminait par le blanc »<sup>27</sup>

Cette notion de cycle associée au blanc peut ainsi être mis en parallèle à la présence de cette couleur dans les objets étudiés. Le blanc permet un renouveau: ainsi la veste noire en cuir est transformée la saison suivante en objet blanc et brillant.

En 2008, lors d'une interview accordée à *CREAM Magazine*, la Maison Martin Margiela évoqua ainsi son rapport au blanc:

« Notre choix du blanc comme expression de notre équipe fut naturelle et prise en 1988. C'était plus affectif et moins stratégique que certains l'ont imaginé. Le blanc signifie la force de la fragilité et la fragilité du passage du temps. Une expression d'unité, de pureté et d'honnêteté. Ce n'est pas simplement blanc mais plus-blancs- toutes les nuances possibles ! Nous utilisons généralement le blanc mat, ainsi le passage du temps est évident. »<sup>28</sup>

Le blanc, utilisé par la Maison Martin Margiela est donc voué à se ternir, grisailier et jaunir. Ces altérations sont intégrées dans le processus de création de la Maison qui les prévoit et décide de se les approprier, comme un concept supplémentaire. Le blanc reste une constante dans les créations de la Maison mais son jaunissement artificiel fut aussi utilisé et développé, notamment lors de la collection printemps/été 2003.

<sup>26</sup> *Maison Martin Margiela Street Special Edition Vol. 1&2, Street Magazine, Tokyo, 2013*

<sup>27</sup> Ibid, Michel Pastoureau

<sup>28</sup> Ibid *CREAM Maison Martin Margiela*, Cit. pages 123-124

Les changements d'aspect dus au vieillissement des matières, leur patine, sont donc assimilés à une évolution naturelle. La Maison Martin Margiela convoque et saisit le passage du temps à travers les textures, les teintes et colorations les différentes qualités de blanc. Ces transformations servent à inclure explicitement les créations de la Maison dans le Temps et l'Histoire. Temps qui passe plutôt que celui que l'on doit fuir ou craindre, il est auguré et la trace de son passage bienvenu.



Modèle présenté lors du défilé printemps/été 1989 présenté au *Café de la Gare*, octobre 1988. Au delà des récurrences de couleur ou de matière, on peut également noter celle de forme des épaules déjà modelée par les «cigarettes» agrandies, ©Barbara Katz

« Certaines créations de chez MMM incarnent nos pires angoisses de vulnérabilité. Comme tout ce que nous craignons de perdre, les vêtements MMM sont vulnérables. Pourtant, le fait qu'ils semblent avoir déjà été mis à mal nous permet d'exorciser cette angoisse de les abîmer ou de les perdre. »<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ibid. Beecroft Vanessa, *MMM et la beauté*, cit. Livret Page 249



#### 1.2.2.4 Références au passé et Recyclage

« Posséder une création MMM, c'est se lier à quelque chose qui semble avoir vécu et perdu des éléments induisant l'illusion de l'éternité. C'est un vêtement permanent dans le concept, parce que sa qualité temporelle fait partie de son aspect. »<sup>30</sup>

Vanessa Beecroft

Depuis son passage à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers, Martin Margiela a toujours voulu inscrire son œuvre dans le temps. Parallèlement à sa réflexion entreprise sur le corps et la Mode en elle-même, la Maison Martin Margiela a également questionné et utilisé le passage du temps, comme source d'inspiration ou directement comme un médium. Les références au passé dans les collections de la Maison sont légion. Ce fut notamment l'une des premières Maison à incorporer et réutiliser des vêtements et objets de seconde-main dans ses collections en les transformant ou en les copiant. Par ces réappropriations, elle allait à contre-courant des modes de production de l'industrie de la Mode, s'intensifiant de plus en plus, et étant en quête permanente de nouveauté au travers d'un renouvellement compulsif.

Le blanc, fut utilisé comme couleur recouvrante unifiant l'environnement et objets de la Maison dans ses ateliers et magasins, ainsi que comme vecteur et support de la trace du temps qui passe. Mais la matière blanche, la peinture recouvrant le mobilier, puis les vêtements et accessoires, fut également utilisée comme substrat du vieillissement. Les altérations de cette matière furent espérées et délibérément provoquées afin de convoquer par les craquelures la notion du délitement et sa concrétisation physique. En portant ces vêtements rigidifiés par la peinture qui les recouvre, on se confronte directement au délitement que l'on provoque par le simple fait de les utiliser et de se mouvoir. Ce procédé met également en valeur la couche sous-jacente, par le jeu du voilé-dévoilé, l'habit révélant ainsi sa vraie nature par les lacunes de peinture.

« Quand le vêtement est vraiment porté, la peinture va lentement commencer à se craqueler, révélant en fin de compte la couleur et texture originelles de l'objet. Ainsi, le créateur présente l'impossibilité de nier l'histoire, quelque chose que la mode contemporaine fait semblant de prétendre savoir faire. L'objet peint sert de palimpseste qui lentement cède sa place au passé caché. Cette fonctionnalité, non sans emphase, souligne le processus de vieillissement et simultanément, assure que chaque pièce conserve un certain degré de spécificité. »<sup>31</sup>

Une telle pratique déstabilise ainsi celle de la conservation-res-

30 Ibid. Beecroft Vanessa, *MMM et la beauté*, cit. Livret Page 249

31 Debo Kaat, *Maison Martin Margiela, '20'. The Exhibition*, MoMu et la Province d'Anvers, 2008, cit. Page 10 Traduction

tauration. Elle pose en effet des questions philosophiques, éthiques et pratiques. Les préconisations de conservation-restauration qui seront développées dans un prochain chapitre devront tenir compte de l'importance du délitement pour la Maison Martin Margiela.

La Maison aime également occuper des lieux chargés d'histoire, des bâtiments patinés par le temps qui passe et où les traces des anciens habitants sont encore présentes. Les ateliers actuels de la Maison sont situés en effet depuis 2004 dans une ancienne école, rue Saint-Maur à Paris, qui est laissée exactement en l'état : avec la peinture des murs qui s'écaille et les inscriptions des enfants sur le mobilier abandonné<sup>32</sup>. Cet amour de la ruine et de la patine, ces références au passé s'inscrivent dans la démarche romantique de la Maison Martin Margiela qui y puise ses inspirations. A titre d'exemple du respect que porte la Maison aux objets du passé, on peut citer les «*Replica*» : des répliquations de certaines pièces trouvées aux puces, qu'elle commercialise ensuite en les intégrant dans ses lignes.

Replica :

Chaque saison, les lignes 4 et 14 comprennent une sélection de «*Replica* ». Ces pièces, chinées par la Maison Martin Margiela, qui souhaite conserver intacts leur particularité et leur charme, sont fidèlement reproduites, et portent une deuxième étiquette qui explique leur origine, leur fonction et leur époque. Le rôle créatif de la Maison Martin Margiela se concentre sur le choix de tissus et de coupes, afin qu'ils s'approchent le plus possible des originaux.<sup>33</sup>

La Maison Martin Margiela, par ce geste de réplique, se met en retrait, ne montre pas que son savoir faire mais souligne également l'intemporalité de certaines pièces, contrant alors la notion de mode. Elle illustre ainsi le fait qu'un vêtement n'a pas besoin d'être créé spécifiquement pour une saison donnée pour être approprié ou pertinent. La notion du passé est cependant conservée et une sorte de patine immatérielle est apposée sur l'objet par le biais de l'étiquette documentant celui-ci. Ici aussi, une analogie avec l'univers muséal pourrait être perçue : cette étiquette sert de fiche d'identification, au même titre que celles rattachées aux artefacts des collections patrimoniales, -bien que plus brève-. L'histoire de l'objet est conservée, stimulant notre imagination afin de lui inventer une mythologie. Ce choix d'objet déjà confectionné, répliqué à l'identique se rapproche également du principe de Ready-Made développé par Marcel Duchamp. Pour expliquer ce concept, celui-ci utilise notamment une comparaison avec le prêt-à-porter :

« Ça [le ready made] veut dire «*tout fait*». Comme les vêtements de confection. Je suis arrivé à une conclusion, il y a assez longtemps. Il y a toujours quelque chose de «*tout fait*» dans un tableau : vous ne faites pas les brosses, vous ne faites pas les couleurs, vous ne

32 Ibid *CREAM Maison Martin Margiela*, Cit. pages 375-377

33 Ibid. *Glossaire in Maison Martin Margiela*, cit. Livret page 360

faites pas la toile. Alors, en allant plus loin, en enlevant tout, même la main, n'est-ce pas, on arrive au ready-made. Il n'y a plus rien qui soit fait : tout est «tout fait». Ce que je fais, c'est que je signe, simplement, pour que ce soit moi qui les ai faits. Simplement, j'arrête là, c'est tout. C'est fini. Ça semble un peu drôle, mais c'est une conséquence naturelle, en allant au bout du raisonnement. »<sup>34</sup>

Une photographie de l'atelier de la Maison Martin Margiela datant de 1993, où l'on voit un porte-bouteille trônant au milieu des chaussures recouvertes de peinture ou d'un buste également peint, renvoie directement à l'un des ready-made célèbre et éponyme de Duchamps dont un exemplaire est conservé au centre Georges Pompidou. La référence à cet artiste ne peut être ainsi occultée.



Détail de l'atelier de la Maison Martin Margiela, photographiée en 1993. On remarque sur cette image certains codes représentatifs de la Maison comme le mannequin, les chaussures Tabi, le goût pour les endroits dégradés, mais surtout un porte-bouteille métallique, qui dans ce contexte, peut être compris comme un hommage à Marcel Duchamps ©Richard Kalvar/Magnum

34 Duchamps Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, L'Échoppe, collection Envois, janvier 1999

Autre fait d'arme singulier de la Maison Martin Margiela: le concept de recyclage que celle-ci a développé dans ses collections. Comme Jean Paul Gaultier avant lui, Martin Margiela réutilise et réintègre des vêtements anciens dans ses collections, associant de ce fait dans le prêt-à porter de luxe le concept de la fripe<sup>35</sup>.

#### Le recyclage

Goût pour les vêtements d'occasion (vintage). Envie de redonner une deuxième vie aux vêtements et accessoires usagés et neufs, de les remettre en forme, de les désolidariser, de les ré-assembler. Vêtements « Replica »: reproduction à l'identique de modèles de différentes époques.<sup>36</sup>

En réutilisant, démontant, assemblant des objets dits de seconde-main, la Maison Martin Margiela s'approprie avant-tout leur patine, leur valeur d'ancienneté. Elle utilise le vieux, l'ancien, le démodé, pour en faire du neuf. Cette collecte de vêtements usés amène Caroline Evans à faire une analogie entre Martin Margiela et la figure du chiffonnier<sup>37</sup>, en s'appuyant notamment sur l'évocation qu'en fait Charles Baudelaire dans son poème *Le vin des chiffonniers* :

«On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête  
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,  
Et sans prendre souci des mouchards, ses sujets,  
Épanche tout son cœur en glorieux projets. »<sup>38</sup>

En se réappropriant ses objets, la Maison va leur insuffler à nouveau de la valeur : une valeur commerciale, mais également une valeur esthétique jusqu'à leur octroyer une valeur artistique. « Margiela convertit le faible statut des vêtements de seconde-main en d'unique pièces de mode au statut élevé pour les mâchoires de la Déesse de la Mode, la « Déesse des apparences », comme Mallarmé l'appelle. Et quand il fait un T-shirt d'un sac de course en plastique et un gilet de vaisselles cassées il convertit le gaspillage et les détritrus urbains en quelque chose d'une rare valeur. »<sup>39</sup>

Le point culminant de ce concept de recyclage fut présenté en 2006, lorsque la Maison Martin Margiela fut invitée à montrer sa collection «Artisanal» lors de la semaine des défilés printemps/été de Haute Couture. En n'utilisant que des matériaux «pauvres» comme par exemple des capuchons de stylo, des bandes d'élastique ou des vieux rideaux, la Maison fit ainsi subir un décalage sémantique au terme de luxe rattaché à la Haute Couture<sup>40</sup>. En indiquant le nombre d'heures passées sur chaque pièce, la Maison Martin Margiela rappe-

35 La fripe (dont l'étymologie découle de l'ancien français « frepe » qui signifiait chiffon), désigne la vente de vêtements de seconde-main. Ce métier découle de celui des chiffonniers du XIXème siècle. Le phénomène de la fripe s'est particulièrement développé dans les années 1990-2000, notamment grâce à la mode du Vintage, et peut-être grâce à l'influence de Martin Margiela.

36 Ibid. *Glossaire in Maison Martin Margiela*, cit. Livret page 360

37 Evans Caroline, *The Golden Dustman : A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela : Exhibition (9/4/1615)*, in *Fashion Theory*, Vol. 2 Issue 1, Royaume-Uni, 1998, pp73-94 Traduction

38 Baudelaire Charles, *Le vin des chiffonniers*, in *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Folio classique, 1999. Deuxième strophe

39 Ibid, Evans Caroline, cit. page 84-85

40 Ibid. Loscialpo Flavia, page 25





Modèle issu de la collection «Artisanale» printemps/été 2009, dernière collection de Martin Margiela en temps que directeur artistique. Modèle réalisé à la main, à partir de rideaux de porte en fibres synthétiques ©Maison Martin Margiela

lait que la véritable richesse de la Haute Couture venait de l'artisanat, du savoir-faire, du travail effectué manuellement, que la richesse des matériaux n'était que secondaire. « En déclarant le nombre précis d'heures requises pour la production de chaque pièce, Margiela semble surmonter, même si temporairement, l'aliénation qui caractérise pour Karl Marx la relation entre le consommateur et le produit. Selon le philosophe, le consommateur est aliéné du produit quand le nombre d'heure produit pour le créer n'est plus visible. Au travers de la déclaration du labeur intensif de production, la Maison Martin Margiela réconcilie ainsi le consommateur avec le processus de production. En faisant ceci, il remarque sa dette envers les traditions et l'histoire de la mode, alors qu'en même temps, il déconstruit les mécanismes de fascination et rediscute nos hypothèses concernant la Mode. »<sup>41</sup>

Les signes visibles d'altérations produits par le temps sont donc inclus dès la conception des créations de la Maison Martin Margiela. La notion du passé en particulier est utilisée par la Maison Martin Margiela à différentes fins ; elle se l'est premièrement réappropriée, afin de s'octroyer les valeurs qui lui sont rattachées. La Maison utilise en parallèle la notion du temps pour contourner et faire une critique des principes de la Mode et des modes.

« Le passé est ce qui nous unit - le Futur ce qui nous guide. »<sup>42</sup>

41 Idem. Cit page 26

42 *A Magazine Curated By Maison Martin Margiela*, A Magazine Curated By N°1 Paperback - Novembre 2004, page 11 Traduction





Vue d'ensemble puis détails de l'exposition : *La Maison Martin Margiela : (9/4/1615)*, présentée au Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, 1997 © Boijmans Van Beuningen

### 1.2.3 (9/4/1615)

La Maison Martin Margiela n'a pas fait que remettre en question la Mode et les manières de la montrer lors des défilés, elle a également perturbé les conventions traditionnelles de présentation et d'exposition des vêtements au sein des musées.

Lors de l'exposition intitulée (9/4/1615) au musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam en 1997, toutes les règles habituelles d'accrochage et de conservation préventive furent abolies. En effet, des dégradations intentionnellement voulues conduisirent au pourrissement des objets. Voici ce qu'en dit Thimo te Duits, conservateur de la section arts décoratifs modernes et design de ce musée. « De la demande faite à Margiela de créer une exposition pour laquelle il lui serait donné carte blanche résulta une idée surprenante. Les problèmes de lumière, poussière et d'humidité furent déclarés sans importance. Au lieu de discuter de la gestion et de la conservation des pièces exposées, les organisateurs ont recherché un concept qui repositionnerait la mode dans le contexte muséal. La décision de montrer des copies au lieu d'originaux résolut tous les problèmes, prévus et imprévus d'un seul coup. Un substrat sur lequel de beaux exemples de moisissures grandiraient et s'épanouiraient fut appliqué sur les habits blanc virginaux. Comme les pièces furent par la suite exposés non pas à l'intérieur mais dans le jardin du musée, pour être vues seulement depuis l'extérieur du pavillon de Margiela, cette exposition fit sensation : une mode radicale montrée de façon radicale. »<sup>43</sup>

Le titre énigmatique, une fois déchiffré révèle l'intention et le processus de création de cette exposition. Le 9 réfère à l'âge de la Maison Martin Margiela à l'époque, et durant laquelle a créé et développé dix-huit collections, dont une silhouette de chaque fut sélectionnée pour cette exposition. Le 4 indique le nombre de jours d'incubation des bactéries sur les vêtements. Alors que 1615 représente la somme des heures de l'exposition.

Le processus de fabrication impliquant les différents tests réalisés, le matériel employé, les types de bactéries sélectionnées et leur propriétés est précisément décrit dans le catalogue accompagnant cette exposition. C'est un ouvrage blanc, concis, clinique qui se veut scientifique, et qui contraste avec l'émotion produite par cette exposition que décrit Caroline Evans de la manière suivante :

« L'espace d'exposition en lui-même, un pavillon moderniste de verre et d'acier de 1991 par Huber-Jan Henket, fut laissé complètement vide ; les dix-huit mannequins furent alignés le long du mur de verre à l'extérieur comme des fantômes mélancoliques, une nouvelle vie fut donnée à leurs tissus, flottant dans la brise, paradoxalement revivifiés par le processus mortel de moisissure et pourrissement. Ce

<sup>43</sup> Te Duits, Thimo, *Statement III*, dans *ModeMuseum / The Fashion Museum / Backstage, MoMu*, Édition : Ludion, Gand, 2002. citation page 157. Traduction



« Coup de théâtre », cet espace vide duquel nous scrutons des mannequins qui nous font face, fut le premier de plusieurs renversements dans une exposition qui fut pleine de complexité, visuellement à couper le souffle et intellectuellement riche. »<sup>44</sup>

Les conventions muséales et d'exposition mais également les perceptions en général sont inversées.

Le mannequin de couturier, -objet qui remplace le corps humain lors de la création et exposition des vêtements- ne sert plus que de support et devient un objet sans vie et sans évocation humaine, les bras et têtes sont notamment absents. La vie se déplace de cet ersatz d'humain directement vers les habits, possédés, vampirisés, habités et animés par les espèces vivantes se développant dessus. Ces bactéries transforment également l'aspect de ces créations, par leur couleurs, forme et propagation sur les fibres de matière organique et créent ainsi des motifs aléatoires, comme des imprimés. Même si elle est toujours laissée à l'intérieur du musée, la nature s'y invite de façon spectrale et subtile.

« Aucune effort ne fut fait pour simuler un être humain, néanmoins le mannequin évoque une présence fantomatique : des sentinelles bienveillantes dans leur guenilles, leur vêtement de seconde-main, elles amènent le passé au présent, tout comme le musée apporte l'extérieur à l'intérieur, l'ondulation de l'eau à l'extérieur se reflète en motifs mouvants sur le plafond. Le vert du jardin est le contrepoint de l'intérieur inorganique : au delà de la fenêtre les arbres frémissent dans le vent, et devant nous les habits des mannequins oscillent doucement en synchronicité. »<sup>45</sup>

Cette exposition, comme certaines autres créations de la Maison Martin Margiela, remet en cause les principes établis par l'industrie de la Mode. Le rythme de production accéléré et le futur développement du « *Fast-Fashion* »<sup>46</sup> instauré par les grandes enseignes du prêt-à-porter de masse, fut contrebalancé mais également mis en exergue par ces robes devenues vanités. Vanités du corps mais également de la Mode, de ses fondements, on retrouve dans cette exposition une mise en garde ou une prémonition de l'avenir de celle-ci. Comme si les vêtements étaient déjà morts avant qu'ils n'existent. Ces vêtements morts-vivants peuvent ainsi résonner avec le triste constat que fait Olivier Saillard -directeur du Musée de la Mode de la Ville de Paris-, déclarant que la Haute Couture est « *une industrie sous acharnement thérapeutique* »<sup>47</sup>. En plaçant ses créations directement au cœur de la nature et en laissant celle-ci agir dessus, Martin Margiela invita à prendre le temps de contempler ces muta-

44 Evans Caroline, *The Golden Dustman : A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela : Exhibition (9/4/1615)*, in *Fashion Theory*, Vol. 2 Issue 1, Royaume-Uni, 1998, pp73-94 cit page 77. Traduction

45 Idem, cit page 79

46 Expression anglo-saxonne utilisée pour désigner le renouvellement, le plus rapide possible, des collections d'articles de la mode vestimentaire. Le fast fashion concerne le plus souvent des produits à prix peu élevés et qui ne sont pas destinés à être conservés d'une saison sur l'autre par l'acheteur. Le but est de traduire dans les meilleurs délais les tendances perçues de la mode à un instant t (ou mieux t-1). [...] Définition extraite de l'*Encyclopédie du Marketing* par Jean-Marc Lehue, édition d'Organisation, 2ème édition, 2012

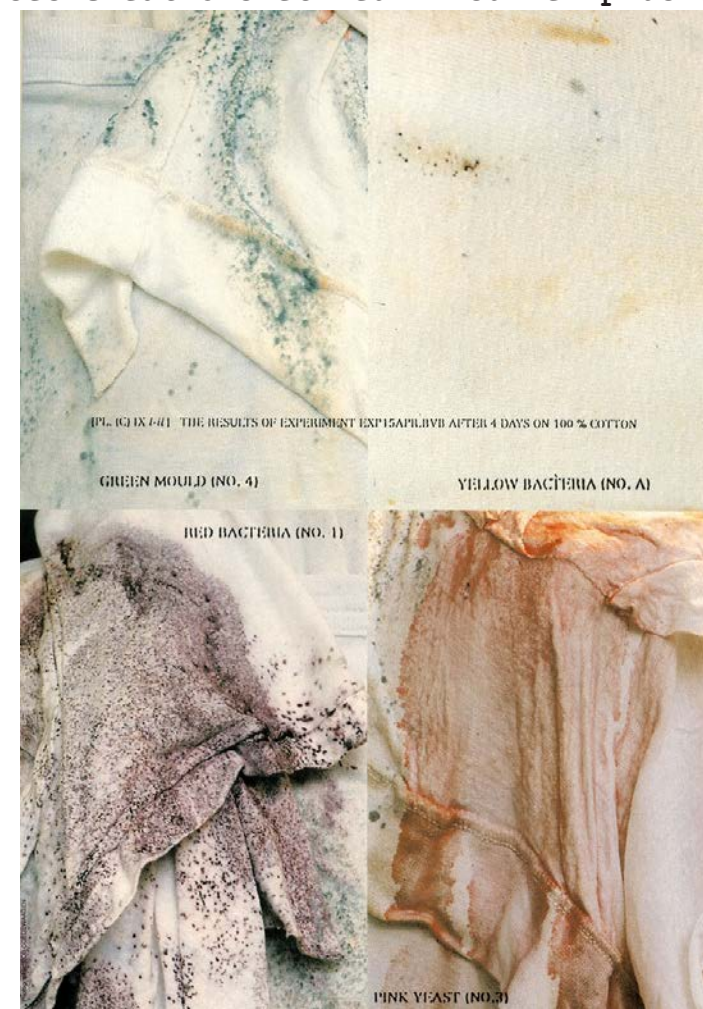
47 Interview d'Olivier Saillard par Stéphanie Chayet, « *Ouvrons la haute couture* » dans *M le magazine du Monde* publié le 30 janvier 2015.

tions, ce délitement, cette vie qui se nourrit de la mort.

« L'utilisation par Margiela des moisissures résonne avec des références plus modernes : métaphores de la réplique, de la contagion et de la simulation qui pénètre la vie quotidienne de cette fin du XXème siècle -les virus informatiques, le cyborg, et le sujet décentré. »<sup>48</sup> Caroline Evans fait ensuite une troublante mise en parallèle avec un extrait d'entretien de Walter Benjamin qui fait échos à cette exposition et aux thèmes qu'elle convoque :

« ... La parodie du cadavre gaiement paré, la provocation de la mort au travers de la femme ... l'amer, tête à tête murmuré avec la pourriture. C'est la mode. Pour cette raison elle change si rapidement, taquinant la mort, devenant déjà quelque chose d'autre encore, quelque chose de nouveau, comme la mort regarde autour d'elle, afin de la mettre à terre. »<sup>49</sup>

Cette exposition, par sa beauté morbide et ironique, met une fois de plus en relief l'attrait pour le délitement de Martin Margiela et la vision romantique qu'il a de celui-ci. Il accélère et provoque la décrépitude et pourrissement de ses œuvres jouant et manipulant ainsi le temps. Le délitement devient ici un motif qu'il utilise pour magnifier ses créations et leur insuffler plus de vie.



Détails extraits du catalogue de l'exposition *La Maison Martin Margiela : (9/4/1615)*, présentée au Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, 1997 © Bob Goedewaagen

48 Ibid Evans Caroline, cit page 91

49 Benjamin Walter, cité par Buck-Moss Susan dans *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA and London : MIT Press, 1991, cit. Page 101. Traduction



## 1.2.4 Déconstructivisme

La parenté des créations de la Maison Martin Margiela au courant « déconstructiviste » fut faite par un des premiers journalistes à s'être intéressé, à avoir publié et diffusé les collections de la Maison : l'historien de la mode, photographe et journaliste New-yorkais Bill Cunningham<sup>50</sup>. Cette notion de *déconstruction* fut employée initialement pour décrire la collection automne/hiver 1989-1990 -dont est issue la première version du modèle de la veste T00/329- puis lors de la collection printemps/été 1990.

Bill Cunningham écrivit que Martin Margiela « fournit une vision tout à fait différente de la mode pour les années 1990 : une mode beatnik, un renouveau existentialiste. [...] La construction des vêtements suggèrent un mouvement déconstructiviste, quand la structure de la création semble attaquée, les coutures déplacées, la surface tourmentée par des incisions, Tout suggère une mode d'une élégante décadence. »<sup>51</sup>

En effet, dans cette collection automne/hiver 1989-1990, en même temps que des éléments brisés ré-assemblés, d'autres pièces exposèrent les techniques de couture qui sont habituellement dissimulées.

La version noire du modèle de nos vestes rend explicite l'exposition et la mise à nue des techniques de couture. Les pinces<sup>52</sup>, sont singulièrement visibles et multipliées: douze sont en effet présentes sur ce modèle. Les coutures de fil blanc ressortent d'autant plus sur ce cuir noir, elles deviennent ainsi des éléments esthétiques qui évoquent des « *incisions* » comme décrit par Bill Cunningham. « *L'élégante décadence* » pourrait également se trouver dans les antithèses présentes dans cette version: L'utilisation de cuir noir pour une veste courte réfère quant à lui, au blouson de motard. C'est un vêtement devenu l'emblème des mouvements rock et punk, tandis que la forme de cette veste évoque des formes plus classiques, on pense aux corsages victoriens de la fin du XIXème siècle.

50 Cunningham Bill, « The Collections » dans Details, New York, septembre 1989 Traduction

51 Idem

52 Pli que l'on coud, en diminuant progressivement sa profondeur pour ajuster certaines parties d'un vêtement.



Modèles et détails issus de la collection automne/hiver 1989-1990. Image centrale: Modèle initial des vestes de cette étude, réalisée originellement en cuir noir. Centre bas: variation de ce modèle en cuir brun et sans manche. Centre droit: capture d'écran de la vidéo pirate présentant cette collection, détail de la scène de bataille entre poupées Barbie© © Raf Coolens



Que peut signifier le terme de «déconstructiviste» employé ainsi par Bill Cunningham pour qualifier les collections de Martin Margiela ? Pour mieux le comprendre, nous pouvons convoquer le philosophe Jacques Derrida<sup>53</sup>, qui, à la fin des années 1960, développa le concept de «déconstruction».

La déconstruction « plutôt que d'être une méthodologie, une analyse, ou une critique, c'est éminemment une activité, ce qu'est la lecture d'un texte.

Le caractère a-systématique de la lecture déconstructiviste émerge dans la remise en question, en pensant de nouveau, en une série de termes opposés, comme objet-sujet, nature-culture, présence-absence, dedans-dehors, qui sont tous des éléments d'une hiérarchie conceptuelle et métaphysique. »<sup>54</sup>

Le déconstructivisme, ce mouvement premièrement littéraire et philosophique, fut ensuite appliqué en particulier à l'architecture avant d'être rattaché à d'autres domaines. Étant une méthode et une activité à la base, Jacques Derrida expliqua le glissement de registre qu'effectua son concept: « La déconstruction va à l'entremise de certaines structures sociales et politiques, en rencontrant des résistances et en déplaçant des institutions comme il le fait. Je pense que dans ces formes d'art, et dans n'importe quelle architecture, pour déconstruire des sanctions traditionnelles -théoriques, philosophies, culturelles- effectivement, il faut déplacer... Je dirais les structures « solides », pas seulement au sens de structure matérielle, mais « solide » dans le sens de structures culturelles, pédagogiques et économiques. »<sup>55</sup>

Cette méthodologie fut rattachée depuis le début à Martin Margiela, non pour signifier uniquement qu'il dé-construit littéralement le vêtement -comme avec sa pratique du recyclage- mais pour exprimer le fait qu'il déplace les mécanismes et structures de la Mode, qu'il les révèle et joue avec. Cette relecture nous permet d'analyser plus finement sa pratique du fini et du non-fini, du fait-main et du trouvé, ses jeux sur l'intérieur et l'extérieur ou encore sur le caché et dévoilé.

Martin Margiela ne fut pas le seul designer à utiliser ces procédés, D'autres avant lui ont posé les bases, notamment les designers japonais venus s'installer à Paris à la fin des années 1970 : Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto et Issey Miyake. Leurs créations qualifiées de minimalistes remirent en question les normes de beauté occidentales. Les anciens camarades de classe de Martin Margiela : Ann Demeulemeester et Dries Van Noten s'inscrivirent également dans ce mouvement et cette esthétique<sup>56</sup>. Fort de toutes ces propositions esthétiques, le déconstructivisme fut considéré comme un mouvement particulier dans le domaine de la Mode, et non comme une mode ou tendance. Amy Spindler proposa notamment un arbre généalogique de ce

53 Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967

54 Loscialpo Flavia, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, in *Fashion Forward, the critical Issue*, Inter-Disciplinary Press Oxford, United Kingdom, 2011, pages 13-28 Traduction

55 Jacques Derrida cité dans :A. Papadakis, *Deconstruction, Architecture Design*, Londres, 1999, Cit. Page 7 Traduction

56 Ibid Loscialpo Flavia, page 13

mouvement vestimentaire : « Comme des Garçons par Rei Kawakubo est la mère ; Jean Paul Gaultier le père. Monsieur Margiela est le fils privilégié. Et Coco Chanel est cette parente éloignée dont tout le monde craint la visite, mais qu'une fois qu'elle est en ville, on réalise que l'on a beaucoup en commun après tout. »<sup>57</sup>

Ce qui caractérise ces créateurs est « leur sans cesse remise en question des relations entre mémoire et modernité, durable et éphémère. De premier abord, l'aspect austère, modeste, souvent de seconde-main de leur création indurent certains journalistes à les décrire comme « post-punk » ou « grunge ». Néanmoins, la force perturbatrice de leur œuvres ne réside pas seulement dans les structures défaites d'un vêtement en particulier, mais aussi, et par dessus tout, dans leur reconsidération de la fonction et du sens du vêtement en lui-même. Ils ont inauguré, ainsi, une réflexion fertile qui a questionné la relation entre le corps et le vêtement, de même que le concept de « corps » lui-même. [...] Le dialogue constant avec le passé est précisément ce qui permet à Yamamoto, Kawakubo et Margiela, parmi les autres, de pointer de nouveaux paysages.»<sup>58</sup>

Nous retrouvons donc tous ces éléments dans l'œuvre de la Maison Martin Margiela et en particulier dans ses premières collections dont est issu le modèle de la veste. Celui-ci, de par sa forme, construction, aspect, inspire une quintessence de toutes les notions qu'englobe le terme « déconstructiviste » appliqué à la Mode. Dans son article qui explique et présente le mouvement du déconstructivisme dans la Mode, Amy Spindler déclara notamment, que le moment pivot de ce mouvement fut la collection printemps/été 1990<sup>59</sup>.



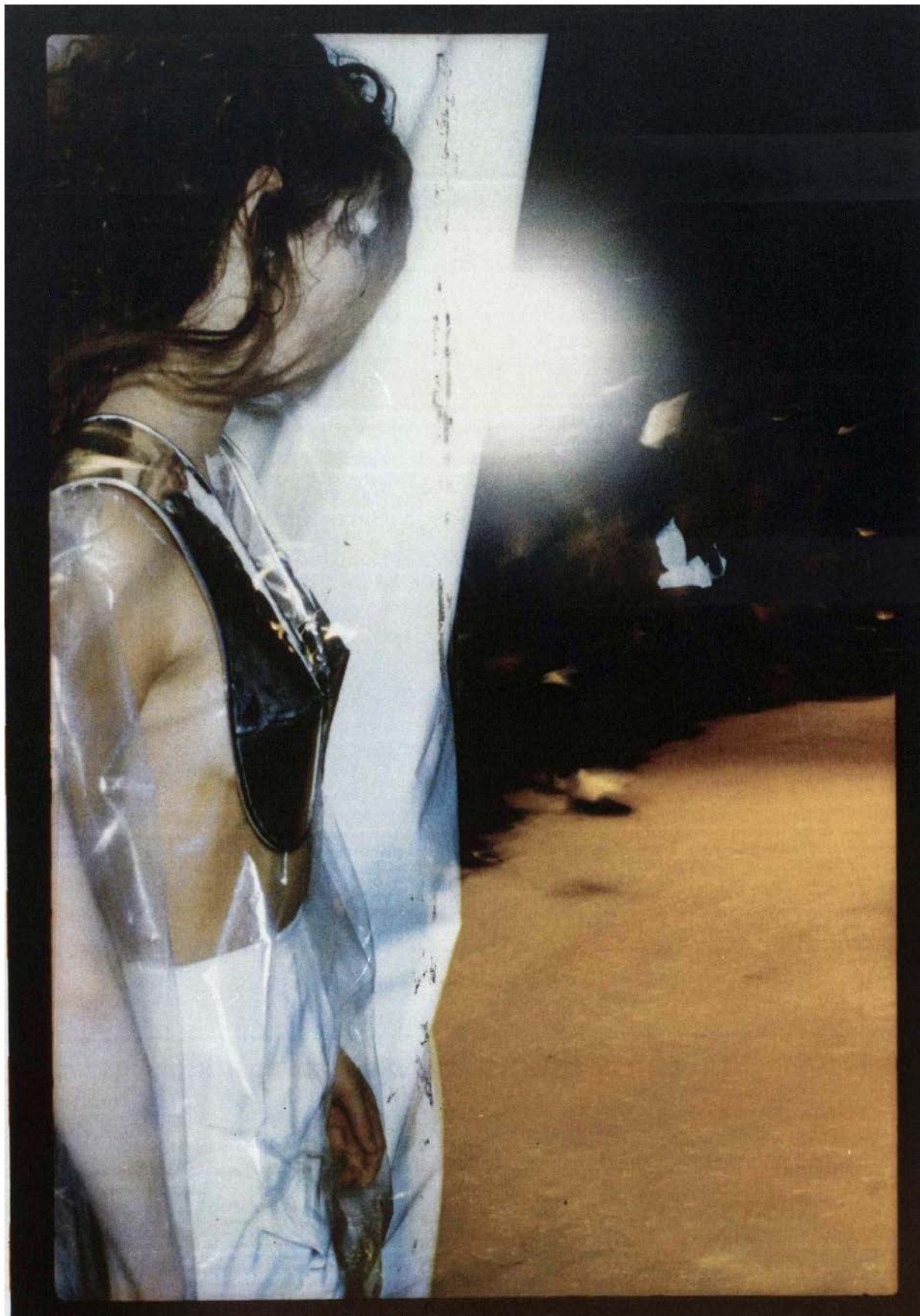
Carton d'invitation pour le défilé de la collection printemps/été 1990, réalisé par les enfants d'une école voisine du lieu où fut présenté ce défilé, dans le 20ème arrondissement de Paris ©MoMu

57 Spindler Amy, « Coming Apart », publié dans le *New York Times*, 25 Juillet 1993 Traduction

58 Ibid Loscialpo Flavia, Cit. Page 22

59 Ibid Spindler Amy





Photographie d'un mannequin se cachant derrière le rideau blanc, avant de s'avanver sur le terrain du défilé. On remarque ici les cheveux défaits, les «bretelles» en cuivre plaqué d'argent réalisées par Guillaume Bérard, ainsi que le plastique transparent (évoquant ceux utilisés dans les pressings) enveloppant le corps du mannequin ©Raf Coolens

### 1.3 Collection printemps/été 1990 et modèle de la veste

Les objets de cette étude sont issus d'un même modèle de veste qui fut présenté lors du défilé pour la collection printemps-été 1990, qui eut lieu à Paris en octobre 1989.

Ils font donc partie d'un ensemble présenté sous forme de collection déclinant ainsi une même vision construite autour de thèmes et inspirations. Comprendre la collection et les significations qu'elle contient nous permettra de mieux appréhender le modèle des vestes ici étudiées.

#### 1.3.1 Collection printemps/été 1990

Présentation :

Octobre 1989

Dans une zone en friche du 20ème arrondissement de Paris. Les invitations sont peintes à la main par les enfants locaux. Les femmes marchent au travers des décombres. De la musique rock est jouée. Les coiffure sont des « chignons » défaits avec des rajouts de longues mèches. Les yeux sont soulignés par de la peinture blanche, les lèvres brillantes. Les enfants de la localité, invités à venir et voir, rejoignent les mannequins dans leur procession à travers la foule. Certains sont portés sur les épaules des mannequins.

Collection :

Tout est blanc, ou bien couleur chair ou encore gris. Les combinaisons des femmes, le double de leur taille normale, sont portées comme de longues jupes, ceinturées à la taille ou drapées sous des T-shirts ajustés. Des vestes ajustées, avec leurs manches retirées sont fermées par des boucles agrandies. Une série de vêtements sont faits en métal, papier, ou plastiques transparents (des sacs de course en plastique sont portés comme des T-shirts par exemple). La plupart des vêtements sont attachés autour des hanches, les torsos sont nus ou avec des hauts trop petits. Des paillettes argentées décorent les poitrines. Pour le final, les femmes portent les blouses de travail de la Haute Couture et répandent des confettis blancs. Une musique au clavecin du dix-huitième siècle est jouée sur les hauts-parleurs. <sup>1</sup>

Qualifiée par la presse de « moment pivot »<sup>2</sup> car englobant tous les concepts du déconstructivisme dans la Mode, cette collection se démarqua également de tout ce qui fut proposé auparavant dans le monde de la Mode en présentant un univers et des créations aux antipodes des conventions habituelles. Au lieu des salons de présentation ou des podiums, le défilé se tint dans un terrain vague. Au lieu de textiles luxueux et des matières raffinées, la Maison Martin Margiela employa du plastique : matière omniprésente dans le quotidien et jetable par excellence. Ceci afin de créer un choc, une révolution !

<sup>1</sup> Traduction de la description faite de la collection printemps/été 1990 in *La Maison Martin Margiela : (9/4/1615)*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1997

<sup>2</sup> Spindler Amy, « *Coming Apart* », publié dans le New York Times, 25 Juillet 1993 Traduction



### 1.3.1.1 Le lieu

La Maison Martin Margiela bouleversa dès ses débuts les habitudes de présentation des collections en choisissant des lieux atypiques pour ses défilés. Au lieu de la traditionnelle cour carrée du Louvre, elle choisit de prendre place, pour sa première collection pour le printemps/été 1989, au café de la Gare à Paris. Pour sa collection suivante -automne/hiver 1989-1990- son défilé eut lieu dans la boîte de nuit «*El Globo*», dont les murs furent recouverts de bâches en plastique transparent, pour annoncer la collection suivante : printemps/été 1990 qui se tint en effet dans un terrain vague du 20<sup>ème</sup> arrondissement de Paris.

En choisissant ce lieu, les barrières entre « la rue » et « la Mode » furent littéralement abolies. Les enfants du quartier qui réalisèrent les invitations ainsi que leurs éducateurs et parents furent de la fête, mélangés aux rédacteurs de mode et grands acheteurs. L'ambiance semblait électrique comme le décrit Miguel Hierro, -journaliste à l'*Officiel de la Mode*- qui assista à ce défilé :

« L'invitation : dessin d'enfant sur carton d'emballage, annonçait déjà la couleur. Ce terrain vague, lieu de rendez-vous des 6/13 ans, c'est un coin privilégié où les gosses se retrouvent à midi et le week-end au lieu d'aller traîner ailleurs. Qu'ils s'y soient sentis chez eux, au bord du podium, accompagnant les mannequins du geste, de la voix et même du déhanchement, rien de plus logique. Que la presse et les acheteurs, en revanche, s'y soient trouvés nettement moins à l'aise, ne nous étonnera pas non plus. Après avoir fait la queue trois quarts d'heure devant un remblai pierreux, bousillant leurs talons ou arrachant leurs manteaux Yamamoto en essayant de se faufiler sous une barricade de tôle ondulée, il leur a fallu rester encore une heure dans le froid à se disputer un coin de cageot pour tenter d'y voir quelque chose. »<sup>3</sup>

En choisissant ce lieu, il fit également sortir de leur zone de confort et environnement habituel les journalistes de Mode et acheteurs. Certains se montrèrent particulièrement vindicatif par la suite, comme l'envoyé du magazine *Libération*, qui titra son article concernant le défilé : « La mode il y a des endroits pour ça ». Certains en effet, contrairement à Miguel Hierro ne trouvèrent pas forcément amusant ce défilé, comme la journaliste Elizabeth Snead pour le *Sun-Sentinel* qui employa, -de façon péjorative-, dans son article relatant son expérience à ce défilé, le champs lexical du concert de rock :

« Aller à Paris pour les collections de printemps. Cela semblait plutôt civilisé. Mais croyez moi, il n'y avait rien de même vaguement

3 Hierro Miguel, « *Mode sur terrain vague* », *L'Officiel de la Mode*, n°753, février 1990, page 209

civilisé dans la collection printemps aux bords bruts du nouveau créateur Martin Margiela, le défilé le plus discuté du mois dernier. Il n'y avait rien, pas de premier rang comme à un concert des Who, non, un trek dans le centre de Beirut aurait été une préparation adéquate pour ce défilé, qui s'est tenu dans la périphérie éloignée de la Ville Lumière.

C'était dans un terrain vague avec des touffes de mauvaises herbes, des morceaux de détritiques et de bouteilles cassées jonchant le sol. Il y avait des murs en béton brut barbouillés de graffiti et des lampes précaires inondant cette cour d'une lumière sinistre. Il y avait une foule épaisse de groupies déterminées, criant, bousculant, et poussant finalement les barrières en bois et aluminium, courant pour s'emparer d'une des chaises en bois bordant ce podium de boue. »<sup>4</sup>

Outre le fait que cet environnement mit mal à l'aise certains professionnels de la Mode, l'autre fait marquant fut son ouverture aux habitants du quartier. Pierre Rougier, l'attaché de presse de la Maison Martin Margiela expliqua notamment que « Le choix du terrain vague n'est pas une pure fantaisie esthétique, il s'inscrit dans une suite d'actions menées aux côtés de deux éducateurs aventureux, pour les enfants du quartier. »<sup>5</sup>.

Cette ruine urbaine qui constitua le décor du défilé, avec ses murs détruits et couverts de graffitis (motifs notamment repris sur certaines chaussures de cette collection) et la grande mixité sociale que créa cet événement aux allures de grande fête populaire conduisirent par la suite Bill Cunningham à rapprocher cet événement d'octobre 1989 à un autre qui se produisit un mois plus tard : la chute du Mur de Berlin. Cette analogie entre ces deux événements, l'incitèrent à qualifier ce défilé d'historique pour le domaine de la Mode : « Ceux présents au défilé parisien de Martin Margiela furent témoins d'un événement unique. En rétrospective, le choix du site -un ghetto du tiers monde, parisien en démolition- et l'impulsion déconstructiviste des vêtements semblaient faire échos à l'effondrement de l'ordre politique et social en Europe de l'est. Les troupes de la Mode perchées sur les murs éboulés lors de cette soirée d'octobre furent, à leur manière, un étrange signe avant-coureur des berlinois jubilant sur le Mur écroulé en novembre. Le défilé de Margiela prend maintenant un aspect historique ; ce fut l'avant-première d'un monde inconnu que nous n'avions alors pas pu comprendre ou reconnaître. Les vrais visionnaires, sans savoir le pourquoi et le comment, créent en atteignant leurs plus profondes passions, et en de rares occasions anticipent les événements avant qu'ils ne se produisent. »<sup>6</sup>

4 Snead Elizabeth, « *Going to Paris for the spring collections* », *The Sun-Sentinel*, 19 Novembre 1989 Traduction

5 Ibid. Hierro Miguel

6 Cunningham Bill, « *The Collections* » dans *Details*, New York, mars 1990 Traduction

### 1.3.1.2 La Révolution

Toute l'ironie et l'humour de Martin Margiela furent présentés dans ce défilé. En abolissant les conventions, et déstabilisant les professionnels de la Mode et en ouvrant à tous celui-ci, il réussit son pari de créer une nouvelle révolution à Paris. Car comme le révéla Pierre Rougier à Elizabeth Snead, les deux inspirations principales pour cette collections furent la Révolution française et André Courrèges<sup>7</sup>.

L'année 1989 célébrait en effet le bicentenaire de la Révolution française, Martin Margiela, bien que belge, voulut peut-être lui aussi rendre hommage à cet événement historique et par glissement créer une révolution dans la Mode.

Le lieu du défilé premièrement, le 20ème arrondissement est un quartier limitrophe de l'arrondissement de la Bastille. Mais ce fut surtout l'atmosphère de chaos, de « *champs de bataille* » qui régnait sur ce terrain vague entouré de bâtiments dont la démolition était prévue -certains étant déjà murés<sup>8</sup>-. Le désordre spatial mais également celui provoqué par la foule énervée, agglutinée, les enfants criant, slalomant entre les invités puis s'invitant au défilé, dansant, et montant sur les épaules des mannequins créèrent une ambiance survoltée, mais aussi d'euphorie, de joie et de liberté.

La Maison emploie notamment le terme de « *procession* » plutôt que celui de défilé<sup>9</sup>. Combinée au blanc, ce terme peut ainsi évoquer les processions de noces, ou d'autres funèbres, le blanc pouvant également être une couleur de deuil. Il y a à la fois le chaos et le solennel, même si la célébration semble l'emporter à la fin. Cette idée et esprit de fête, de communion sociale culmina avec le dernier passage des mannequins vêtues alors du même « *uniforme* », que celui des membres de la Maison Martin Margiela- l'habit traditionnel du personnel travaillant pour les Maisons de Couture. Les fonctions étaient ainsi abolies, créateurs et mannequins portaient le même habit et dispersaient dans la joie des confettis blancs.

La musique punk, et rock qui rythmait ce défilé fut ensuite remplacée par une musique du dix-huitième siècle jouée au clavecin pour le passage final, une allusion de plus à la période de la Révolution.

Les tenues présentées comportaient également des références à cet événement historique, notamment par la façon dont les vêtements étaient portés. En effet, les matériaux employés sont bien loin de ceux du dix-huitième siècle, mais la façon dont ils furent superposés les uns sur les autres évoqua de par l'allure et silhouette ainsi créées, les robes à la française du siècle des Lumières. Les

7 Ibid Snead Elizabeth

8 Ibid Hierro Miguel

9 La Maison Martin Margiela : (9/4/1615), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1997

vêtements agrandis jusqu'à l'absurde<sup>10</sup>, devenant ainsi trop larges pour les mensurations des mannequins durent être noués autour de la taille, l'accumulation des vêtements, et donc de couches sur les hanches de ces dernières, créa une allure singeant les ondulations, les drapés et froufrous des robes à panier. Martin Margiela disposa également des sacs de coton ou en plastique rembourrés au niveau latéral des hanches faisant ainsi directement référence à la forme des paniers -ces jupons baleinés d'armatures exagérant les hanches des femmes uniquement sur les côtés latéraux-.

Cet hommage à la Révolution française explique ainsi certains aspects historicisants du modèle des vestes, accentués par la façon dont elle fut portée. L'autre hommage fait par la Maison Martin Margiela lors de cette collection fut celui adressé à André Courrèges, et notamment au « *Choc* », à la révolution qu'il créa en 1965<sup>11</sup>.

Le premier choc, créé en 1965 par Courrèges, fut d'abord produit par l'environnement et décor dans lequel il présenta sa collection, cet « *univers blanc, empesé, de couvent espagnol* »<sup>12</sup>. Lors du défilé de 1989 de Margiela, le décor sauvage aux antipodes de celui clinique de Courrèges, créa néanmoins un choc également. Le blanc fut présent par le biais des vêtements, qui eux aussi créèrent un choc de par leur construction et matériaux employés. Mais la référence se fit plus explicite dans un autre lieu : le showroom de la Maison situé alors dans l'atelier de celle-ci rue de Réaumur : « *un appartement-atelier, couleur clinique- où les tables, des chaises et même les néons ont une housse de toile blanche.* »<sup>13</sup> Cet univers entièrement blanc, devint ensuite le décor des boutiques de la Maison Martin Margiela.

En créant une analogie entre le couturier qui a marqué son enfance et lui-même, Martin Margiela voulut sans doute exacerber sa volonté de révolution contre l'ordre établi dans la Mode et son classicisme. Comme Courrèges s'était confronté à Chanel, il se confronta à la Mode, il en révéla ses mécanismes, et prit sa revanche. Les chignons défaits des mannequins de cette collection printemps/été 1990, semblent ainsi être un pied de nez à son ancienne directrice, Mary Prijot, qui comme expliqué par Dries Van Noten, renvoyait Ann Demeulemeester lorsque ses cheveux n'étaient pas proprement coiffés de la sorte.<sup>14</sup>

10 L'un des ensemble iconique de cette saison, qui fut notamment reproduit pour l'exposition (9/4/1615) est composé d'un débardeur dont les dimensions normales furent agrandies à 200%, puis capturé et drapé sous un T-shirt moulant en filet de nylon transparent. Cf : *Maison Martin Margiela*, ouvrage collectif, Rizzoli, octobre 2009, page 229.

11 Morth Françoise, « *Le Choc Courrèges* », *Vogue France*, Mars 1965

12 Idem

13 Ibid Hierro Miguel

14 Spindler Amy, « *Coming Apart* », publié dans le *New York Times*, 25 Juillet 1993



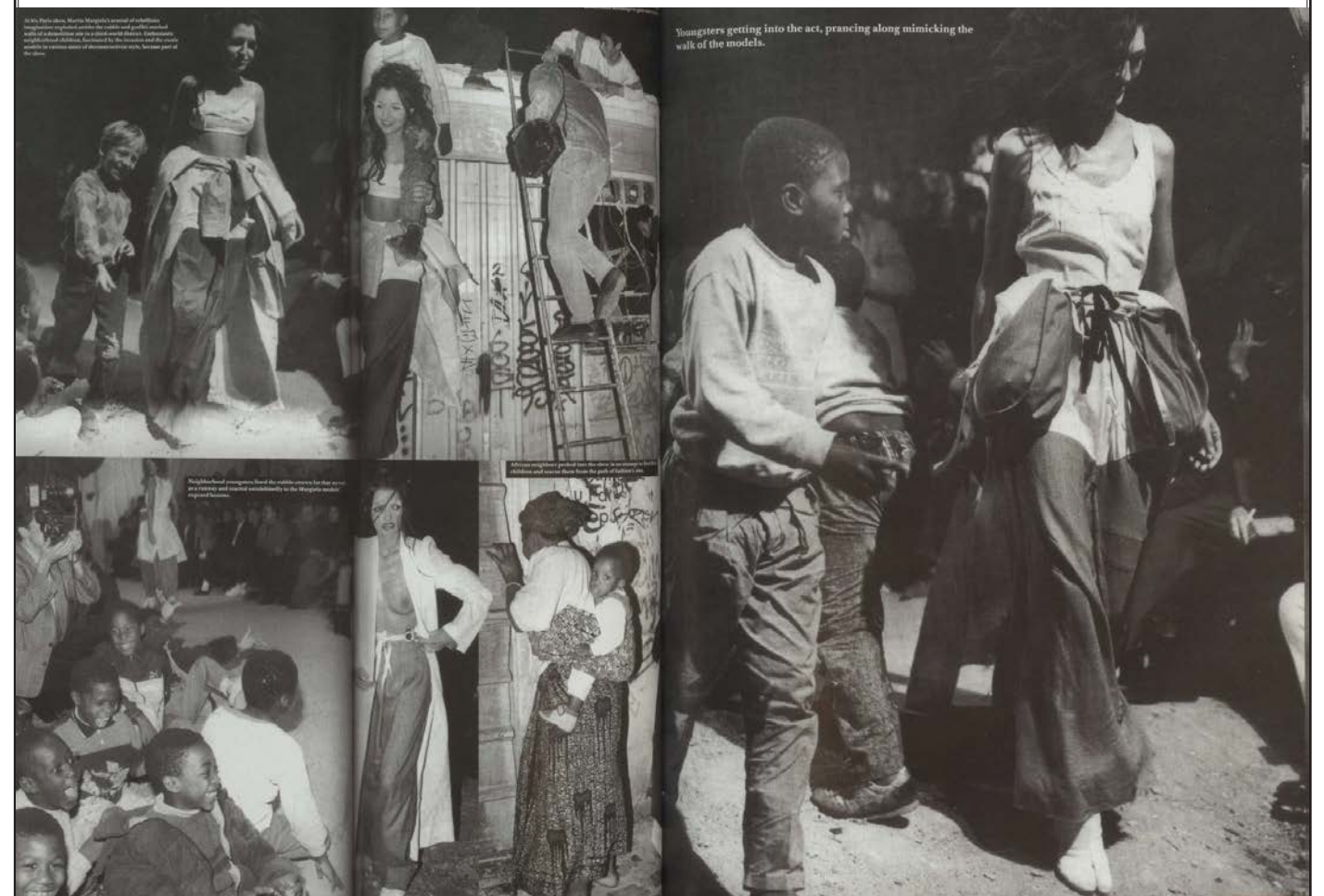
Cité par Miguel Hierro, Martin Margiela avoua qu'il souhaitait délibérément créer une révolution, prendre sa revanche sur les modes souvent outrancières des années 1980:

« Je suis jaloux de ne pas avoir eu 18 ans en 68, la rue était alors fantastique avec cette envie de vivre et le plaisir enfantin de transgresser les interdits. Le romantisme de cette période s'est perdu dans les années 80... Je n'ai pas l'impression d'avoir un style dur. Mes origines nordiques me donnent peut-être un autre sens de l'esthétique ; ayant détesté les années 80, je sens le besoin de casser quelque chose. Il n'y a jamais d'évolution sans une petite révolution. »<sup>15</sup>



Détail des enfants assistant au défilé de la collection PE 1990, on remarque également le sol brut et irrégulier ©J.C Coutasse

15 Ibid Hierro Miguel citation de Martin Margiela



Photographies et montage photographiques réalisés par Bill Cunningham, publiés dans *Details*, New York, en mars 1990. Au delà de documenter la collection, ces photographies et montages illustrent également la liesse, le mélange ainsi que le choc des cultures, l'invitation faite aux enfants de participer au défilé, d'accompagner les mannequins. On remarque également sur la vidéo du défilé que les enfants eurent un réel intérêt pour la collection, ils voulurent également toucher les créations (geste qui était normal quand les défilés et présentations avaient encore lieu dans les salons des Maisons de Haute Couture. Les clientes et grands acheteurs avaient alors un rapport privilégié avec les modèles présentés, et pouvaient les toucher afin d'apprécier la qualité des étoffes. Ces pratiques se sont ensuite perdues avec la mise à distance produite par les podiums) ©Bill Cunningham





Images supérieures: détails de modèles présentés, variation de l'utilisation du plastique: à gauche sous forme de film transparent englobant la silhouette, à droite sous forme d'élément de rembourrage pour dessiner une silhouette inspirée du XVIIIème siècle. ©Raf Coolens  
 Bas gauche: mannequin portant le T-shirt réalisé à partir d'un sac Franc Prix © Barbara Katz  
 Bas droit: détail d'un gilet sans manche en matière plastique transparent révélant ainsi les techniques et matières de confection ©Ronald Stoops

### 1.3.1.3 Le plastique

Le plastique est la matière maîtresse de cette collection, son usage fut notamment initié dans le but de rendre hommage à André Courrèges, qui développa et propagea l'utilisation de ces matières synthétiques dans l'univers de la Mode.

La première utilisation singulière de ce type de matériau dans cette collection, et qui marqua particulièrement les esprits, fut entreprise par le principe du recyclage. Des objets communs en plastiques, -surtout des emballages : éléments jetables par excellence et n'offrant qu'un usage de courte durée- furent réemployés et transformés par la Maison en vêtements, leur conférant ainsi une autre fonction de même qu'une valeur esthétique. Détournés de leur usage de consommables du quotidien, ces objets comme des sacs « *Franprix* » en polyéthylène furent notamment transformés en T-shirt. L'objet sans intérêt que l'on jette sans état d'âme et vient ainsi polluer l'environnement devient un objet de désir. La matière jetable ainsi retravaillée devint une matière brillante, légère et moulante, légèrement transparente. Martin Margiela transforma ainsi le rebut en objet sexy. Les logos de la supérette dont est issu le sac devinrent également un motif, un pied de nez aux logos ostensibles affichés par les grandes marques de Luxe sur leurs produits.

« *Martin Margiela fit la proposition aux femmes de prendre les choses qui les entourent dans leur vie et de les porter* » déclara Pierre Rougier<sup>1</sup>. Elizabeth Snead ironisa par la suite sur cette incitation au recyclage : « *Si l'on en juge d'après les réactions positives que reçu Martin Margiela, cela vaudrait le coup de garder tous vos sacs de course ou de pressing. Ils pourraient devenir la grande tendance de l'année prochaine.* »<sup>16</sup>

L'incitation au recyclage par Martin Margiela fut également un acte politique. Il réemploya les objets issus de la surconsommation et les transforma en objet de luxe, en objet transformé manuellement - ces créations seraient désormais rattachés à la ligne 0, la ligne Artisanal de la Maison.

Ce geste de réemploi de matériaux dits « *pauvres* », put également résonner comme un cri d'alarme: « *Cette esthétique de la réutilisation et du recyclage produit une image qui corrèle avec la notion populaire des impératifs environnementaux, les impératifs des « 4R » (réduire, réutiliser, recycler, récupérer) pour résister à l'obsolescence, pour recycler les matériaux et utiliser les ressources efficacement. En correspondance, il pourrait être soutenu que les formes décomposées et ré-assemblées reflètent une esthétique de crise.* »<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ibid. Snead Elizabeth

<sup>17</sup> Gill Alison, *Deconstruction fashion : The making of unfinished, decomposed and re-assembled clothes. Fashion Theory Volume*



Les objets d'emballage usuels, les plastiques transparents qui protègent fugacement les vêtements récupérés chez le pressing vinrent recouvrir les mannequins, geste absurde et amusant. Martin Margiela, comme un enfant, crée des costumes et accessoires avec des objets de rien, tout ce qui lui passe sous la main. Mais ce recouvrement, mis à part son aspect ironique, n'est pas non plus anodin. La matière transparente révèle ce qui est normalement caché et dissimulé. Margiela révéla et joua avec la dichotomie entre la fonction de recouvrir, de protéger des emballages -et par glissement des vêtements-, et la qualité transparente de la matière qui au contraire révèle ce qui aurait normalement du être caché. Il recouvra pour découvrir, voila pour dévoiler. La transparence révèle la nudité et confère ainsi à ces vêtements une charge érotique puissante. « *Et les couturiers [...] s'ingénient à organiser le fendu, le moulant, le transparent, en donnant à penser que le corps en question marque une pause avant de se révéler.* »<sup>18</sup>

Au delà de la fonction érotique de la transparence des plastiques choisis, cette qualité fut également utilisée pour révéler et mettre autre chose que les corps en valeur : les techniques et mécanismes liés à la couture. En effet, les points de coutures en gros fil blanc, les éléments d'assemblages comme les pressions, et les autres techniques liées à la construction du vêtement furent révélées et mises en avant car constitués de matière non transparente, comme le révèle Alison Gill lors qu'elle décrit certaines pièces de cette collection : « *Une veste de costume transparente portée sur une accumulation de couche de pantalons et de hauts. Les coutures des autres vestes en plastiques de cette collection furent bordées de rubans de bolducs<sup>19</sup> blancs, pour accentuer « l'architecture » du vêtement.* »<sup>20</sup>

Ces éléments devinrent ainsi par glissement, en plus de leur fonction d'éléments de construction du vêtement, des éléments et motifs esthétiques. Sans la présence du corps, les seules parties clairement visibles sont ces techniques de couture et les mécanismes qui y sont liés : « *Nous l'aurons compris, l'une des marottes de la maison consiste à laisser la structure du vêtement apparente, et Dieu sait s'il est structuré ! Bardé de pinces, comme on croyait qu'il n'en existerait jamais plus depuis l'invention du tissu extensible. Même surprise avec le retour des boutons-pressions. Quand la Haute Couture s'en sert pour mieux dissimuler une attache, Margiela s'en sert pour mieux les mettre en évidence. Situés à l'emplacement des boutons, à l'intérieur d'une veste croisée, on tient tout de même à nous signaler leur présence en les cousant de fil blanc, à gros points.* »<sup>21</sup>

2, Issue 1, pages 25-50, Royaume-Uni, 1998. Cit. Page 34

18 Laurent Jacques, *Le nu vêtu et dévêtu*, Gallimard, Paris, 1979 Cit. Page 183

19 **Bolduc** : Ruban utilisé par les tailleurs et couturiers lors du moulage de tissus sur mannequin, par transparence, afin de déterminer les lignes et coutures du prototype de vêtement.

20 Ibid Gill Alison Cit page 45

21 Ibid Hierro Miguel

Cette collection explora donc des thèmes et pratiques qui devinrent les piliers, codes et concepts majeurs de la Maison Martin Margiela. Son aspect révolutionnaire, les propositions vestimentaires avancées et son inscription dans un contexte particulier ont participé et conduit à en faire l'une des collections les plus révolutionnaires de l'Histoire de la Mode.



Photographies et montage photographiques réalisés par Bill Cunningham, publiés dans *Details*, New York, mars 1990. Sont ainsi présentés les modèles réalisés en plastique transparent et fils blanc afin de mettre en relief les principes et moyens de construction du vêtement © Bill Cunningham



Seule photographie jusqu'ici trouvée, du modèle des vestes, lors du défilé ©Barbara Katz

### 1.3.2 Le modèle de la Veste

Le modèle de veste dont découle les deux objets au cœur de cette étude, concentre les concepts et idées évoqués et ayant inspirés cette collection printemps/été 1990. Mais elle appose et oppose également deux éléments faits de matières radicalement différentes de par leurs propriétés et significations : une boucle en cuivre plaquée argent démesurée et une structure souple en lin enduite de polyuréthane, lui donnant un aspect « plastifié » : « deux idées peu communes pour une veste <sup>22</sup> » comme remarqué par Linda Loppa, mais qui la conduisirent cependant à faire l'acquisition de cet objet.

22 Voir Annexes, Échange de mails avec Linda Loppa

### 1.3.2.1 La boucle

L'élément singulier et distinctif de cette veste est la large boucle placée en son centre, celle-ci est notamment incurvée afin d'épouser la forme de la poitrine. Son aspect brillant et argenté qui révèle son aspect précieux, peut évoquer un étrange bijou surdimensionné et lourd, un étrange poids qui vient faire plier cette veste, ou lui confère au contraire une certaine rigidité.

Les irrégularités présentes sur cet élément, et les traces de cisaillement, notamment dans les griffes de cette boucle ainsi que sur les deux incisions réalisées pour incurver la boucle, indiquent une réalisation artisanale. Il est indiqué dans le *Dictionnaire international de la Mode*<sup>23</sup> que ce fut le designer « Guillaume Bérard » qui réalisa les bretelles en cuivre et en argent présentes dans la même collection. Un exemplaire de ces bretelles étant conservé par le Musée Galliera de Paris, en consultant les photographies de cet objet, l'on peut voir au revers de celui-ci qu'il fut en effet gravé et signé de la main du designer qui réalisa artisanalement tous les éléments métalliques de cette collection printemps/été 1990, ainsi que des casques à pointe pour Jean Paul Gaultier lors de cette même saison<sup>24</sup>.

L'aspect brut, cisailé à la main, et les variations de couleurs sur les objets qu'il réalise sont emblématiques du style de ce designer, qui s'inscrivait alors dans le style dit « Barbare »<sup>25</sup>. Ce dernier créait ces changements d'aspect de l'argent et du cuivre en les immergeant dans des bains de produits chimiques. « Ses associations de différents métaux donnent des résultats surprenants ; et son inspiration surtout est totalement originale. Il n'a rien à piocher dans l'histoire et rêve d'un futur post-seveso où, à force de macérations dans les vestiges d'une civilisation avancée auraient fini par prendre racine et à redevenir « nature ». »<sup>26</sup>

Comme les créations de Martin Margiela, celles de Guillaume Bérard sont mises à mal délibérément et faites pour se patiner avec le temps. Ceci est particulièrement flagrant avec la bretelle conservée à Paris, dont l'aspect recèle des variations de couleurs: l'argent s'effaçant à certains endroits pour révéler la couche de cuivre sous-jacente.

Cette boucle incurvée s'inscrit également dans le procédé d'agrandissement et de bouleversement des proportions habituelles initié

23 *Dictionnaire international de la Mode*, Ouvrage collectif sous la direction de Bruno Remaury et Lydia Kamitsis avec la collaboration de Nadine Coleno, Editions du Regard, Paris, 2004

24 Miguel Hierro, *Le mobilier sur le tapis*, *L'Officiel de la mode* n°752, 1989, Page 246-247

25 Le style Barbare est un mouvement des années 1980 qui s'est développé dans le design français. Ce style privilégie l'utilisation de matières brutes, comme le cuir, le métal, créant des formes organiques avec des matériaux durs. L'œuvre emblématique de ce style est la Chaise Barbare créée par le duo Garouste et Bonetti en 1981, acquise notamment par le centre Georges Pompidou.

Ibid Miguel Hierro.

26 Ibid Miguel Hierro



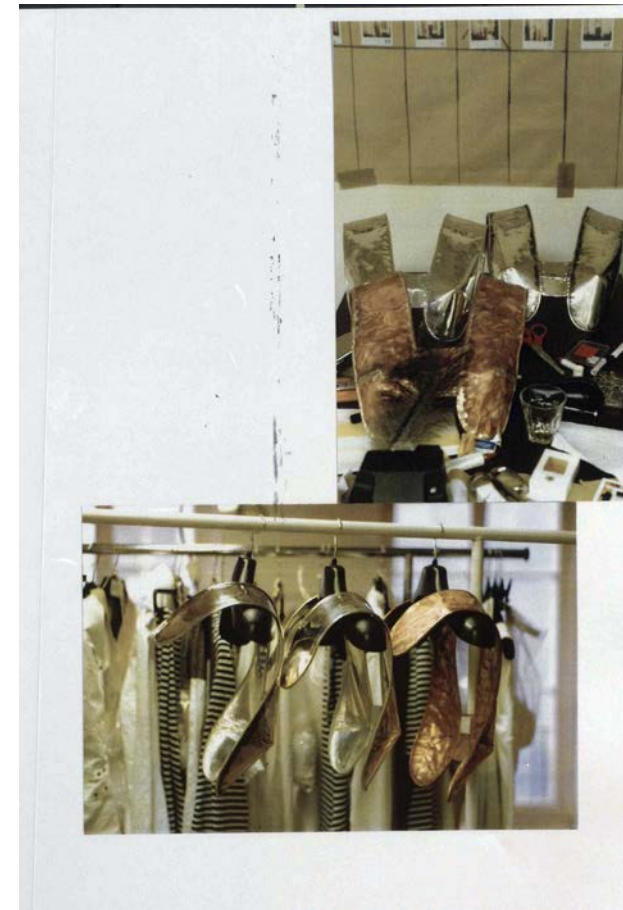
par la Maison Martin Margiela. Cet élément, cette boucle, qui n'est traditionnellement qu'un élément de fermeture dissimulé, ou du moins diminué, afin de le rendre discret et ainsi porter uniquement l'attention sur la forme du vêtement ou son aspect, ses motifs... Son agrandissement jusqu'à l'absurde la rend ainsi flagrante, elle devient le point de mire de ce vêtement.

Aussi, Le matériau employé bouscule les normes. Les boucles ainsi que les passants habituellement employés sont réalisés en métaux de moindre valeur : du zinc, ou de l'inox en général. Ici ce fut deux métaux précieux qui furent utilisés. Ce changement de matériau et cet agrandissement ont également des conséquences sur le poids de cet élément.

Cette boucle double le poids de la veste, elle crée des tensions et fait pendre le textile enduit lorsqu'elle n'est pas complètement bouclée. Elle fut pensée pour malmener et froisser intentionnellement cette veste.

Lors du défilé, elle fut portée de façon asymétrique, libre et non-chalante. Toutes les griffes ne furent pas passées dans les œillets. Cette boucle ainsi portée créa une ligne diagonale sur la poitrine du mannequin, et créa des plis, un froissement du textile enduit. Cet aspect plissé et froissé rappelait ainsi la matière plus souple du débardeur agrandi, noué et ondulant sur les hanches du mannequin. La boucle argentée ainsi penchée, révélait quant à elle une partie de la poitrine pailletée également d'argent de celle qui arborait cette veste.

Ce qu'il est donc important de noter concernant cette boucle en cuivre plaqué d'argent, c'est qu'en plus de ses valeurs esthétiques et précieuses conférées par les matériaux employés, elle revêt également une valeur de rareté, car elle fut réalisée artisanalement par le designer Guillaume Bérard.



Haut gauche: Détail des bretelles réalisées par Guillaume Bérard, présentées dans le showroom ©Raf Coolens Haut droit: Photographie d'un vase illustrant le travail du designer dans l'article de l'Officiel de la Mode n°752, © Guillaume Bérard  
Bas: Vue de l'ensemble puis détail de la signature sur la bretelle inventoriée GAL1990.107.2 ©Musée Galliera

### 1.3.2.1 La veste

Au milieu de la fête que fut ce défilé, on trouve le modèle de la veste T00/329, comme une réminiscence de la collection précédente, à la différence qu'autour de cette boucle massive et incurvée, on retrouve non pas un cuir noir mais une matière plastifiée et blanche.

On retrouve ainsi les influences d'André Courrège qui utilisa abondamment ces nouveaux matériaux synthétiques et cette couleur dans ses créations.

La veste est d'un blanc brillant, « effet Toile-cirée » comme la décrit Linda Loppa<sup>27</sup>. La matière plastique est choisie dans ce but précis, non pas pour imiter le cuir -aucun relief ou grain artificiel simulat cette matière n'est présent- c'est son aspect lisse, commun et synthétique qui fut recherché. La matière épaisse, quelque peu rigide, composée par une toile de lin enduite est ensuite assouplie par un grand nombre de pinces qui facilitent le mouvement, et s'ajustent parfaitement aux lignes et formes féminines. Ces nombreuses pinces, discrètes dans cette version blanche, soulignent en effet la forme de la poitrine qu'elles soutiennent par la même occasion.

« La ligne des épaules qui faisait cet effet spécial et élégant »<sup>28</sup>, comme s'en souvient son ancienne propriétaire, est construite selon le même procédé que la première veste réalisée par la Maison Martin Margiela en 1988 pour la collection printemps/été 1989. Ce principe d'épaules « cigarettes » créé par Martin Margiela est composé par une cigarette<sup>29</sup> dont la taille est augmentée et qui vient remplacer les épaulettes<sup>30</sup> traditionnelles -particulièrement en vogue et exagérées dans les années 1980, et qui donnaient ainsi une carrure massive et carrée.

En relevant ainsi la tête de manche<sup>31</sup>, et la plaçant plus haut par le biais de cette cigarette accentuée, la manche vient ensuite se poser directement sur l'arrondi de l'épaule de celle qui porte la veste, soulignant ainsi sa ligne d'épaule naturelle<sup>32</sup>.

« On se surprend déjà à parler de la carrure Margiela (épaule très étroites renforcées d'épaulettes en boudin, légèrement XVIIIème siècle et rendues praticables par un système de soufflets au dos) »<sup>33</sup>

27 Voir Annexes, Échange de mails avec Linda Loppa Traduction

28 Idem

29 Cigarette : Bout de matière de rembourrage qui permet de bien soutenir la tête de manche et évite que la manche se creuse sous l'épaulette.

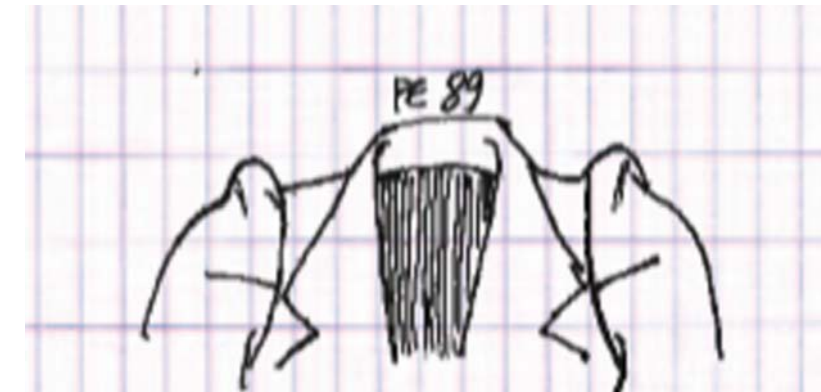
30 Épaulette : rembourrage sur l'épaule, qui sert à rehausser un vêtement pour lui donner de l'aplomb et pour accentuer la carrure.

31 Tête de manche : Partie supérieure de la manche venant se rattacher aux extrémités des épaules

32 Debo Kaat, *Maison Martin Margiela, '20', The Exhibition*, MoMu et la Province d'Anvers, 2008, page 15

33 Auteur inconnu, *Tout beau... Tout belge*, in *Jardin des Modes*, décembre 1990-1991 pages 58-59, in 6+ Antwerp Fashion, MoMu et le Parlement Flamand, Ludion, Gand, 2007, page 88-89

Le style de cette veste peut rappeler par certains détails le corps à baleine<sup>34</sup> des robes à la française. Surtout portée ouverte et révélant la poitrine, comme elle le fut lors du défilé, la forme créée par la taille et la poitrine resserrées par les rubans noués au dos peut évoquer la forme et fonction de ce sous-vêtement historique. En allant plus loin, on peut comparer la rigidité de la boucle à une pièce d'estomac<sup>35</sup>. Mais fermée, cette veste, par son col montant et les épaules plissées évoque également un corsage de la fin du dix-neuvième siècle.



Détail représentatif des différentes formes d'épaule développées par la Maison Martin Margiela, issu du catalogue de l'exposition *Maison Martin Margiela, '20', The Exhibition*, MoMu et la Province d'Anvers, 2008, page 62 ©MoMu

34 Le corps à baleine se porte par-dessus une chemise, comme sous-vêtement sous la robe. Doté d'un busc en fer devant, il était lacé dans le dos ou sur le devant et était suffisamment rigide pour rejeter les épaules vers l'arrière, affiner la taille et hausser la poitrine

35 La pièce d'estomac est une partie de la robe à la française : il s'agit d'un morceau de tissu, le plus souvent baleiné, et extrêmement décoré qui se plaçait entre les deux bords du devant de la robe pour dissimuler le corps baleiné situé sous la robe.



Les objets de cette étude contiennent intrinsèquement les concepts, la démarche et les questionnements développés par la Maison Martin Margiela. Ils s'inscrivent dans une collection et un contexte historique particulier. L'aspect précieux et artisanal de la boucle singulière placée au centre de ces objets atteste également d'une certaine rareté.

Cependant, occasionnant ces recherches et investigations, un délitement de l'enduction plastique de cette veste est apparu. Nous n'avons en main aucun signe patent prouvant que ce délitement fut délibéré, contrairement à d'autres créations de cette Maison, (comme par exemple celles recouvertes de peinture). Un questionnaire fut envoyé à Martin Margiela pour savoir quelles furent ses intentions lors de la conception de ce modèle particulier, mais dans l'attente de réponse, la compréhension et l'étude de la philosophie de la Maison Martin Margiela et des concepts qu'elle a développés nous donnent des indices sur la façon dont il faut appréhender ses créations.

Le temps et ses effets furent en effet toujours respectés, inclus dans le processus créatif et parfois recherchés par la Maison, il faut donc en tenir particulièrement rigueur. Vouloir recouvrir les effets produits par le temps serait aller à l'encontre de la philosophie de celle-ci. Mais d'autres questions se posent alors : jusqu'à quel point ce délitement est-il acceptable ? Sans l'effet plastifié produit par cette couche d'enduction en polyuréthane, la lisibilité et compréhension de l'objet en seraient-ils les mêmes ? Quel compromis et moyens trouver entre la fonction de pérennisation du Musée de la Mode d'Anvers où sont conservés ces artefacts et la démarche développée par la Maison Martin Margiela ?

Avant de traiter les propositions de conservation-restauration relatives à ce délitement, nous allons d'abord nous pencher sur la matière endommagée, comprendre sa composition et ses facteurs d'altération.



Robe en film de polyuréthane transparent, et bandes de rouleau adhésif, collection automne/hiver 1992-1993, ©Tatsuya Kitayama

②

**Approche matérielle : Des plastiques  
au polyuréthane en particulier.**



Cette étude fut initiée dans le but de trouver des solutions de conservation-restauration pour des objets de Mode dont la couche extérieure est composée d'une matière plastique.

L'usage de ces matières dans la création vestimentaire est un fait principalement contemporain. Il peut être mis en parallèle avec l'histoire du développement des plastiques puis de leur insertion dans l'Art. Ces matières ne furent employées à l'origine que par certains créateurs qualifiés « *d'avant-gardistes* », qui ont su apprivoiser les matières, mais également contrer et détourner les a priori sur celles-ci.

Les matières plastiques, créées et développées de façon relativement récente, sont issues pour la majorité de matières synthétiques dérivées de combustibles fossiles. Facilement transformables, pouvant revêtir toutes les formes et s'adapter à tous les usages. Elles présentent cependant une grande versatilité. En effet, elles montrent rapidement des faiblesses face aux phénomènes de vieillissement. C'est en particulier le cas pour le Polyuréthane.

Avant de s'intéresser directement aux questions de conservation-restauration, une étude du matériau allant de son histoire aux causes éventuelles de dégradation est développée dans cette troisième partie. Elle est d'abord introduite par une brève présentation des matières plastiques et de leur intégration dans les collections muséales, comme celles du MoMu.



Modèle issu de la collection «Artisanale» printemps/été 2009, dernière collection de Martin Margiela en temps que directeur artistique. Modèle réalisé à la main, à partir de peignes en différents types de plastiques: celluloïd, parkésine... ©Maison Martin Margiela

## 2.1 Plastiques dans les collections muséales

Le mot plastique est issu du grec ancien *plássein*, qui signifiait mouler et donner forme<sup>1</sup>. Il désigne aujourd'hui, dans son sens le plus courant, ces matières synthétiques et artificielles dont la qualité principale est leur malléabilité initiale. Cette capacité offre ainsi la possibilité à ces matières de prendre un nombre infini de formes selon leur type de façonnage. Les objets ainsi créés, facilement reproductibles, vinrent s'intégrer dans le quotidien, puis aux différents champs de l'art et du design. Ces matières constituent aujourd'hui la majorité des objets nous entourant. Leur intégration dans les musées, y compris ceux dédiés à la Mode, est donc un fait inhérent à l'évolution des usages de cette matière et à la façon dont elle est employée dans le domaine artistique.

### 2.1.0 Généralités

Les matières plastiques couvrent une gamme très étendue de matériaux polymères synthétiques ou artificiels. Leur malléabilité, résultant de leur qualité thermoplastique ou thermodurcissable, leur confère une large gamme de différents types de façonnage. Ces matières peuvent ainsi être moulées, pressées, extrudées, enduites ou filées. Un plastique est en général composé d'une base de polymères auxquels sont ajoutés des charges, des plastifiants et des additifs. Ces derniers permettent de faire varier, dans une large mesure, les propriétés techniques des matières plastiques comme la malléabilité, la dureté, l'élasticité, la résistance à la rupture, la résistance thermique ou chimique, etc. Le champ des possibilités d'utilisation, et de création, est donc presque illimité. Entre autre, il fut repoussé davantage par le développement de l'impression tridimensionnelle.

Les premiers plastiques synthétiques furent développés au tournant de la révolution industrielle, peu avant la

<sup>1</sup> [www.littre.org](http://www.littre.org)



seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ils étaient alors issus , d'une part, de transformation et polymérisation de matières naturelles<sup>2</sup> végétales comme le caoutchouc vulcanisé (Goodyear,1839), le celluloid (Hyatt,1862), l'acétate de cellulose (De Chardonnet,1865), la Viscose et le Rayon (Cross, Beaven et Beadle,1892); d'autre part, ils provenaient de substances animales comme la Galalithe (Spittler, 1897) issue de la caséine du lait.

Ces nouveaux matériaux furent premièrement développés pour imiter certaines matières naturelles rares et onéreuses comme l'ivoire, les cornes, les carapaces de tortues, la nacre, la soie etc. Ils furent ainsi, largement employés afin de réaliser des objets du quotidien comme des peignes, porte-cigarettes, boules de billard, manches de parapluie, bijoux fantaisie, panaches d'éventails<sup>3</sup> etc. « Les premiers plastiques furent utilisés, presque dans l'unique but de produire des choses plus économiques, conduisant au développement d'une véritable culture de simulation. Les plastiques n'étaient pas alors reconnus comme des matières autonomes.»<sup>4</sup> En imitant des matières rares et précieuses, les valeurs et connotations issues de ces premières étaient transposées sur ces nouveaux matériaux. Cela permit également de démocratiser certaines pratiques fastueuses.

Ce statut changea et évolua au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les plastiques devinrent des matières à part entière, et furent utilisés comme matériau de substitution et non plus d'imitation. Ce changement est notamment dû à la création de nouvelles matières plastiques comme la Bakélite (Baekeland, 1907)<sup>5</sup>.

Les plastiques ayant déjà intégré les arts appliqués, notamment par le biais des accessoires de Mode, ils ne tardèrent pas à être récupérés par les arts visuels. Le premier artiste à avoir utilisé ces matières fut Naum Gabo dans les années 1910<sup>6</sup>. Elles furent ensuite des matières très

2 Waentig Friederike, *Plastics in Art. A study from the conservation point of view*. Michael Imhof Verlag, Petersberg, Allemagne, 2008, Page 25-26 Traduction

3 Idem page 28

4 Idem Cit. Page 28

5 Idem Cit. Page 33

6 Idem Cit. Page 77

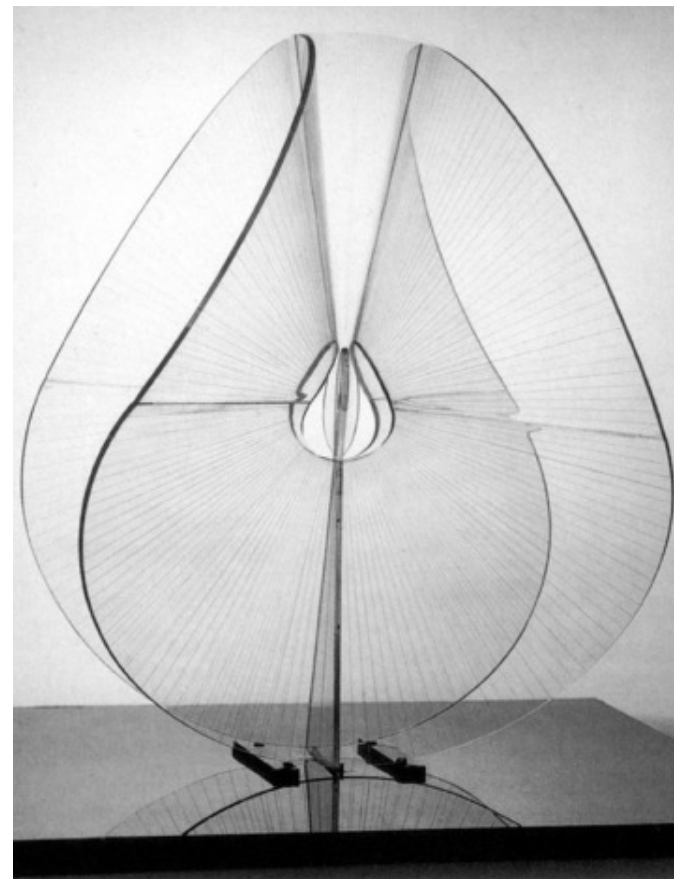
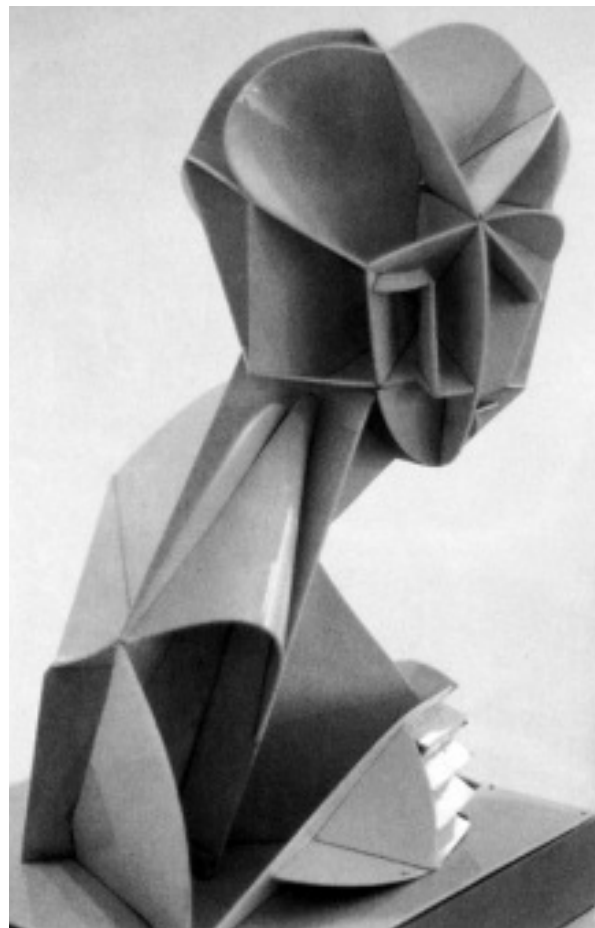
utilisées dans les créations des constructivistes russes. Les plastiques commencèrent ensuite à être utilisés dans des créations de luxe et les maisons de Haute Couture. On retrouve notamment des accessoires en plastique dans les modèles d'Elsa Schiaparelli dans les années 1920-1930<sup>7</sup>.

Le domaine du textile et de la confection vestimentaire fut marqué par l'invention des polyamides (DuPont de Nemour,1935), plus connus sous le nom commercial de Nylon®. Cette matière résistante et élastique fut intégrée et utilisée dans la production vestimentaire, les exemples les plus emblématiques d'utilisation sont les bas, remémorés comme « *les bas Nylon®* ».

Les plastiques connurent ensuite un énorme succès à la fin des années 1960 et des années 1970. Ils devinrent premièrement la matière privilégiée des designers, créateurs, puis des artistes; et deuxièmement des matières aux couleurs « *Pop* », ou aux formes arrondies évoquant un univers futuriste. La Mode suivit et propagea cet engouement par le biais des nouveaux créateurs utilisant et expérimentant ces nouveaux produits : Pierre Cardin, André Courrèges, Emmanuelle Khan, ou encore Paco Rabanne. Ce dernier cristallisa notamment les qualités et évocations relatives à ces matériaux en réalisant, en 1968, les costumes du film de science-fiction de Roger Vadim : *Barbarella*.

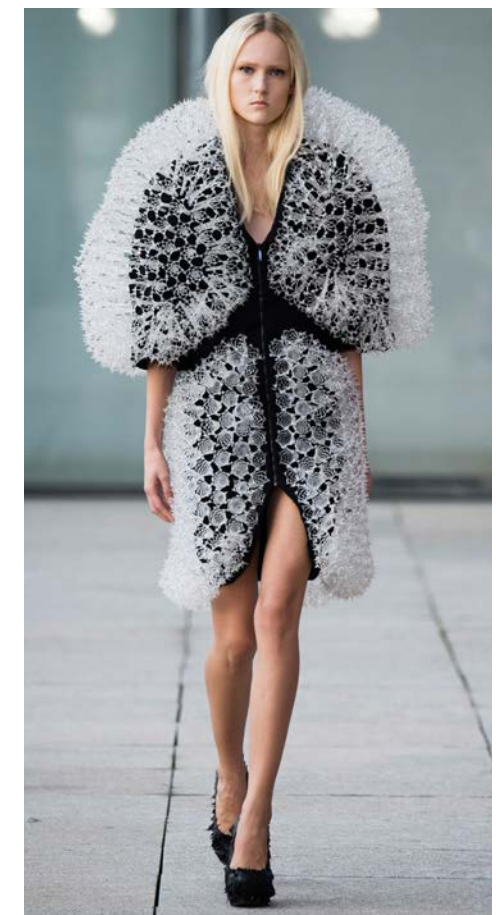
L'utilisation des plastiques suit donc les modes, ainsi que les nouvelles avancées technologiques et changements d'appréciation à son sujet. Il peut revêtir différentes fonctions et signification : matière moderne, futuriste aux capacités infinies ou au contraire matière jetable, omniprésente, bon marché, polluante de par sa fabrication puis par son rejet et mise au rebus.

7 Idem Cit. Page 38



Haut: Deux sculptures réalisées par Naum Gabo à partir des premières matières plastiques: Gauche: *Constructed Head N°2* (conçue c.1916, version présente réalisée c.1923) Rhodoid imitation Ivoire, hauteur 43 cm Museum of Fine Arts, Dallas © Nina Williams  
Droite: *Spheric Theme: Translucent Variation* (c.1937, version de 1951 en remplacement de la version originale) Solomon R. Guggenheim Museum, New York © Nina Williams  
Bas gauche: exemple de costume réalisé par Paco Rabanne pour le film *Barbarella*, 1968 @Laurentiis Cinematographica

Actuellement, les plastiques redeviennent des matières à la mode. Ils ne sont plus uniquement que des matières « bon marché » utilisées dans le prêt-à-porter, ils font notamment leur retour dans les collections de Haute Couture. On peut en effet trouver dans les collections printemps/été 2015 différentes propositions faites à partir des plastiques; c'est le cas chez Dior par Raf Simons, en hommage aux années 1960-1970, ou comme matière traitée de façon organique, par le biais des nouvelles technologies et de l'impression 3D par Iris Van Herpen.



Ci dessus: Collection Haute Couture printemps/été 2015, à gauche modèle de Christian Dior par Raf Simons, à droite modèle d'Iris Van Herpen ©Vogue  
Page précédente: à droite: exemples de créations de mobilier en matières plastiques par Joe Colombo;  
Image centrale vue d'un intérieur circa 1965-1970. ; Image inférieure: «*Tube*» chair, 1969-70 en PVC (polyvinyl chloride), métal, caoutchouc, mousse et revêtement en polyuréthane. ©METmuseum



### 2.1.1 Le plastique dans les collections des musées de Mode et du MoMu en particulier

Le MoMu conserve plus de 25000 objets, de pièces historiques datant du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux plus récentes collections de prêt-à-porter des créateurs en lien avec Anvers et/ou son Académie. Parmi cette collection, on dénombre un millier<sup>8</sup> d'artefacts illustrant l'apparition et développement du plastique dans le domaine de la Mode. On retrouve ainsi des accessoires en acétate et celluloïd dont l'apparence imite l'écaïlle ou l'ivoire comme évoqué précédemment ; et également une large collection de boutons, de bijoux, et autres accessoires réalisés avec les premiers plastiques. Dans les collections historiques, les plastiques sont donc présents en grand nombre mais de façon ponctuelle, car ils sont employés de manière accessoire et utilitaire seulement.

Les créateurs contemporains en ont cependant fait la matière principale de certaines de leurs créations : les exemples les plus nombreux et représentatifs de la collection du MoMu sont ceux de Martin Margiela, Walter Van Beirendonck et Raf Simons.

Martin Margiela, comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent, aime détourner les objets du quotidien, les matières communes ou méprisées pour en faire des vêtements ou accessoires de luxe. Le MoMu possède en effet des créations diverses issues de ces conceptions. L'exemple qui en est le plus emblématique est la robe faite de film de polyuréthane<sup>9</sup>, puis assemblée avec du ruban adhésif. Le film commun et transparent d'emballage est ici devenu une robe courte, dont les seuls points de couture sont ceux attachant l'étiquette vierge.

Deux autres objets créés par la Maison Martin Margiela, subissent également un craquèlement et délitement de leur enduction en polyuréthane :

Le premier est un T-Shirt noir<sup>10</sup> sans manche en Rayon et Nylon<sup>®</sup>. Le délitement et craquèlement de l'enduction concerne particulièrement les bords des emmanchures et celui inférieur, tous découpés au laser.

L'autre création est une longue robe<sup>11</sup> en jersey de laine et coton, sur laquelle une feuille de plastique fut thermocollée sur l'avant. Le craquèlement de cette partie plastifiée fut cependant explicitement recherché, et provoqué dès la conception de l'objet, (comme en attestent les photographies du *Lookbook* de cette collections).

8 Une identification des matières plastiques contenues dans les collections du MoMu fut effectuée par Suzan de Groot et Thea Van Oosten. Cependant, les résultats et chiffres exactes n'ont pas encore été traités, et ne me furent donc pas communiqués.

9 Numéro d'inventaire : B02/126, collection automne/hiver 1992-1993 Voir illustration page suivante

10 Numéro d'inventaire : T06/1140, collection automne/hiver 1998-1999. Voir illustration page suivante

11 Numéro d'inventaire : T06/1141, collection automne/hiver 1998-1999 Voir illustration page suivante

Ces exemples illustrent ainsi les différentes utilisations du plastique par la Maison Martin Margiela, et leur habilité à magnifier un matériau pauvre, jouer avec ses évocations futuristes ou exploiter ses faiblesses pour provoquer des altérations dans un but esthétique.

D'autres créateurs contemporains emploient également les matières plastiques, de façon à jouer avec leurs significations et leurs propriétés physiques. Walter Van Beirendonck, par exemple, utilise ces matières pour leurs qualités moulantes, pouvant se parer des couleurs vives et brillantes ; mais aussi pour certaines significations qu'elles incarnent comme celles de matières futuristes ou fétichistes. Il a notamment créé des ensembles faits de latex ou de Lycra<sup>®</sup>, travailla également autour de la figure du Cyborg dans les années 1990 ou sur une hyper-sexualisation de l'homme.

Raf Simons, quant à lui, s'inspire et détourne régulièrement les matières plastiques et synthétiques issues de l'univers du sport pour les incorporer dans le prêt-à-porter de luxe, les mélanger ou les transformer en pièces de costume classiques, ou les employer dans ses collections de Haute Couture.

Le MoMu a également fait l'acquisition récente d'une robe réalisée grâce à l'impression en trois dimensions, elle fut réalisée en collaboration entre Kaat Debo, Alexandra Verschuere et Tobias Klein, dans le cadre du projet « 1914 Now: Four Perspectives on Fashion Curation ».



*Incunabula*, robe réalisée grâce à l'impression tridimensionnelle. , Kaat Debo, Alexandra Verschuere et Tobias Klein, dans le cadre du projet « 1914 Now: Four Perspectives on Fashion Curation ». Image extraite du film du même nom réalisé par Marie Schuller 2014. © Marie Schuller /ShowStudio





Gauche: Robe en film de polyuréthane transparent, et bandes de rouleau adhésif, collection automne/hiver 1992-1993, Numéro d'inventaire : B02/126. En haut: état lors de l'inventorisation en 2002 et en bas état actuel©MoMu  
Droite: T-Shirt en Polyuréthane enduit sur Nylon© et Rayon, collection automne/hiver 1998-1999, N° d'inventaire T06/1140, En haut: état lors de l'inventorisation en 2006 et en bas état actuel, on remarque ainsi le début d'écaillage de l'enduction au niveau des bords ©MoMu



Gauche: Robe longue en jersey de laine et de coton avec un film plastique thermocollé N° d'inventaire: T06/1141, collection automne/hiver 1998-1999 ; état actuel©MoMu  
Droite: Photographie de Mark Borthwick, du même modèle de robe. Photographie publiée dans *2000-1 : Maison Martin Margiela : Collection Autumn Winter 1998-1999*, Grafiche Zanini, 1998 ©Mark Borthwick



## 2.1.2 Méthodes d'identification

L'identification des plastiques est primordiale afin de connaître leur type et nature. Effectivement, cette étape est nécessaire afin de comprendre et prévoir l'évolution de la matière, et ainsi mieux anticiper les causes d'altérations. La famille des matières plastiques est particulièrement vaste ; ses catégories sont quelquefois difficiles à identifier du fait que ces matières peuvent revêtir des qualités aux apparences similaires.

Différentes méthodes d'identification sont donc possibles, des plus sophistiquées aux plus simples.

Les tests d'identification simples ne nécessitent pas d'appareillage sophistiqué et peuvent être effectués, la plupart du temps, à l'œil nu. Ces tests s'appuient principalement sur les qualités physiques des matériaux<sup>12</sup>, comme l'aspect extérieur, la résistance, l'odeur, le type de combustion, la solubilité<sup>13</sup> etc. Ces tests ont cependant l'inconvénient d'être pour la plupart destructifs. Ils dépendent également de plus de subjectivité, et offrent donc des résultats moins fiables.

D'autres types d'identifications - présentant des résultats plus fiables, et n'induisant pas la destruction de l'échantillon analysé - existent. Ces tests requièrent cependant un matériel plus sophistiqué. La majeure partie de ces méthodes d'analyse utilisent la méthode de la spectroscopie : l'étude de la réaction des rayonnements absorbés, diffusés ou émis par une matière.

C'est cette méthode qui fut appliquée pour identifier précisément la nature de la matière composant l'enduction des vestes ; et en particulier la veste d'étude. Ce procédé a permis de vérifier la matière en question.

La méthode employée par le laboratoire de chimie de l'université d'Avignon, afin d'analyser et identifier la nature de l'enduction est, plus précisément, celle de la spectroscopie infrarouge par ATR :

La spectroscopie infrarouge par ATR (*Attenuated Total Reflexion*) est une technique de spectroscopie qui ne nécessite pas la préparation d'échantillons.

<sup>12</sup> Le Modip, (Museum of Design in Plastic) de Bournemouth au Royaume-Uni a notamment développé un guide sur le principe d'un questionnaire afin d'identifier les plastiques.

<http://www.modip.ac.uk/sites/www.modip.ac.uk/files/Identifying%20plastics%20diagram.pdf>

<sup>13</sup> Shashoua Yvonne, *Conservation of Plastics, materials science, degradation and preservation*, Elsevier, Oxford, Royaume-Uni, 2008 pages 120-132

Une analyse de l'atmosphère ambiante est d'abord effectuée. Puis, l'élément solide est analysé. Il est placé pour cela sous un cristal, puis il est traversé par un faisceau infrarouge qui est ensuite propagé dans le cristal. Si l'indice de réfraction du cristal est supérieur à celui de l'échantillon, alors le faisceau subit des réflexions totales, au-delà d'un certain angle d'incidence, à l'interface échantillon/cristal ; exception faite pour une onde dite évanescente, qui émerge du cristal et qui est ensuite absorbée par l'échantillon. Cette onde évanescente est responsable du spectre infrarouge observé.

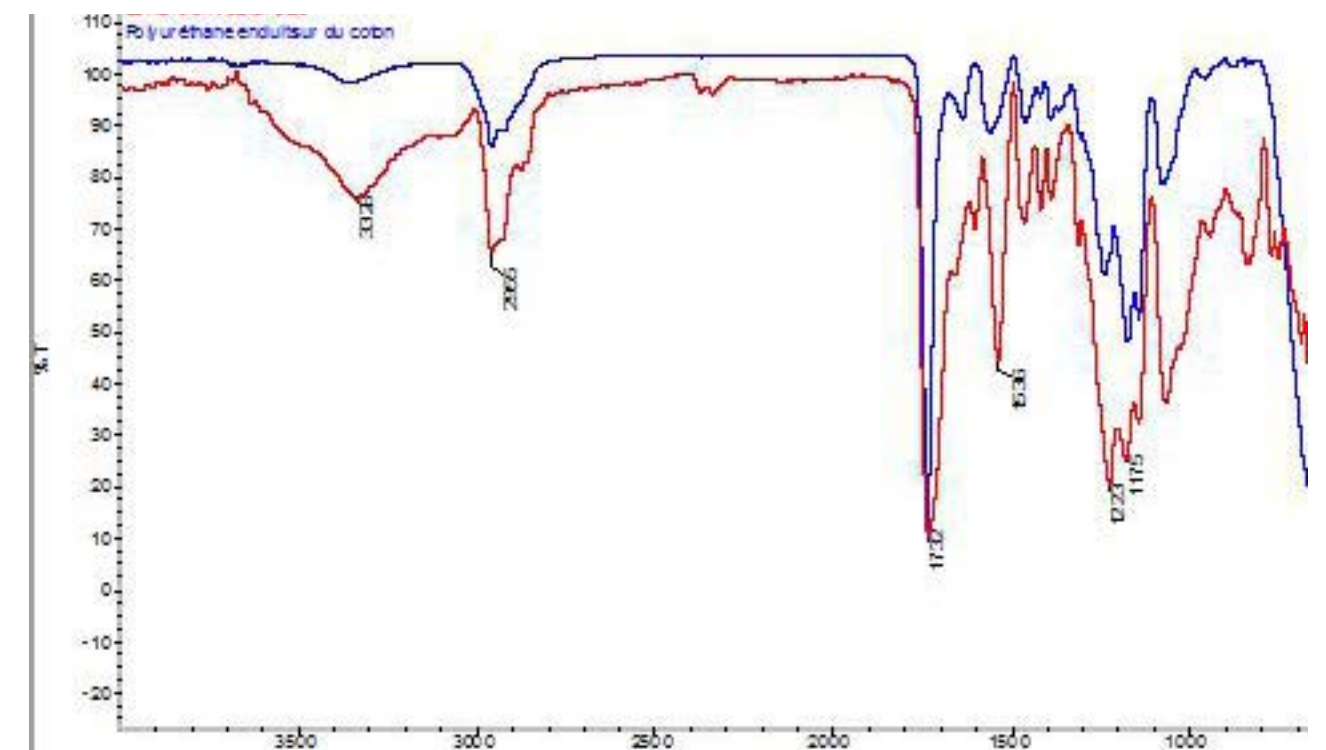
Les informations sont ensuite traitées sur ordinateur. Le spectrogramme de l'air ambiant est soustrait à celui de l'échantillon analysé, pour ne révéler que les variations propres à ce dernier.

Le spectrogramme obtenu est ensuite comparé à d'autres servant de modèles et de repères.

Dans le cas du spectrogramme de l'échantillon issu de la veste d'étude, il a mis en évidence des liaisons C=O à 1732cm<sup>-1</sup> ; N-H à 3328 et 1536 cm<sup>-1</sup> ; des liaisons C-O à 1223 et 1175 cm<sup>-1</sup>.

« La présence de la bande caractéristique de la liaison N-H, nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un polyuréthane.

La superposition du spectre du standard de polyuréthane sur celui de l'échantillon de la veste est quasi parfaite, ce qui confirme le résultat.»<sup>14</sup>



Spectrographe obtenu de l'échantillon de matière issu de la veste d'étude et mis en comparaison avec un spectrographe de matière référente.

<sup>14</sup> Résultats d'identification effectués par Céline Joliot, Technicienne en chimie au laboratoire de chimie de l'université d'Avignon. Voir Annexes

## 2.2 Le Polyuréthane

L'enduction de la veste d'étude est donc bien la même que celle de la veste T00/329, et fut identifiée par Thea Van Oosten comme étant du polyuréthane polyester thermoplastique. Cette spécialiste de la conservation-restauration de cette matière nous prévient de la versatilité de celle-ci conçue pour un usage à court terme. Cette matière réagit mal en effet aux impacts du vieillissement, devenant un problème pour les conservateur-restaurateurs<sup>15</sup>.

### 2.2.1 Histoire et utilisations

En 1864, le chimiste Würtz fut le premier à décrire et former des polymères d'uréthanes à partir d'isocyanates et de molécules d'alcool<sup>16</sup>. Cependant, ce ne fut qu'en 1937 qu'Otto Bayer et les membres de son laboratoire de Leverkusen en Allemagne, développèrent un matériel utilisable et commercialisable.

Cette nouvelle matière fut d'abord employée comme adhésif, permettant pour la première fois de combiner différents types de matériaux comme du caoutchouc, du métal, ou du textile<sup>17</sup>.

En parallèle, aux États-Unis, dès 1938, DuPont de Nemours commença également à faire des recherches sur les polyuréthanes<sup>18</sup>.

Les premières mousses de polyuréthane furent développées par Bayer durant la Seconde Guerre mondiale. Afin de contrôler la formation de bulles durant la polymérisation, ils ajoutèrent de l'eau. Ils s'aperçurent ainsi qu'ils étaient capables de contrôler précisément la formation de ces bulles, ce qui rendit possible la production de mousses rigides ou souples<sup>19</sup>.

Ces nouveaux matériaux furent premièrement employés pour la construction d'engins militaires. Bayer s'implanta ensuite au début des années 1950, aux États-Unis, et continua d'en développer les formes et usages.

Les laboratoires Du Pont, développèrent quant à eux le polyuréthane sous forme de fibres. Ils mirent sur le marché en 1959 le Ly-

<sup>15</sup> « Les polyuréthanes employés pour des objets du quotidien sont suffisamment durables, pour leur existence à court terme intentionnelle. Cependant, les œuvres d'art et les objets composés de ces polyuréthanes à consommation de courte durée montrent de sévères problèmes dus au vieillissement, et dans les collections muséales, les mousses se dégradant, sont considérées comme un important problème de conservation. »

Van Oosten Thea, *PUR Facts: Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011 Cit. Page 26

<sup>16</sup> Ibid, Van Oosten, 2011, page 14 Traduction

<sup>17</sup> Waentig Friederike, *Plastics in Art. A study from the conservation point of view*. Michael Imhof Verlag, Petersberg, Allemagne, 2008, Page 301

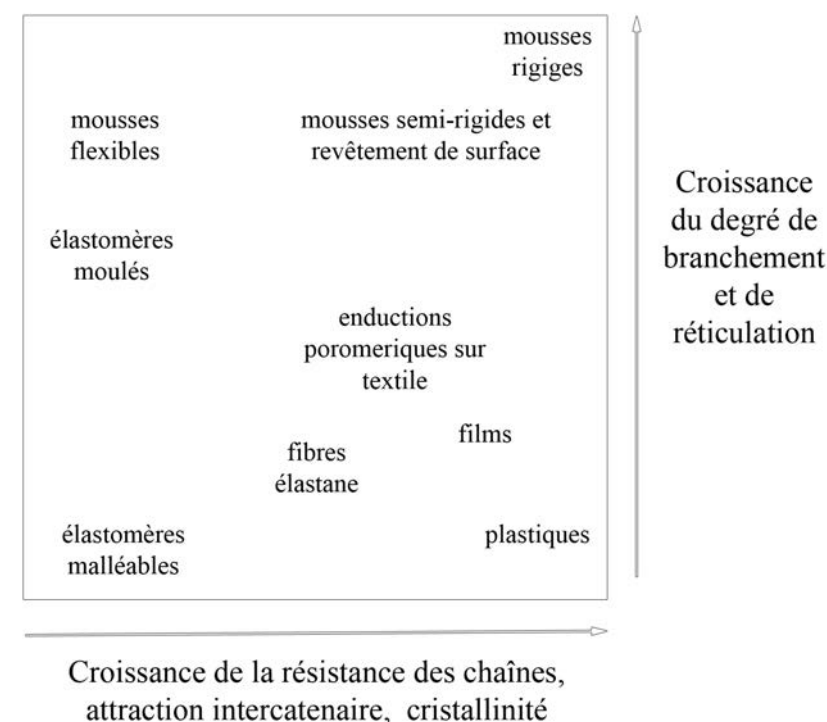
<sup>18</sup> Ibid, Van Oosten, 2011, page 15

<sup>19</sup> Ibid Waentig Friederike, page 301-302

*cra*®, une nouvelle fibre élastique remplaçant le caoutchouc dans la corsetterie et lingerie. Cette fibre, autrement connue sous le nom de *Spandex*® ou d'*Elastane*®, se développa en premier dans le domaine des sous-vêtements avant d'être mélangée de plus en plus à des fibres différentes et d'être appliquée dans tous les domaines de l'habillement en particulier<sup>20</sup>.

Les polyuréthanes thermoplastiques furent développés dans les années 1950<sup>21</sup>. Ils peuvent être façonnés sous forme de fibres, mais leurs propriétés d'élasticité et de flexibilité leur permirent d'être développés sous de multiples formes, notamment sous forme d'enduction.

Dans le domaine du textile, les enductions de polyuréthane sont essentiellement employées sous forme de cuir artificiel. « Ils montrent une bonne combinaison de propriétés comme la solidité, une résistance chimique ainsi qu'à l'abrasion, mais une durabilité et formulation versatile. Les enductions de polyuréthane rendent l'apparence d'un produit meilleure et le font durer plus longtemps, grâce à leur relative insensibilité à l'humidité. Les polyuréthanes sont sélectionnés pour leur excellente résistance à l'abrasion, leurs bonnes propriétés électriques, leur superbe adhésion et leur flexibilité même à basse température. »<sup>22</sup>



Relations de structures et propriétés pour le polyuréthane, © Hepburn 1982, Traduction publié dans Kerr Nancy, Batcheller Jane, «*Degradation of Polyurethanes in 20th-Century Museum Textiles*», p. 190 In : GRATTAN David, *Sauvegarder le XXe siècle, la conservation des matériaux modernes*, les actes de la conférence, Symposium 91 – « Sauvegarder le XXe siècle », Ottawa, 15-20 Septembre, Ottawa, Ont Institut Canadian de Conservation, 1993.

<sup>20</sup> Ibid, Van Oosten, 2011, page 21

<sup>21</sup> Idem, page 15

<sup>22</sup> Idem, page 25



## Élaboration de l'Enduction :

Le polyuréthane, d'abord présent sous forme de pâte, est ensuite appliqué et enduit sur un substrat en textile selon plusieurs étapes :

Dans le processus standard de fabrication d'enduction de polyuréthane, une couche de base poreuse est fabriquée en utilisant un processus appelé coagulation ou procédé humide. Dans ce processus, un substrat en tissu tissé ou in-tissé reçoit une couche poreuse de polyuréthane. Le tissu est plongé ou enduit d'une pâte d'enduction comprenant la résine de polyuréthane elle-même, le DMF<sup>23</sup> -diméthylformamide- et des additifs.

Le substrat trempé ou enduit passe à travers un bain contenant de l'eau et du DMF. Dans ce bain, le DMF est extrait de la couche de PU, provoquant ainsi la coagulation de celui-ci, créant un film poreux. A la suite du bain de coagulation, le matériau subit un processus de lavage en plusieurs étapes pour éliminer le DMF puis un séchage.

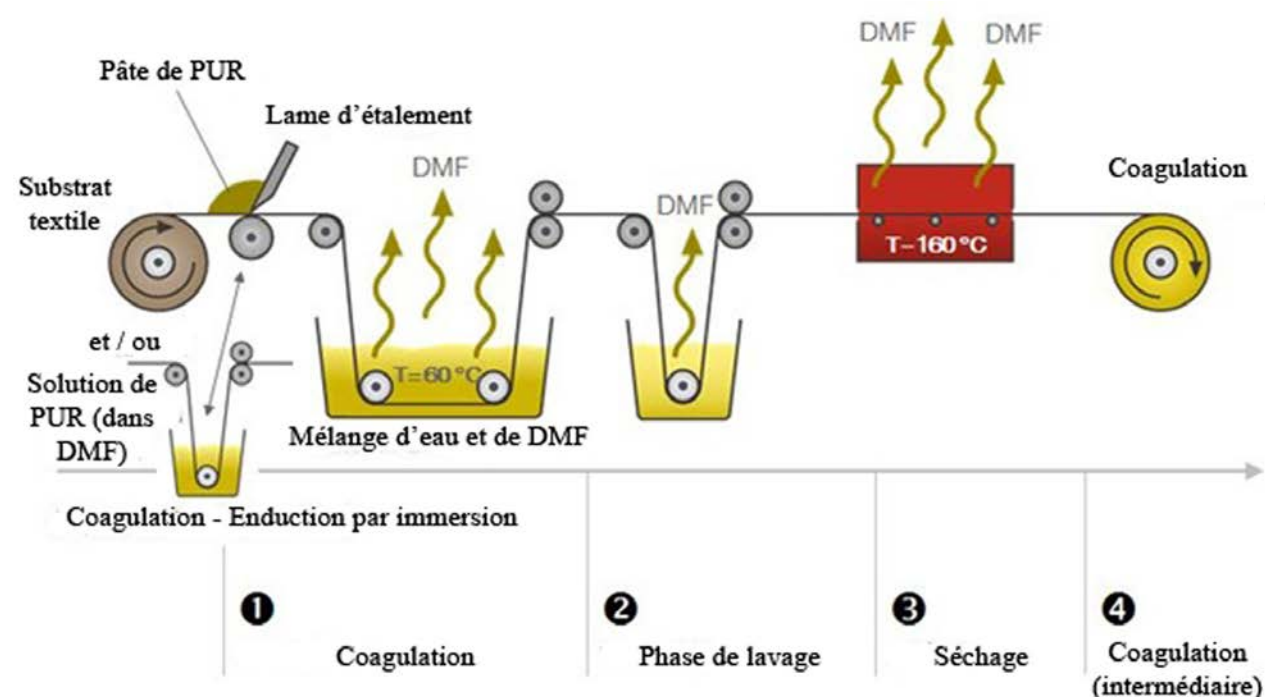


Schéma du principe et de la réalisation de l'enduction de PUR sur textile , Traduction © www.materialscience.bayer.com

<sup>23</sup> Le N,N-diméthylformamide ou DMF est un solvant courant en chimie organique de formule HCO-N(CH<sub>3</sub>)<sub>2</sub>. Ce liquide incolore est miscible à l'eau et à la majorité des liquides organiques. C'est un solvant aprotique polaire à haut point de fusion/ébullition utilisé couramment pour les réactions chimiques. Le DMF est un amide dérivé de l'acide formique et de la diméthylamine.

## 2.2.2 Composition

Les polyuréthanes sont une famille de plastiques de différentes compositions et aux applications nombreuses. On peut ainsi les trouver sous forme de thermoplastiques, de thermodurcissables ou de matière élastomérique.

Les polyuréthanes sont formés par la réaction d'un diol polyol<sup>24</sup> avec un diisocyanate<sup>25</sup> ou un isocyanate<sup>11</sup> polymérique.

La méthode la plus répandue pour la préparation de polyuréthane est celle de la réaction additionnelle entre des composés hydroxyles di- ou polyfonctionnels, -comme une terminaison hydroxyle polyéthers<sup>26</sup> ou polyesters<sup>27</sup>- et des isocyanates di- ou polyfonctionnels, en présence convenable de catalyseurs et d'additifs.

Dans les polyuréthanes, le polyol est le segment long et flexible (1000-2000nm), le diisocyanate est celui court et rigide (150nm). Ils sont chimiquement liés ensemble par des liaisons d'hydrogène<sup>28</sup>.

Le polymère final est formé par deux étapes séparées :

1°) Le diisocyanate et le polyol réagissent ensemble pour former un polymère intermédiaire appelé prépolymère<sup>29</sup>.

2°) Le prépolymère est ensuite converti en un polymère à poids moléculaire élevé, par davantage de réactions avec des agents d'allongement de chaîne diol ou diamine.

Alternativement, la formation du polymère entier, peut être effectuée par le mélange simultané de polyols, de diisocyanates, d'agents d'allongement de chaînes, et de catalyseurs dans le processus prétendu « en une fois ».<sup>30</sup>

<sup>24</sup> Polyol : un alcool composé d'au moins deux groupes d'hydroxyle réactifs par molécule

<sup>25</sup> Diisocyanate : Cyanate (L'ion cyanate est un anion composé dans l'ordre d'un atome d'oxygène, d'un atome de carbone et d'un atome d'azote, [OCN]<sup>-</sup> R) avec deux côtés réactifs.

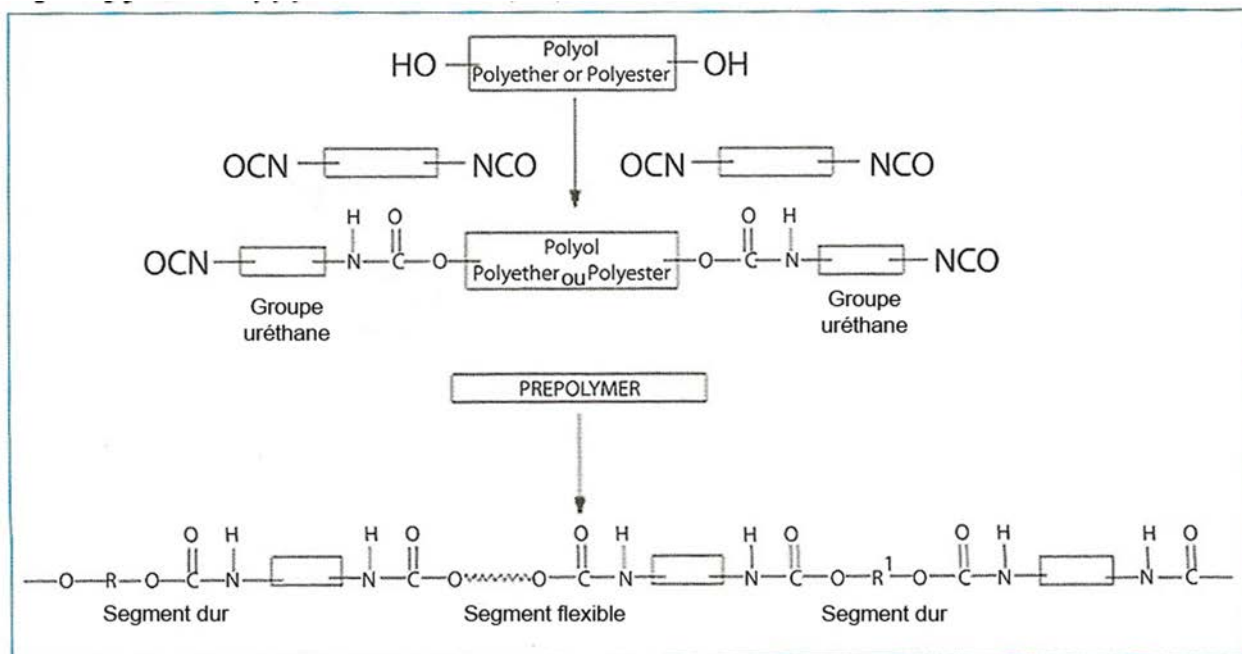
<sup>26</sup> Isocyanate : Cyanate avec plus de deux côtés réactifs.

<sup>27</sup> Polyéther : Famille de polymères organiques caractérisés par la présence d'un groupe éther (R-O-R) dans la molécule.

<sup>28</sup> Polyester : Famille de polymères organiques caractérisés par la présence d'un groupe ester (RO-C=O) dans la molécule.

<sup>29</sup> Généralement, il s'agit d'un liquide visqueux et épais, ou un solide à point de fusion bas.

<sup>30</sup> Ibid, Van Oosten, 2011, page 29



Formation des Polyuréthanes publié dans Van Oosten Thea, *PUR Facts: Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011 Cit. Page 30 © Kerr 1993

En conclusion, selon les polyols, isocyanates, agents d'allongement de chaîne, des agents de réticulation et des autres additifs employés, une grande variété de polyuréthanes peut être produite, des structures souples et gélatineuses aux plastiques rigides et durs<sup>31</sup>.

31 Ibid, Van Oosten, 2011, page 30

### 2.2.3 Facteurs d'altération

Les polyuréthanes, comme d'autres plastiques, sont des matières nouvelles conçues pour être efficaces durant une courte période. Ils présentent au départ de bonnes qualités de résistance ou de flexibilité. Le vieillissement des polyuréthanes dépend de facteurs internes et externes. Thea Van Oosten nous informe que la durée de vie moyenne de polyuréthanes non protégés est de 20 à 25 ans<sup>32</sup>.

Les caractéristiques des polyuréthanes, et surtout leur réaction au vieillissement, dépendent de leur composition et de la façon dont ils furent conçus ; certains sont plus résistants que d'autres à tel ou tel type de phénomène. En effet, un polyuréthane comportant plus d'additifs comme des agents de protection, des absorbeurs d'UV ou des antioxydants résistera mieux. Cependant, dans tous les polyuréthanes, leurs points faibles sont les liaisons entre les molécules d'uréthane, celles d'ester ou d'éther, et les liaisons amides.

Selon qu'ils soient polyester ou polyéther, les polyuréthanes thermoplastiques sont plus sensibles à certains facteurs d'altération. Ainsi les PUR-ester sont plus sensibles à l'hydrolyse, tandis que les PUR-éther sont moins résistants à la photo-oxydation, mais ces deux types d'altérations touchent cependant tous les types de polyuréthane<sup>33</sup>. Il s'agit d'une part de la photo-oxydation et d'autre par de l'hydrolyse.

#### Photo-oxydation:

La surface des polyuréthanes s'altèrent et s'oxydent en présence d'oxygène et d'ozone, processus facilité par les radiations d'UV et la lumière du jour en général.

« La photo-oxydation produit un changement chimique, et la plupart du temps, une réduction de la masse moléculaire du PUR. La matière devient donc plus friable, coïncidant avec une réduction des forces d'extension, de résistance aux impacts et d'une résistance à la rupture. »<sup>34</sup>

Le jaunissement, ternissement et la perte de brillance sont les effets qui accompagnent le plus fréquemment la photo-oxydation. Celle-ci peut même se produire en quelques semaines ou plusieurs années. Le jaunissement peut également se produire dans l'obscurité. Des températures élevées ainsi qu'une concentration de tensions sur l'objet favorisent également le taux de réaction à la photo-oxydation.

32 Ibid, Van Oosten, 2011, page 43

33 Idem. Page 43

34 Idem. Page 44 Traduction



Une amélioration de résistance aux effets de la lumière peut être effectuée par l'apport d'antioxydants et d'absorbeurs d'UV<sup>35</sup>.

#### Hydrolyse:

« Les facteurs importants de dégradation des PUR-ester sont l'humidité et la chaleur, conduisant une décoloration, une perte de résistance et de flexibilité et finalement une perte totale de résilience. »<sup>36</sup>

Une hydrolyse ou une dissociation par l'eau nécessite une exposition constante à une humidité relative élevée. L'hydrolyse s'effectue particulièrement dans le groupe polyester des polyesters uréthanes. Cette réaction produit des fragments acides qui catalysent la rupture, les dégradations deviennent donc autocatalytiques et rapides<sup>37</sup>.

Les polyuréthanes peuvent également être l'objet d'attaques de micro-organismes et de moisissures. « Ils sont parmi les polymères qui ont le moins de résistance aux attaques microbiennes »<sup>38</sup>. Les propriétés mécaniques sont grandement altérées en cas d'infestation. Les PUR-éther se montrent cependant plus résistants à ce type d'altération que les PUR-ester.

Connaître les forces et faiblesses de polyuréthane permet ainsi d'apporter un meilleur éclairage concernant la connaissance de ce matériau moderne, et ce, afin de mieux appréhender les altérations subies par cette matière dans le cas des objets au cœur de cette étude. Ainsi nous déduire que la veste d'étude, composée de PUR-ester thermoplastique, fut altérée par l'action combinée de l'oxydation et de l'hydrolyse en particulier. De ce fait, en connaissance de cause, les propositions de traitement peuvent être établies.

35 Ibid, Van Oosten, 2011, page 44

36 Idem. Cit Page 44 Traduction

37 Idem. Page 44

38 Ibid Waentig Friederike, Cit page 305



Photographie de Mark Borthwick, publiée dans 2000-1 : *Maison Martin Margiela : Collection Autumn Winter 1998-1999*, Grafiche Zanini, 1998 ©Mark Borthwick





Photographie du modèle des veste réalisée par Gilles Bensimon pour l'édition de Mai 1990 du magazine *Elle US*, pages 278-279 © Gilles Bensimon

③

## Étude de conservation-restauration





Veste T00/329 lors de son inventarisation en 2000 ©MoMu



Veste d'étude lors de la vente en ligne de la collection de Marcia Berger sur le site Istdibs.com ©IstDibs

Au regard des éléments abordés par la description du contexte ayant conduit cette étude, de la démarche suivie par le créateur à l'origine de ces pièces, puis l'étude du matériau problématique, cette partie finale se focalise sur les deux artefacts qui sont au cœur de cette recherche.

Ce chapitre a également une fonction de documentation, mais cette fois en s'intéressant plus spécifiquement à l'aspect matériel de ces objets, et en particulier à la veste d'étude.

Basées sur l'étude des valeurs patrimoniales de ces objets, des propositions de traitement sont ensuite avancées. De façon à adopter une démarche rigoureuse, la méthodologie envisagée se découpe selon les étapes suivantes :

- Étude des valeurs patrimoniales.
- Identification puis description matérielle et physique du modèle de ces vestes ainsi que de leur méthode d'assemblage.
- Spécificités de chaque objet suivi de leur constat d'état mis en parallèle.
- Propositions de conservation-restauration accompagnées des tests effectués afin de trouver le traitement adapté.
- Propositions de conditionnement.

### 3.1 Identification

L'identification de ces objets débute par une reconnaissance et évaluation de leurs différentes valeurs patrimoniales. Elle sera subséquemment suivie par une étude générale et matérielle du modèle de ces vestes, faisant part notamment d'une restitution du patron et du processus d'assemblage.

#### 3.1.0 Valeurs relatives aux objets

La patrimonialisation de ces deux vestes a induit un changement de statut : de par leur inscription dans une collection muséale dépendant de la province d'Anvers et de la région Flamande, ces objets se virent attribuer et reconnaître certaines valeurs patrimoniales. Ils s'insèrent dans une collection d'objets de Mode ayant une histoire propre, mais ayant également un lien étroit avec l'Histoire de la Mode Belge et flamande en particulier. Au delà de ces aspects de valorisation d'un patrimoine, d'un savoir-faire et de créativité rattachés à une localisation spécifique, ces artefacts relèvent de valeurs plus universelles inhérentes à tout objet patrimonialisé. C'est par un processus de compréhension et de reconnaissance des valeurs qui s'appliquent à ces objets étudiés, en jugeant l'importance qu'elles revêtent dans ces cas précis, que je serai plus à même de graduer l'importance des altérations rencontrées sur ces objets et faire des propositions de conservation-restauration<sup>1</sup>.

Ces objets issus du domaine de la Mode comportaient intrinsèquement et premièrement une valeur d'usage : c'était avant tout des objets voués à être portés et dont la construction s'appuie sur la forme et les proportions du corps humain afin de s'y adapter. Le vêtement a une fonction de dissimulation et de protection : il sert en effet à recouvrir la nudité pour des raisons morales et à couvrir le corps afin de le protéger des agressions extérieures, comme les intempéries ou le contact avec d'autres éléments.

Ces objets possèdent ensuite des qualités esthétiques et artistiques dépendant directement du créateur qui les a produits, partageant par la suite une partie de son identité et renommée, influant également sur leur valeur commerciale.

Les valeurs esthétique et artistique dépendent des choix effectués par ce créateur dans une recherche de beauté, d'élégance, de pouvoir de séduction etc... Ces caractéristiques esthétiques furent ensuite portées et transmises sur la personne revêtant l'objet, de même

1 « Le but ultime de la conservation n'est pas de conserver la matière pour elle-même mais, plutôt de maintenir (et former) les valeurs incarnées par le patrimoine -les interventions physiques ou les traitements en étant un des moyens à cette fin. » Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, *Values, Valorization, and Cultural Significance*, in *Values and Heritage Conservation*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2000, Cit page 7 Traduction

qu'une part du prestige et de la philosophie ou discours de celui-ci et/ou de la marque par le biais du vêtement.

Acquis et conservés par un musée de la Mode, ces objets deviennent principalement des monuments<sup>2</sup> artistiques<sup>3</sup> -, des objets dont les valeurs artistiques et esthétiques sont avant tout mises en avant, étant donné qu'il s'agit d'objets issus des arts appliqués et décoratifs.

Une fois ces artefacts patrimonialisés, leur valeurs initiales s'en trouvèrent bouleversées: ils perdirent en effet toute valeur d'usage : pour des raisons de conservation, ils ne sont plus portés par des êtres humains, les seuls corps qu'ils couvrent en sont des ersatz qui en assurent le maintien et en permettent la lisibilité. Ces objets devenant des artefacts muséifiés, leur valeur et le respect qui leur est porté est également accru : devant ainsi des biens inaliénables et dont la vocation est d'être transmis pour étude et délectation aux générations futures.

La valeur d'usage est de ce fait recouverte par celle de l'historicité. Ces artefacts sont devenus les témoins et vestiges d'une proposition de création vestimentaire pour une année et saison donnée. L'intérêt historique découle également du fait que le modèle de ces objets fut présenté lors d'une collection particulière, avec des partis pris artistiques singuliers qui ont marqué l'Histoire de la Mode. Cette valeur -si déclarée comme primordiale pour ces objets-induirait donc des préconisations de conservation-restauration visant à conserver et restituer l'aspect de ces vêtements au moment où le modèle de ces créations fut révélé au public : le défilé devenu moment historique.

Cependant, la valeur historique est atténuée par la démarche du créateur de ces objets et le propos du Musée<sup>4</sup>. La valeur artistique relative est celle qui prime dans le cadre de ces artefacts, c'est l'intérêt qui fut le plus mis en avant lors de l'exposition et présentation de la veste T00/329. Les éléments mis en avant lors de celle-ci fut que la veste fut créée par Martin Margiela, un créateur de Mode d'avant-garde Belge, ainsi qu'ayant un lien particulier avec Anvers, ville où il fut formé ainsi que les qualités esthétiques de la veste, les choix particuliers du créateurs et les références historiques qu'il y a rattachées. Il en est de même pour la veste d'étude, qui mis à part sa fonction actuelle de sujet et support de recherche sera par la suite avant tout un objet de délectation esthétique ainsi qu'un support d'informations quant à cette recherche.

2 « Riegl définit le monument comme un artefact qui contient en lui-même, intentionnellement ou non, un élément du passé- une définition qui effectivement inclut tous les objets résultant de l'activité humaine. » Barassi Sebastiano, *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication*, in *Tate Papers Issue 8, the Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, 1 Octobre 2007 [consulté en ligne le 02/04/2015] Traduction

3 Riegl Alois, *Le culte moderne des monuments*, Trad. Allemand et présenté par Jacques Boulet, Paris, L'Harmattan, 2003 (1903), p. 73.

4 L'erreur de datation initiale de la veste T00/329 suggère que cette donnée était secondaire lors de son inscription dans la collection, .



Ces deux vestes cristallisent avant tout la vision du créateur qui transféra ainsi ses propres qualités, les évocations qui lui sont rattachées, sa propre renommée ainsi que son discours. La somme des choix artistiques et esthétiques effectués par ce créateur en firent des objets esthétiques particuliers : « d'après la conception moderne, la valeur d'art d'un monument se mesure à la manière dont il satisfait aux exigences du vouloir artistique [Kunstwollen] moderne. »<sup>5</sup> Bien que ce « Kunstwollen » soit très subjectif et difficilement définissable<sup>6</sup>, ces exigences furent donc satisfaites étant donné que les partis-pris et les propositions originales développées par Martin Margiela pour ce modèle, -et par extension la collection à laquelle il appartient et le défilé durant lequel le modèle fut présenté- furent pleinement acceptées, plébiscitées et remémorées comme faisant date pour l'Histoire de la mode. Cette collection fut en particulier décrite comme incarnant et illustrant les principes, et formes du mouvement déconstructiviste<sup>7</sup>. Ce sont également les qualités esthétiques de la veste qui ont conduit Linda Loppa à en faire l'acquisition puis en faire don au musée et l'exposer lors de l'exposition inaugurale et de la mettre en regard d'autres pièces similaires par la forme.

Cependant, le fait particulier concernant le processus créatif de Martin Margiela, est qu'il augure, encourage, convoque ou provoque les signes du passage du temps et leur insuffle de la sorte, une valeur d'ancienneté ou du moins prévoit et inclut déjà son application à ses objets. De ce fait, il contrarie la conception de la valeur d'art relative, qui se conçoit par la contemporanéité et le fait que la délectation esthétique prime et ne supporte pas d'effets ou d'éléments perturbant la lisibilité<sup>8</sup>.

Toutefois, dans le cas présent, rien ne laisse envisager vraiment que les dégradations et vieillissement prématurés de ces artefacts furent délibérément prémédités et recherchés. Le seul élément notable induisant la volonté de marquer le passage du temps sur ces objets est le choix de la couleur blanche dans le but de servir de support au passage du temps et ainsi accueillir le jaunissement ou ternissement de cette couleur<sup>9</sup>. Le délitement de l'enduction de polyuréthane ne fut donc peut-être pas voulu par Martin Margiela ; le vieillissement de ses créations étant accepté, la disparition totale de cette couche d'enduction transformerait radicalement et irrémédiablement ces artefacts, les valeurs d'historicité et celle

5 Ibid Riegl Alois page 42

6 « [...] Il est fondamental pour nous de comprendre que c'est notre jugement et goûts présents, et non des critères objectifs, qui conduisent nos choix de conservation et de répliation, Riegl pensait qu'une valeur artistique complètement indépendante du Kunstwollen présent était impossible à déterminer. Pour lui, une œuvre d'art est « artistique » non par nature mais parce qu'une valeur artistique lui fut attribuée ». Ibid. Barassi Sebastiano

7 Spindler Amy, « *Coming Apart* », publié dans le New York Times, 25 Juillet 1993

8 « La valeur d'art relative : prône purement une appréciation esthétique du monument, en accord avec la Kunstwollen contemporain, elle invoque dans tous les cas une conservation et parfois même une restauration pour retrouver l'état originel. » Ibid. Barassi Sebastiano

9 Interview de la Maison Martin Margiela, dans *CREAM Maison Martin Margiela*, Edition 2008 Issue.09, Silly Things Books, Hong-Kong, Mars 2008. Cit. pages 123-124

artistique relative seraient ainsi complètement écrasées et effacées par celle d'ancienneté.

Pour Alois Riegl «La valeur d'ancienneté (...) se manifeste immédiatement à la perception optique la plus superficielle, et s'adresse donc directement à la sensibilité.»<sup>10</sup> Cet intérêt, ou amour pour la ruine, le passage du temps relève donc d'une appréciation esthétique instinctive et romantique : « Cet amour s'adresse à ce qui dans l'objet perçu témoigne du passage du temps -à l'écart de toute connaissance historique. Ce temps entropique consacre le triomphe d'un état chaotique sur les tentatives d'ordonnance du monde que matérialisent les constructions d'objets. Ce qui intéresse, dans la ruine, voire dans tout artefact inconnu mais perçu comme ancien - ce n'est donc pas l'époque qui l'a vu naître, ni ses formes d'origine. C'est l'état de phase instable, semi-chaotique, qui se signale ainsi à l'attention. »<sup>11</sup>

Cette explication de l'amour de la ruine par Riegl, éclaire parallèlement sur le caractère romantique et rebelle des créations de Martin Margiela. Cet amour pour la ruine, le délitement, qui est un attrait universel, comme le confesse François-René de Chateaubriand<sup>12</sup> exprime également le côté subversif des créations de la Maison, en invoquant le passé et ses signes, elle insère la nature directement dans ses créations ainsi que l'évocation d'un chaos.

La veste T00/329 a également une valeur supplémentaire : celle d'appartenance. Elle fut en effet le bien de Linda Loppa : figure et personnalité de premier plan dans le domaine de la Mode Anversoise et internationale. Par cette appartenance passée, il y a également un transfert des qualités de l'ancienne propriétaire sur l'objet, notamment par le choix que cette dernière fit lors de l'acquisition de celui-ci, exprimant ses goûts et intérêts « La personnalisation est enfermée dans la particularité des préférences qui gouvernent un choix »<sup>13</sup> nous indique en effet Laurent Thévenot.

Cette valeur ne fut cependant pas spécialement mise en avant lors de son exposition ou des communications faites au sujet de la veste.

La visibilité de l'empreinte du temps sur les créations de Martin Margiela et son attrait romantique pour la ruine induit donc une préservation de la visibilité des altérations causées par le temps. Le délitement de l'enduction en polyuréthane en est une, et la principale sur ces objets : allant du gondolement et déchirement pour la veste T00/329 à un état lacunaire avancé pour la veste d'étude.

10 « ... la valeur d'ancienneté l'emporte sur toutes les autres valeurs idéales de l'art, dans la mesure où elle peut prétendre s'adresser à tous, et être valable pour tous sans exception. Elle prétend transcender non seulement les différences de confession, mais aussi l'hétérogénéité des niveaux culturels et des formations en ce qui concerne la connaissance de l'art. (...) Cette valeur, qui est perçue instinctivement, depuis fort longtemps, par des milliers de personnes, mais ne fut diffusée, au début, que par un groupe restreint d'artistes et de profanes militants, conquiert tous les jours plus d'adeptes. » Ibid. Riegl Alois Cit. page 71-72

11 Antoine Jean-Philippe. *Temps global, temps local : objets spécifiques et contemporanéité*. 2011. HAL Archives ouvertes

12 « Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines », Chateaubriand François-René, *Le Génie du christianisme*, Partie III, Livre 5, Chapitre II, Paris, Balanche-Migneret ; 1804, Cit. page 23.

13 Thévenot Laurent. *Le régime de familiarité. Des choses en personne*. In: Genèses, 17, 1994. Les objets et les choses. Pages 72-101. Cit page 74



Gilet pour homme, pièce artisanale, peinture blanche appliquée sur la surface, le craquèlement dû au séchage de la peinture est déjà présent. Cette pièce illustre le goût du délitement de la Maison Martin Margiela © Guy Voet

Cependant, dans tout amour de la ruine et des effets du passage du temps, il faut un support et des vestiges, sans cela, la ruine est réduite au néant. Concernant ces modèles de veste, si l'on laisse le temps suivre son cours et le délitement progresser, il ne restera à terme plus aucune trace de matière plastique. Ces objets perdraient de la sorte une part cruciale de leur lisibilité. Les valeurs artistique et historique seraient largement dévalorisées : le plastique étant le matériau central de la collection dont le modèle est issu, le rapprochement avec celle-ci et toutes les inspirations qui y sont rattachées seraient complètement perdus. L'aspect esthétique de ces objets serait donc radicalement bouleversé. Seule une veste en toile de lin épaisse, et jaunie serait rémanente : la couche sous-jacente deviendrait la couche extérieure.

La solution de passivité ne peut donc être retenue si l'on veut sauvegarder les valeurs artistiques, esthétiques, historiques et même d'ancienneté rattachées à ces objets, et ainsi les pérenniser.

Recouvrir et combler les lacunes serait nier le passé de l'objet et donc sa valeur d'ancienneté, de même que passer outre la philosophie de la Maison qui a produit ces objets, ce n'est donc pas non plus une solution acceptable.

Un compromis doit donc être trouvé. Une ré-adhésion de la matière plastique et une préservation de l'aspect délité -en particulier pour la veste d'étude, semble être la meilleure solution, (comme discuté avec le conservateur du musée Wim Mertens.)

Le jaunissement peut cependant être toléré et accepté comme faisant partie du processus créatif.

Concernant la veste T00/329, n'ayant pour le moment pas de lacunes -du moins visibles-, et si la consolidation effectuée sur la veste d'étude est efficace, après consolidation de l'enduction de cette première veste, seules des cicatrices seraient visibles aux endroits où le polyuréthane s'est déchiré et gondolé. Cette solution sera néanmoins encore discutée lors du retour de la restauratrice à l'initiative de cette étude : Kim Verkens, qui pratiquera sûrement la restauration.

Cette explicitation des valeurs contenues dans ces objets dresse ainsi des repères, et dessine des lignes à suivre afin de respecter et préserver les qualités reconnues de ces objets, ainsi qu'à grader les altérations présentes et affiner leur traitement<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> « R. Bertholon pose la question de l'évaluation de ces valeurs, de leur documentation et de leur hiérarchisation, et affirme leur importance dans la compréhension de l'état matériel du bien, notamment des altérations, et dans l'orientation des choix de restauration. » BreuilMarie-Hélène, « Enjeux et pratiques documentaires en conservation-restauration, perspectives pour la recherche », CeROArt[En ligne], 2010, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 20 avril 2015. URL : <http://ceroart.revues.org/2003>



### 3.1.1 Description du modèle

Modèle de veste courte pour femme constituée par une toile<sup>15</sup> de lin de 0,1cm d'épaisseur, dont une face est recouverte d'une enduction de polyuréthane polyester thermoplastique blanche.

#### Face avant :

① Col de type mandarin de 5 cm de hauteur ouvert sur le devant. Épaules de type « Cigarette »<sup>16</sup>. Les épaules sont ajustées, la tête de manche et l'emmanchure sont portées directement sur le milieu des épaules. La tête de manche froncée est ainsi surélevée de 3cm par cette « cigarette » élargie. La manche vient ensuite se poser directement sur la ligne naturelle de l'épaule la soulignant de ce fait.

② Sur les manches longues, une fermeture à glissière en polyester blanc de 25cm de long est placée sur la partie extérieure des avant-bras. Les dents, curseur et tirette de cet élément sont en métal. La tirette de 2cm de long est en forme de pampille. Ces fermetures sont dissimulées par une bande de toile enduite repliée sur elle-même de 2 cm de large.

③ Quatre pinces de 8cm sont placées sur chaque manche : deux au niveau du coude -une à l'avant et une à l'arrière-, sur la partie intérieure de la manche à 2cm de la fermeture à glissière et deux autres au niveau au niveau central du bras -une sur l'avant et l'arrière également-, la pince avant partant de l'emmanchure et étant alignée avec une autre pince placée sur la poitrine.

④ Sur la partie avant, 6 pinces sont présentes autour de la poitrine afin de la dessiner et souligner - 3 de chaque côté-. Les pinces supérieures de 9cm sont donc alignées avec celles présentes sur la partie supérieure de la manche. Celles centrales mesurent 8,5cm et celles inférieures de 12,5cm de long partent de la couture inférieure entre la partie centrale et le pan inférieur et remontent jusqu'au centre de la poitrine.

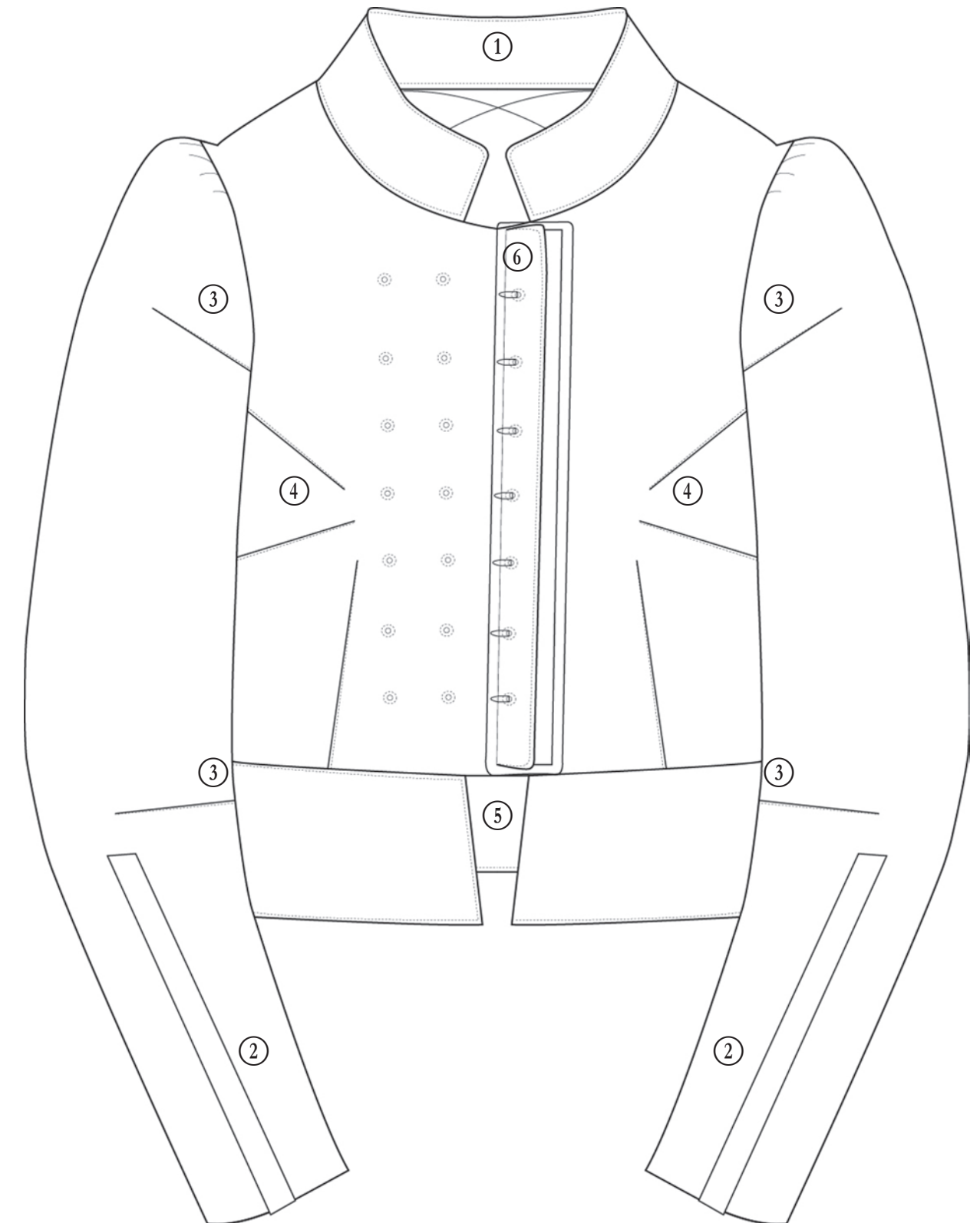
⑤ Le pan inférieur de la veste est de construction similaire au col mandarin, il a également la forme d'une large bande de 9cm de hauteur et ouverte au centre avant.

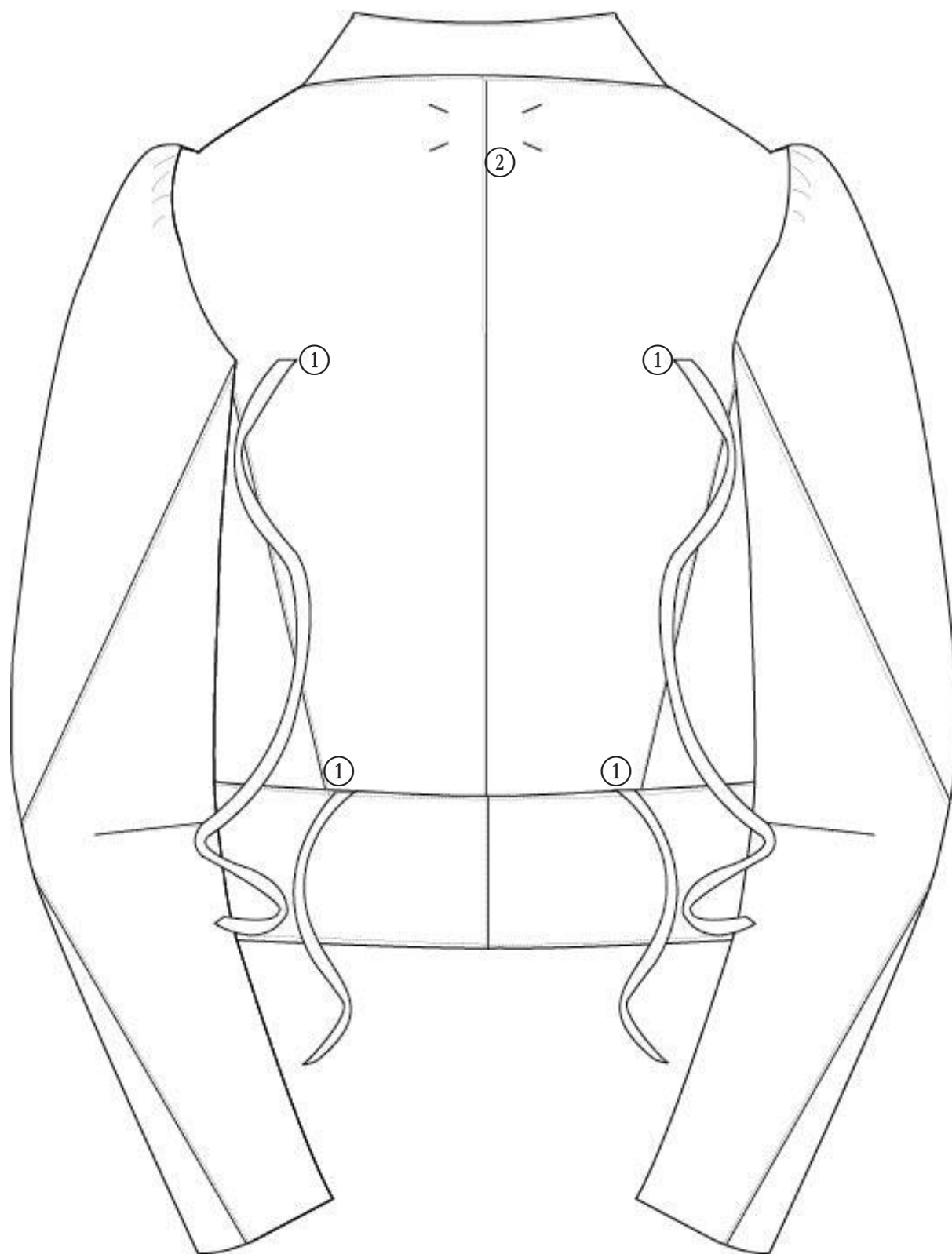
⑥ Au centre avant de la veste se trouve l'élément singulier de fermeture de celle-ci. Il est composé d'une large boucle de 32,5cm de long par 4,5cm de large en cuivre plaqué argent, avec 7 griffes faites du même matériau, celles-ci et donc la boucle sont rattachées et retenues à la veste sur son côté gauche, par le bord de la partie centrale gauche repliée et cousue sur elle-même. Les griffes peuvent

<sup>15</sup> La toile est l'une des trois principales armures que l'on rencontre en tissage, avec le sergé et le satin. Il s'agit de la plus simple des trois: le fil de trame passe alternativement sur puis sous un fil de chaîne, et réciproquement.

<sup>16</sup> Cette forme d'épaule fut créée et développée par la Maison Martin Margiela en 1988

venir s'insérer dans 21 œillets perforés sur la partie droite de la veste. Les bords de ces œillets sont renforcés de fils de coton blanc. Ils sont répartis en 3 colonnes comportant 7 rangés





#### Face arrière :

① Au dos, 4 rubans en toile de coton blanc sont cousus, 2 de chaque côté, ceux supérieurs sont situés au milieu du dos, partant de la couture diagonale située entre l'emmanchure et les parties costales. Ils sont cousus 2,5cm plus loin sur le dos par une ligne inclinée faite de points droits. Les rubans supérieurs mesurent 38,5cm de long et ceux inférieurs 34,5cm. Ces rubans, une fois noués resserrent la taille et la poitrine.

② Les quatre points de couture en coton attachant l'étiquette sont visibles au centre supérieur du dos.

#### Partie intérieure :

A l'intérieur, l'étiquette blanche iconique de la marque est cousue au centre de la partie supérieure, au niveau de la partie entre les omoplates. Cette étiquette est attachée par deux points simples de couture en fils épais de coton blanc à chaque coin. Elle est constituée d'une toile simple de coton blanc, dont les bords latéraux sont repliés. Elle mesure 8cm de long et 3 cm de large.

Cette étiquette vierge est encadrée par deux éléments de doublure en sergé<sup>17</sup> de viscose qui partent des emmanchures et viennent se rejoindre en pointe au sommet de la couture centrale du dos.

Les « cigarettes », sont constituées par un croissant de sergé de viscose blanc rembourré et attaché à la couture entre la tête de manche et le bord des épaules par des points overlock<sup>18</sup> renforcés. Le rembourrage n'est pas visible, il est donc impossible de définir sa composition<sup>19</sup>.

Une parementure en lin enduit est présente en renfort de la partie perforée d'œillets.

<sup>17</sup> Le sergé est l'une des trois armures principales de tissage. Ce type de tissage se caractérise par la présence de côtes obliques sur l'endroit et est uni sur l'envers. Le fil de trame passe sous un, puis sur trois autres fils de chaîne en décalant d'un fil à chaque passage d'où l'effet d'oblique sur l'endroit.

<sup>18</sup> Le point overlock est utilisé pour coudre et surfiler les tissus extensibles en une seule étape, in Beneytout Christelle - Guernier Sandra, *Guide de couture à la surjeteuse et à la recouvreuse*. EYROLLES, 2012.

<sup>19</sup> Habituellement en couture, les rembourrages, de même que les épaulettes sont réalisées en ouate de polyester.

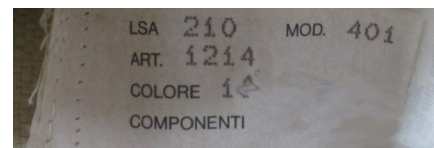


## Étiquettes :

Quatre étiquettes de différentes compositions et tailles sont superposées l'une sur l'autre et insérées ensemble au milieu de la couture latérale gauche.

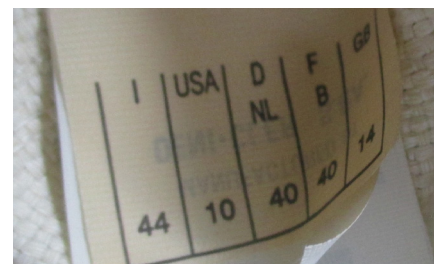
La première étiquette en papier de 2,5cm par 5cm apposée par l'entreprise de manufacture donne des références propres à la manufacture et confection du vêtement, elle indique<sup>20</sup> :

LSA 210 MOD. 401  
ART. 1214  
COLORE 10  
COMPONENTI



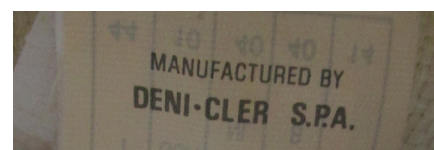
La seconde étiquette en toile de fibres synthétiques de 2cm par 3cm indique la taille du modèle et ses correspondances selon les pays :

I	USA	D	F	GB
		NL	B	
44	10	40	40	14



Au revers de cette étiquette est inscrit :

MANUFACTURED BY :  
DENI-CLER S.P.A.



La troisième étiquette, de mêmes dimensions que la précédente, indique la provenance :

MADE IN ITALY

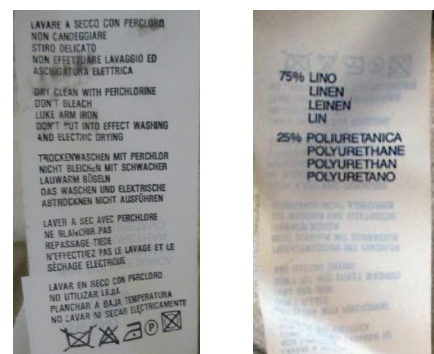
La dernière étiquette, plus longue de 3cm par 8cm, indique quant à elle la composition et les précautions de lavage<sup>21</sup> :

Recto :

75% LINO/ LINEN/ LEINEN/ LIN  
25% POLIURETANICA/ POLYURETHANE/ POLYURETHAN/ POLYURETANO

Verso:

**LAVER A SEC AVEC PERCHLORE**  
**NE BLANCHIR PAS**  
**REPASSAGE A TIEDE**  
**N'EFFECTUEZ PAS LE LAVAGE ET**  
**LE SECHAGE ELECTRIQUE**



<sup>20</sup> Lettres imprimées et chiffres tamponnés

<sup>21</sup> \* Ces indications en français sont comprises au milieu des mêmes en d'autres langages : italien, anglais, allemand, français et espagnoldans cet ordre, et en dessous on retrouve les symboles normalisés répétant ces indications

## 3.1.1.1 État constitutif du modèle

Ce modèle de veste est donc constitué de quatre types de matériaux :

- Des fibres organiques naturelles : les toiles de coton et de lin.
- Des fibres artificielles issues de fibres naturelles : les doublures en viscose.
- Des éléments de fermeture en alliages de métaux : la boucle et ses griffes.
- Puis le revêtement entièrement synthétique : l'enduction de polyuréthane.

### Fibres organiques :

*Lin :*

Le lin<sup>22</sup>, une fois tissé, offre un tissu rigide très solide et résistant, est l'un des rares à être plus solide mouillé que sec. Il résiste notamment à l'usure par frottement. Cependant, étant donné qu'il est très peu élastique il est plus soumis aux effets liés aux déformations, il conserve et marque notamment les plis. Sa qualité de fibre naturelle en fait également une étoffe anallergique, isolante et lui donne la propriété d'être un régulateur thermique<sup>23</sup>.

Le lin compose la structure de ce modèle de veste, est tissé selon une armature en toile épaisse : une toile cannelée irrégulière avec 3 fils de chaîne<sup>24</sup> et 4 fils de trame<sup>25</sup>.

*Coton :*

Le coton<sup>26</sup>, est une fibre d'origine végétale. Il est hygroscopique et isolant. Il résiste également très bien aux fortes températures mais sensible aux acides et à la lumière du soleil qui provoque son oxydation<sup>27</sup>.

Le coton est présent sur cette veste de manière ponctuelle : il compose l'étiquette qui sert de griffe et les rubans blancs du dos. Dans les deux cas son armure est nattée simple, dérivée de l'armure toile.

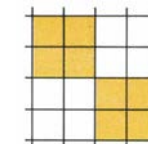


Schéma de l'armure toile cannelée  
©Larousse Encyclopédie

<sup>22</sup> Le lin est une fibre végétale : une dicotylédone autogame qui appartient à la famille des Linacées et au genre Linum1. Il existe environ 230 espèces de lin qui nécessitent un climat tempéré est humide, 80% de la production européenne de lin est notamment produite en France.

Le lin est cultivé depuis des milliers d'années. Il fut notamment développé par les civilisations d'Asie mineure avant de se développer en Égypte, puis dans tout le bassin méditerranéen.

<sup>23</sup> [www.mastersoflinen.com/fr](http://www.mastersoflinen.com/fr)

<sup>24</sup> Ensemble des fils parallèles, régulièrement espacés, disposés dans le sens de la longueur d'une pièce de tissu, par opposition à la trame.

<sup>25</sup> Ensemble des fils tendus sur le métier à tisser et passant transversalement entre les fils de la chaîne, pour constituer un tissu.

<sup>26</sup> La fibre de coton provient des courts filaments qui recouvrent les graines de cotonnier, un arbuste aux feuilles trilobées ou palmées originaire des régions tropicales et subtropicales. Il existe quarante-trois espèces de cotonniers mais quatre ont été domestiquées pour la production de fibres textiles5.

<sup>27</sup> Hallet Clive, Guide des textiles : Les fibres naturelles, Editions Eyrolles, 2010, page 75

Viscose :

Les éléments de doublure situés sur la partie dorsale supérieure de la veste sont composés de viscose : la viscose est un polymère issu de la cellulose extraite de fibres naturelles. L'aspect brillant de cette matière lui a valu son succès et un large développement, notamment pour remplacer la soie car ayant un aspect très similaire et coûtant moins cher. La viscose est une matière robuste, généralement résistante aux effets du temps et peu sujette aux attaques des insectes<sup>28</sup>.

La doublure, est tissée selon une armure en sergé reconnaissable par les lignes diagonales.

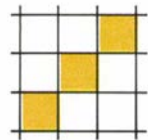


Schéma de l'armure sergé ©Larousse Encyclopédie

#### Éléments métalliques :

Cuivre plaqué argent<sup>29</sup> :

La large boucle et les griffes qui s'y apposent sont formées d'un alliage de cuivre plaqué d'argent.

Le cuivre est le plus ancien métal utilisé par l'homme, ainsi qu'un des seuls métaux colorés. Il présente un aspect rose saumoné et est aussi appelé le « métal rouge ». C'est un métal ductile, il possède des conductivités électrique et thermique particulièrement élevées qui lui confèrent des usages variés<sup>30</sup>.

Il est de la même famille chimique que l'argent et l'or, également situé dans la 11ème colonne du tableau périodique des éléments.

Ce matériau ne réagit pas avec l'eau, mais réagit lentement avec l'oxygène de l'air en formant une couche d'oxyde de cuivre brun-noir. Contrairement à l'oxydation du fer par une atmosphère humide, cette couche d'oxyde empêche toute corrosion en masse. Une couche verte de carbonate de cuivre peut également produite sous l'action conjuguée de l'oxydation et de l'humidité<sup>31</sup>.

28 Gordon Cook J. *Handbook of textile Fibres, Vol. II- Man-made Fibres*, Woodhead publishing Limited, Cambridge, Royaume-Uni, 2001 Pages 9-10

29 Les larges boucles et « bretelles » réalisées par Guillaume Bérard pour la collection PE 1990, sont décrites dans le *Dictionnaire International de la Mode*, (2004) comme étant réalisées en cuivre plaqué d'argent, ces matières sont également celles privilégiées de ce designer qui fut connu pour ensuite les attaquer à l'aide de produits chimiques afin de créer des variations de couleurs et leur donner un aspect brut : Miguel Hierro, (1989). L'aspect de surface semble confirmer ces informations : lors de son exposition, la boucle présentait un aspect argenté, la noircissure typique de l'argent confirmait ceci. On distingue également un aspect rouge sous-jacent à certains endroits de cette boucle.

*Dictionnaire international de la Mode*, Collectif sous la direction de Bruno Remaury et Lydia Kamitsis avec la collaboration de Nadine Coleno, Editions du Regard, 2004

Miguel Hierro, *Le mobilier sur le tapis, L'officiel de la mode n°752*, 1989, Page 246-247

30 Dulski Thomas R., *A manual for the chemical analysis of metals, vol.25*, ASTM International, 1996, 251p. Page 75

31 : Ibid Dulski Thomas R. Page 75

Pour ce qui est du cas de notre veste, le cuivre fut ensuite plaqué d'argent, le placage ou galvanoplastie est un traitement de surface résultant d'une opération mécanique, chimique, électrochimique ou physique qui a pour conséquence de modifier l'aspect ou la fonction de la surface des matériaux afin de l'adapter à des conditions d'utilisation données. Ici, c'est dans un but esthétiques que l'argent fut déposé sur le cuivre. Cette opération fut peut-être réalisée par électrolyse<sup>32</sup>, -qui est le procédé le plus commun-.

L'argent<sup>33</sup> est un métal très résistant, particulièrement face à l'eau et l'oxygène, cependant, il a tendance à se noircir : en effet, les sulfures présents dans l'atmosphère réagissent avec l'argent pour former du sulfure d'argent qui a l'apparence d'un dépôt noir sur les objets constitués de ce métal<sup>34</sup>.

#### Matière synthétique :

*Enduction de polyuréthane-polyester thermoplastique :*

Le polyuréthane (PUR), dont les qualités et la composition furent développés précédemment<sup>35</sup>, constitue la couche de revêtement extérieur de la veste. Cette matière fut choisie dans le cas de ces vestes pour ses propriétés de brillance, d'élasticité, et de résistance aux intempéries.

Son inconvénient majeur est une durée de vie prévue pour une courte période (20-25 ans). C'est aussi une matière sensible aux variations climatiques, qui peut rapidement être altérée par l'action de l'oxydation ou de l'hydrolyse.

32 Par le biais d'un courant électrique continu, et placés dans un environnement liquide -habituellement de l'eau- les ions d'un métal sont déposés sur un autre source: [www.cnrtl.fr/lexicographie/galvanoplastie](http://www.cnrtl.fr/lexicographie/galvanoplastie)

33 L'argent est un métal considéré comme précieux, apprécié pour son éclat blanc particulier. L'argent est un métal relativement ductile et très malléable. C'est également un métal utilisé très tôt par l'homme : l'extraction d'argent a commencé il y a environ 5000 ans. Ce métal a été tiré du sol pour la première fois en 3000 avant J.C. en Anatolie. Ces premiers filons représentaient une ressource de valeur pour les civilisations qui ont fleuri dans le proche orient, ainsi que pour la Crète et la Grèce, tout au long de l'antiquité.

34 Selwyn Lindsie, *Le soin de l'argent* - Notes de l'ICC 9/7, 2007

35 Voir chapitre 2, pages 132-136



### 3.1.1.2 Patron et assemblage

Ce modèle de veste est d'une construction plutôt complexe et savante, la rigidité de la toile de lin enduite a été contrée par l'ajout de pinces, qui en plus de servir d'éléments esthétiques, facilitent les mouvements.

La confection de ces objets fut réalisée par l'entreprise Deni Cler en Italie. L'assemblage de cette veste fut fait de façon mécanique, à l'aide d'une machine à coudre industrielle. Les coutures furent toutes effectuées au point droit<sup>36</sup> doublé. On note également la présence de points de couture overlock renforcés au niveau des « cigarettes ».

① Le col est composé par deux bandes de toile enduite cousues l'une sur l'autre, de façon à ce que la face enduite de chaque élément soit visible à l'extérieur et à l'intérieur du col.

② La partie avant de la veste est composée par deux parties distinctes, celle de gauche comprenant les 3 pinces encerclant la poitrine, qui comprend également une partie un peu plus longue qui vient s'insérer dans la boucle et est repliée sur elle-même. Cette partie est transpercée au niveau du pli par les griffes puis cousue sur elle-même au niveau de la partie intérieure. La boucle est ainsi maintenue de la sorte.

③ La partie de droite quant à elle contient également les 3 pinces mais également les 21 œillets dont les bords sont renforcés de fils blancs.

Latéralement, une partie plus petite vient de chaque côté, faire la jonction entre les parties avant et arrière.

④ Au dos, quatre éléments sont assemblés : deux larges au centre et deux plus petits sur les côtés. C'est sur la couture entre ces parties que viennent s'insérer les rubans supérieurs, de même que ceux inférieurs qui jouxtent également la couture entre ces parties du dos et celles formant les pans inférieurs de la veste.

⑤ La forme et assemblage des pans inférieurs de la veste rappellent ceux du col, mis à part que pour cette partie qui entoure la taille, il y a quatre bandes, elles sont superposées deux à deux comme pour le col de façon à ce que les surfaces enduites soient visibles à l'intérieur et extérieur et sont reliées entre elles au milieu arrière, leur couture prolongeant celle dorsale.

⑥ Les manches quant à elles, sont composées par quatre parties chacune, plus les cigarettes insérées et cousues au niveau de la couture supérieure entre la tête de manche et des parties centrales avant. Chaque manche est composée d'une partie plus large comprenant

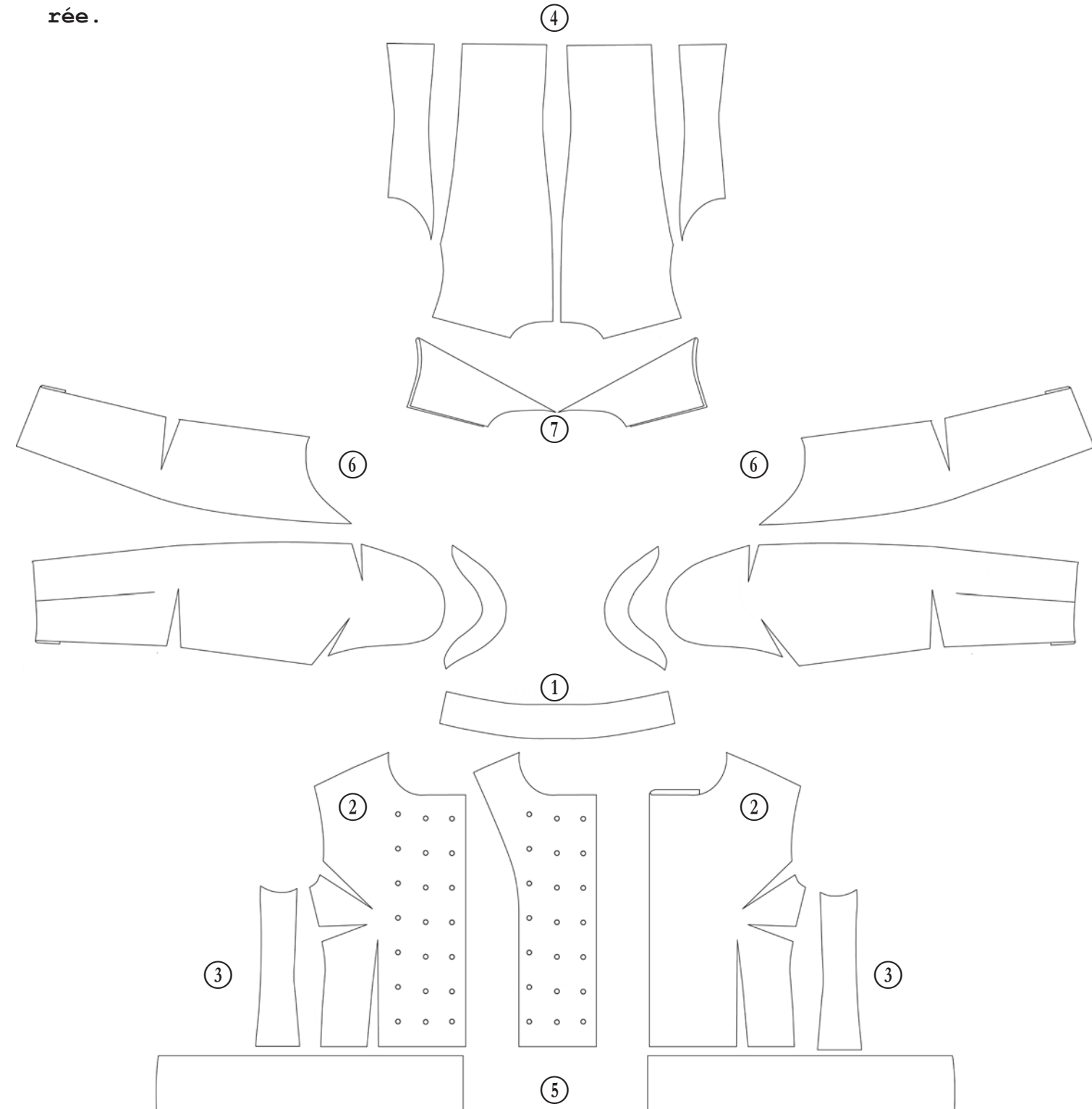
<sup>36</sup> Le point avant, appelé aussi point de devant ou point droit, est utilisé pour l'assemblage des tissus et pour réaliser des fronces. C'est le point de base en couture. Très rapide à exécuter, il est néanmoins moins solide qu'un point arrière.

les pinces : deux sur la partie supérieures -une avant et une arrière- ainsi que deux autres situées au niveau des plis du coude. Une partie plus petite vient joindre les deux bords de cette partie plus large composant la manche. Au niveau inférieur, on retrouve la fermeture à glissière recouverte par un élément en toile enduite plié en deux.

⑦ À l'intérieur : les deux éléments de doublure de forme triangulaire sont cousus au niveau des emmanchures, entre la couture des parties arrières et celles de la manche.

L'étiquette de coton blanc est cousue au centre supérieur par un point simple doublé à chaque coin et effectué manuellement.

Une parmenture est également présente afin de renforcer la partie perforée.



### 3.2 Constats d'État

Après avoir étudié les caractéristiques générales du modèle de ces vestes, un regard plus particulier est posé sur chacune d'entre elle. Suite à l'analyse de leurs particularités, ainsi que les circonstances ayant entraîné leur état actuel, nous procéderons au relevé précis des altérations présentes sur chacune.

#### 3.2.1 Veste T00/329

Il s'agit de l'objet initial de cette recherche, ayant appartenu à Linda Loppa qui en fit don au ModeMuseum en 2000, et qui fut présentée lors de l'exposition *Backstage : Selection I*.

En remarque préalable, on peut rappeler que l'enduction en polyuréthane présentait déjà des débuts de soulèvement avant l'exposition<sup>1</sup>, ceux-ci furent ensuite aggravés par cette monstration, ce qui entraîna le placement de la veste dans les réserves du musée le temps de trouver une solution relative à sa préservation.

La veste T00/329 fut placée dans un environnement anoxique le 2 octobre 2012 par Kim Verkens assistée de Birgit Ansoms et Kenny Damian.

Cette poche scellée contient encore à présent cet objet. Un constat d'état détaillé n'est donc pas réalisable. Les seules informations relevant de l'état de la veste, avant son placement dans cet environnement, sont notifiées dans un poster<sup>1</sup> réalisé par Kim Verkens. Les dégradations qui y sont décrites et illustrées semblent être identiques à celles encore visibles aujourd'hui.

La poche contenant l'objet ne pouvant être manipulée - au risque de la perforer ou de déplacer la veste et ainsi créer des collisions entre les matériaux de calage et celle-ci-, une description de la partie visible de la veste T00/329 et de la composition de son environnement seront donc uniquement effectués.

Seule la face avant de la veste T00/329 est visible, c'est donc la seule partie qu'il est possible de décrire.

<sup>1</sup> Voir Chapitre 0., page 49 Photographie de la veste T00/329, page 15 in *ModeMuseum / The Fashion Museum / Backstage*, MoMu, Édition : Ludion, Gand, 2002, 192 pages

#### 3.2.1.2 Constat d'état

L'altération majeure qui a conduit ces recherches et a valu à cet objet de se retrouver dans un environnement privé d'oxygène, est la dégradation de la couche d'enduction en polyuréthane-polyester. Le vieillissement de cette matière et l'hydrolyse subie par celle-ci a d'abord conduit à un gondolement comme observé en 2002<sup>2</sup> puis un craquellement et déchirement de cette enduction en polyuréthane.

##### HYPOTHÈSES DES CAUSES DE DÉGRADATIONS

Ces dégradations dues à des causes chimiques et mécaniques sont surtout situées au niveau des zones supérieures de la veste, le col et les épaules en particulier.

Ces zones sont celles qui sont le plus sollicitées lors d'un usage courant. Chaque fois que l'on revêt un haut de vêtement, la zone des épaules est particulièrement froissée et étirée. Elle subit également tous les mouvements effectués par les bras, le port de sacs... c'est également la première surface touchée par les intempéries.

La zone du col -notamment sa partie intérieure- est également très sollicitée par tous les mouvements de tête, le frottement de la nuque, des cheveux et le contact occasionnel avec la transpiration.

On remarque également des déchirures et un important gondolement au niveau de la poitrine ainsi que sur la partie contenant les œillets.

##### HYPOTHÈSES DES CAUSES DE DÉGRADATIONS

Le froissement de la partie fermant la veste fut explicitement recherché par la Maison Martin Margiela, en attestent ses dimensions correspondant exactement à celles de la boucle et obligeant le froissement de cette partie pour s'insérer dans la boucle.

Un début d'écaillage des bords situés au niveau des poignets est également à noter. Comme les zones d'altération citées précédemment, celles-ci furent également sujettes aux frottements et sollicitations dues aux mouvements.

Ces zones endommagées furent donc déjà fragilisées par leur usage passé et le furent également après, lors de leur usage muséal<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Verkens Kim, *De Kunststofkwestie onderzoek naar het zuurstofvrij verpakken van kunststoffen case: t00/329 JAS MAISON MARTIN MARGIELA*, poster réalisé à l'occasion du « Dag Van Wetenschap » (« Journée de la science »), qui s'est tenue le dimanche 25 novembre 2012 au MoMu.

<sup>3</sup> Même s'il est effectué avec plus d'attention et de soin, la mise d'un habit sur un mannequin avant sa mise en exposition nécessite tout de même des manipulations similaires à un usage « normal »



La veste fut en effet placée à son arrivée dans les collections du musée, dans les réserves, sur un cintre, la zone des épaules devient le support de maintien de l'objet et de tout son poids - poids relativement élevé et inhabituel du fait de la large boucle en bronze plaqué argent-. (La partie intérieure du col est également toujours en contact avec un élément, dans le cas présent, ce fut avec une housse de coton recouvrant le cintre rembourré.)

Actuellement, ces zones altérées sont également en contact avec la mousse de polyéthylène plastazote<sup>4</sup> servant d'une part au calage de la veste dans la poche d'anoxie, et d'autre part au soutien du film transparent pour ne pas qu'il ne vienne s'appuyer sur l'objet, de même que servant enfin à isoler les absorbeurs d'oxygène de celui-ci. Lors de manipulation de cette poche, la veste peut glisser et entrer en collision avec cet élément en mousse. On observe ainsi une déformation du col dû au contact avec le plastazote®.

Outre ces dégradations chimiques et mécaniques majeures, on constate comme autre altération de surface un léger noircissement. Celui-ci est visible sur certaines zones de cette couche d'enduction en polyuréthane. Celles-ci sont surtout situées au niveau des zones inférieures et sont peut-être la résultante d'un frottement ancien avec un élément. Cela ne fait pas de doute concernant le noircissement des zones qui furent en contact avec la boucle.

La boucle métallique est recouverte par la partie droite de la veste, il nous est donc impossible de la voir et de la décrire.

Une autre altération présente sur cet objet, et signe d'un usage passé, est la présence de fils tirés au niveau des œillets cousus où viennent s'insérer les griffes de la boucle.



Détail de la veste T00/329 :

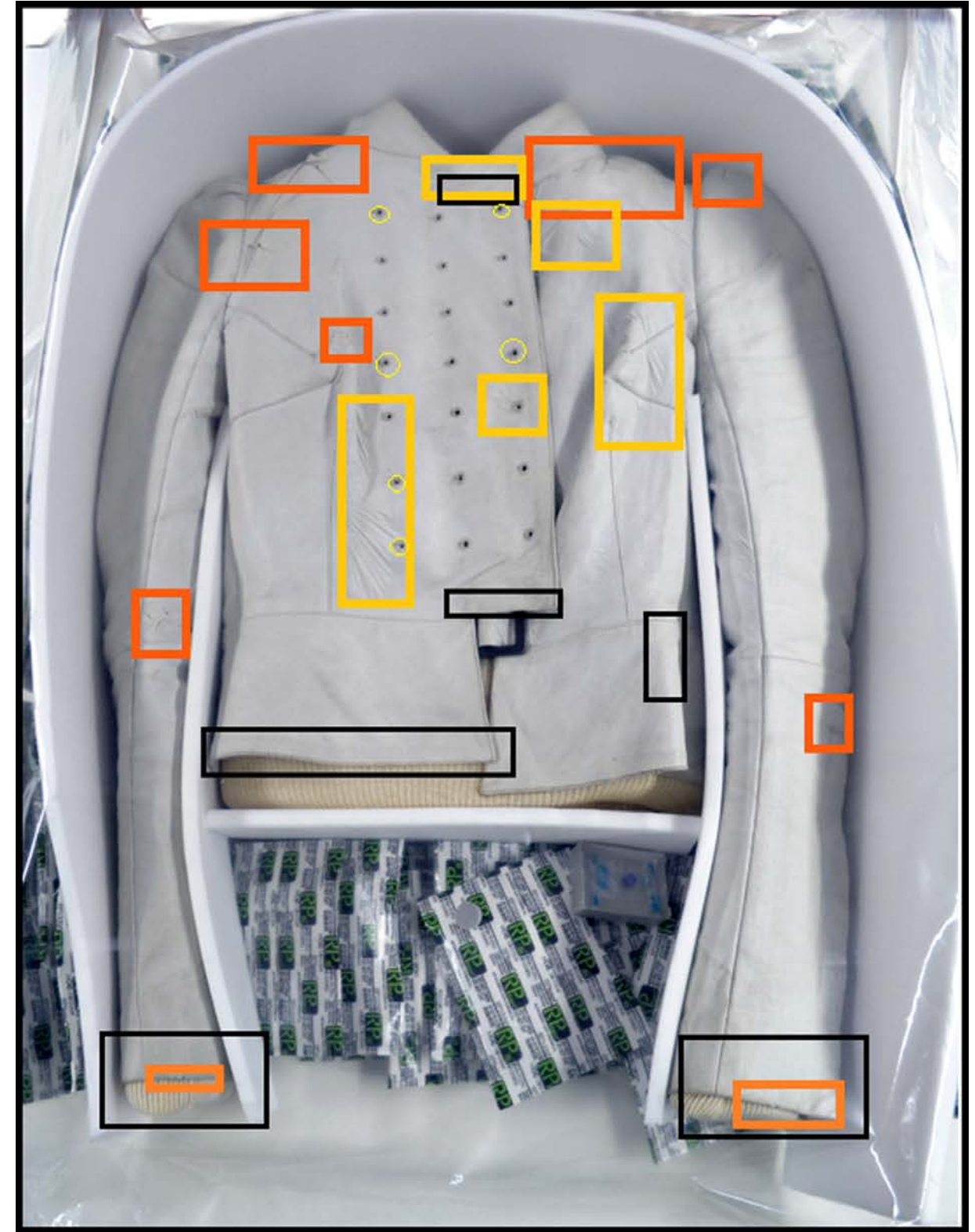
Pointe du sein droit: Gondolement et déformation de l'enduction en PUR.

Détail de la veste T00/329 :

Manche gauche: début de craquellement des bords, présence de noircissures.



<sup>4</sup> Plastazote® est la marque commerciale déposée d'une mousse réticulée à cellules fermées faite de polyéthylène. Nommée aussi mousse de polyéthylène ou de polyoléfine ou émalène.



- Soulèvement et déchirement de la couche d'enduction en PUR-ES
- Gondolement de la couche d'enduction en PUR-ES
- Noircissement/traces sombres
- Fils tirés





Veste T00/329 :

Photographie supérieure : Vue d'ensemble de la veste telle que conditionnée à l'heure actuelle, sous environnement anoxique.

Photographie inférieure : Détail des absorbeurs d'oxygène et de la pastille de contrôle Ageless®-eye

### 3.2.1.3 Environnement anoxique

L'environnement anoxique dans lequel est actuellement conservée la veste T00/329 est une poche de 100cm par 96cm, avec une hauteur approximative de 20 cm.

Cet environnement est constitué par un film transparent scellé qui contient des absorbeurs d'oxygène couplés à des absorbeurs de polluants.

Pour supporter la veste, des coussins constitués de tricot de coton rembourrés par de la ouate de polyester furent disposés à l'intérieur de celle-ci au niveau du buste et des manches.

Deux éléments en plastazote®, comme tels que ceux mentionnés précédemment, viennent entourer la veste pour l'isoler des sachets absorbeurs et soutenir le film transparent. Le dos de la veste repose directement sur ce film.

Le film transparent utilisé se nomme Escal™ Neo RP System Ceramic Deposited Gas Barrier Film<sup>5</sup>. Il s'agit d'un film barrière transparent avec une excellente résistance à la perméabilité d'oxygène. Il a été spécialement conçu pour une utilisation avec des absorbeurs d'oxygène pour le stockage et le traitement des objets culturels<sup>6</sup>.

Quarante six sachets absorbeurs sont disposés à l'intérieur de la poche. Il s'agit d'absorbeurs Ageless® RP-20K. Leur principe est basé sur l'oxydation du fer contenu dans ces sachets développés à la base pour l'industrie agroalimentaire, informatique et pharmaceutique.

Le système Ageless® RP est conçu pour le stockage à long terme. Le type K est développé pour ne pas modifier l'humidité et la température, il est également couplé avec du charbon actif qui absorbe les polluants<sup>7</sup>.

Une pastille de contrôle de l'oxygène présent est également disposée dans une petite boîte en carton. Il s'agit du système Ageless®-eye. Ces pastilles bleues tournent au rose quand il y a moins de 0,1% d'oxygène contenu dans le volume et retourne au bleu au-dessus de 0,5% d'oxygène. La fiabilité de cet outil n'est cependant que de courte durée et n'est effective que pour six mois<sup>8</sup>.

Les pastilles toujours présentes dans la poche ne renseignent donc plus d'aucune information valide.

<sup>5</sup> La couche externe du film Escal™ est constituée par du polypropylène. Sa couche interne est composée par une fine barrière de céramique déposée sous vide sur un substrat de polyacétate de vinyle. Sa perméabilité à l'oxygène est de 0.05cm<sup>3</sup>/m<sup>2</sup>/24h. La transmission de la vapeur d'eau est de 0.01g/m<sup>2</sup>/24h. C'est un matériau thermoplastique qui peut être scellé à haute température - environ 250°C-2. La transparence de ce film permet ainsi de pouvoir surveiller l'objet, mais laisse cependant passer les rayons UV, même si leurs effets sont largement diminués par l'absence d'oxygène.

Voir Annexes Fiches techniques

<sup>6</sup> Keep Safe, Microclimate systems, [www.keepsafe.ca](http://www.keepsafe.ca)

<sup>7</sup> Idem. Voir Annexes Fiches techniques

<sup>8</sup> Long Life for Art, [www.cwaller.de](http://www.cwaller.de)



### 3.2.2 Veste d'étude

L'objet dénommé « veste d'étude » fut acheté par le musée pour soutenir et pousser mes recherches concernant la conservation-restauration de la veste T00/329-. Cet objet possède cependant un statut particulier car il n'est pas encore inventorié dans la collection du musée. Cet exemplaire est devenu à terme mon sujet privilégié car il a une fonction de support pour comprendre et étudier ce modèle de veste : sa construction, composition etc.

Cet objet sert également de lieu pour des tests de conservation-restauration. Si ces tests se révèlent positifs, les solutions trouvées pourront être appliquées à l'objet initial de cette étude : la veste T00/329.

Cette deuxième veste possède également une histoire particulière qui explique son état actuel proche de la ruine:

Cette veste fut initialement acquise par Marcia Berger, une écrivaine et éditrice de Los Angeles férue et passionnée de mode. Cette dernière commença sa collection par des pièces de Yohji Yamamoto et Rei Kawakubo avant de devenir obsédée par les créations de Martin Margiela qu'elle collectionna avec passion pendant plus de vingt ans. Sa collection comprenait ainsi les toutes premières créations de la Maison, des pièces devenues ensuite iconiques comme le gilet « *Stockman* »<sup>9</sup> ainsi que des objets uniques et rares issues de la ligne Artisanal de la Maison. Elle collectionna en tout, plus de mille pièces et développa un large réseau à travers le monde afin d'enrichir sa collection. Janelle Thibodeaux - directrice du magasin Maison Martin Margiela de Los Angeles- qui est devenue pour Marcia plus qu'une conseillère mais une amie dit d'elle « *collectionner les vêtements était sa façon de s'exprimer, son point de vue artistique... Elle collectionnait d'autres créateurs mais Margiela était sa passion.* »<sup>10</sup>

Marcia décéda en janvier 2008. N'ayant ni mari ni enfant, toute sa collection revint à une de ses amies d'enfance, qui conseillée par Janelle prit contact avec le site de vente en ligne *1stdibs.com* et le magasin *Resurrection Vintage* de Los Angeles pour organiser une grande vente.

Concernant l'apparence et l'état de la veste, la photographie prise le 8 janvier 2010 lors de la vente en ligne de la collection de Marcia Berger fait état des lambeaux de polyuréthane qui commencent déjà à se soulever et se détacher. Ils sont situés aux mêmes endroits que les dégradations constatées sur la veste T00/329.

<sup>9</sup> Collection automne-hiver 1997-1998

<sup>10</sup> Interview de Janelle Thibodeaux postée dans *Marcia Berger-Margiela Collector*, sur *resurrectionvintage.com/blog*, le 20 février 2010.

La photographie reçue lors d'échanges d'e-mails avec Sarah Aaronson -notre unique contact chez *Resurrection Vintage*, durant la transaction- et l'état actuel de la veste montrent explicitement que cette dégradation s'est très largement accélérée durant les plus de quatre années au cours desquelles cette veste fût gardée dans la boutique de Los Angeles. Durant la présentation en boutique de la veste, on voit sur les photographies qu'elle fut placée dans une valise transformée en vitrine -le dessus découpé de la valise fut recouvert par une plaque de verre ou de plexiglas-. (Sarah Aaronson m'a ensuite indiqué que la boîte fut placée dans un contenant scellée et mise en réserve dans l'arrière boutique<sup>11</sup>.)

En comparant les différentes photographies reçues et trouvées de cette veste, on observe donc l'aggravation du délitement de l'enduction de polyuréthane, pour arriver à l'état actuel.



Haut à gauche:  
Veste d'étude lors de la vente en ligne de la collection de Marcia Berger sur le site *1stdibs.com* Vue de dos ©1stDibs

Haut à droite:  
Vue de la veste telle qu'exposée dans la boutique *Resurrection Vintage* à Los Angeles ©Resurrection Vintage

Bas à gauche:  
Portrait de Marcia Berger

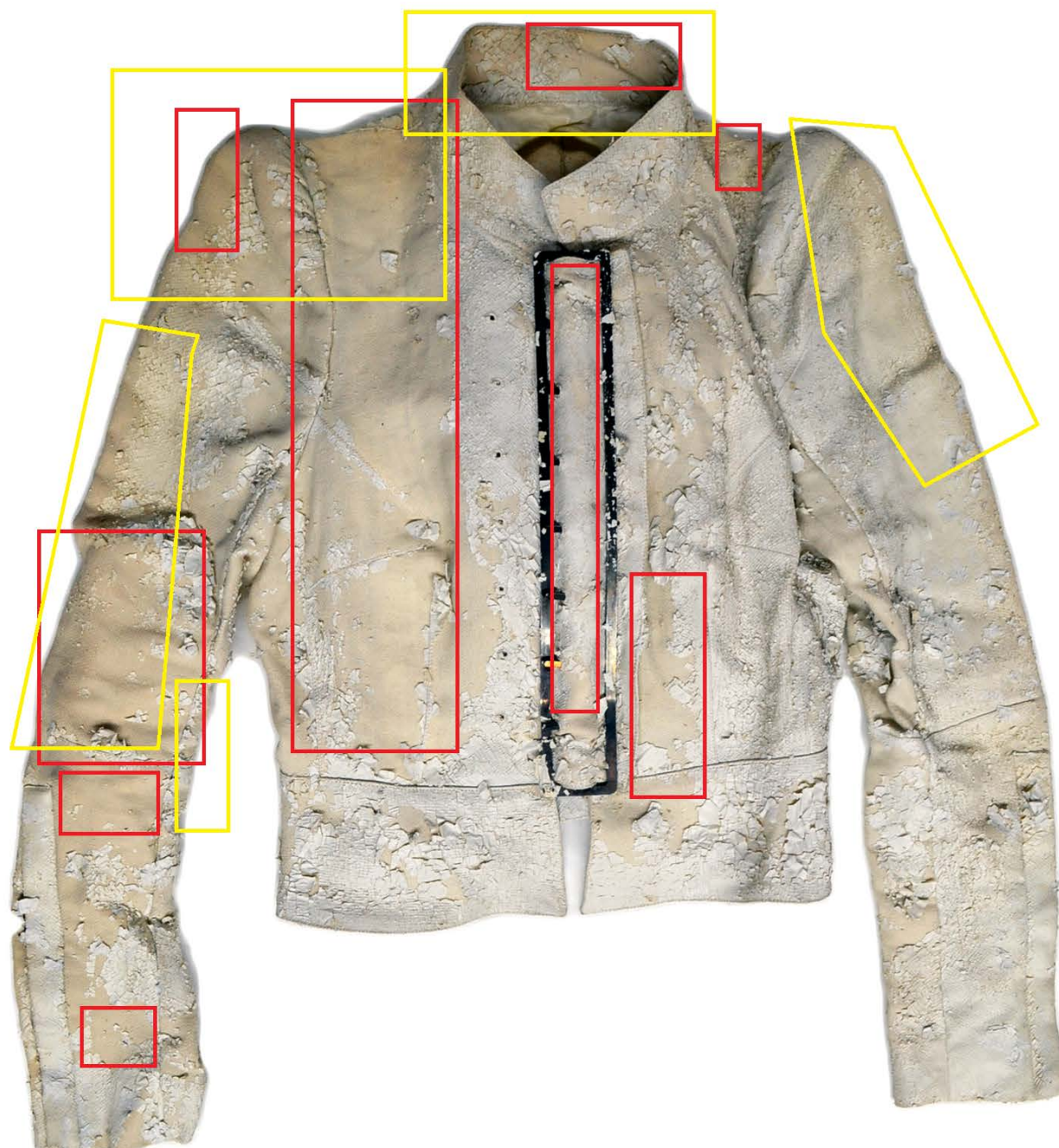
Bas au centre:  
Carton de transport et papiers de soie dans lesquels étaient emballée la Veste d'étude. On remarque sur le papier noir, les écailles blanches de PUR tombées.

Bas à droite:  
État de la veste lors de son arrivée au musée le 10 décembre 2014.



<sup>11</sup> Sarah Aaronson, qui travaille chez *Resurrection Vintage* et fut notre contact durant la transaction m'a informé que Marcia était « une collectionneuse fétichiste qui ne portait que très rarement certains de ses objets de collection et gardait la plupart encore dans leur emballage d'origine ». Voir Annexes, Échange de mails





- Couche d'enduction en PUR-ES lacunaire
- Jaunissement

### 3.2.2.1 Constat d'état

L'état de dégradation de cette veste d'étude est donc nettement plus avancé que celui de la veste T00/329. Cet objet nous montre ainsi à voir l'état critique dans lequel va se trouver la veste inventoriée si aucune mesure n'est prise pour stabiliser et arrêter les altérations.

#### Face avant:

L'altération majeure présente sur cette veste est donc le délitement de l'enduction de polyuréthane. Cette altération d'ordre chimique subie par l'enduction se caractérise par un craquellement extrême et un soulèvement de cette matière.

Des zones d'enduction sont devenues complètement lacunaires, révélant la toile de lin sous-jacente. Les quelques écailles de matière plastique encore présentes se soulèvent et ne nécessitent qu'un toucher ou un courant d'air pour se détacher entièrement.

On remarque également un jaunissement de l'ensemble avec plus ou moins d'intensité - plus prononcé du côté droit-.

#### HYPOTHÈSES DES CAUSES DE DÉGRADATIONS

Le délitement et craquellement du polyuréthane est un fait inévitable du au vieillissement de cette matière, cependant, ce craquellement s'est intensifié et accéléré du fait de conditions de conservations non favorables.

L'environnement clos dans lequel cette veste d'étude fut stockée a grandement accéléré ces dégradations : preuve en est le jaunissement important de la toile de lin et de la doublure en viscose. Le jaunissement est un fait typique du vieillissement du polyuréthane, qui peut être accéléré par l'oxydation et l'hydrolyse. Mais cependant ainsi confiné, le jaunissement s'est étendu à la toile de lin. Les émanations de polluants dégagées par le polyuréthane ont ainsi attaqué le textile.

Ce jaunissement est qualifié de phénolique<sup>12</sup>, il s'agit d'une « coloration des matériaux textiles provoquée par l'action d'oxydes d'azote et de composés phénoliques qui entraînent l'apparition d'une couleur jaune »<sup>13</sup>.

De plus, le climat de Los Angeles n'offre pas des conditions favorables pour la conservation des objets en polyuréthane. Ceux-ci nécessitent un environnement sombre, froid avec une humidité relative

<sup>12</sup> Les phénols sont des composés chimiques aromatiques toxiques présents dans l'air, l'eau ou le sol et sont utilisés par la chimie organique et industrielle notamment pour produire des plastifiants comme ceux ajoutés au polyuréthane.

<sup>13</sup> Définition donnée par la norme ISO sur [www.iso.org](http://www.iso.org)



contrôlée<sup>14</sup>. L'exposition de la veste dans la boutique de *Resurrection Vintage* fut également néfaste pour l'objet, l'offrant ainsi aux rayons UV de la lumière naturelle et artificielle, de même qu'à des conditions climatiques non régulées : chaleur et humidité relative fluctuante.

Les zones jaunies se situant principalement au niveau droit de la veste, allant de l'épaule jusqu'au bras, on peut en déduire que cette zone fut plus particulièrement exposée aux rayons lumineux et aux manipulations.

Concernant la boucle, des écailles de polyuréthane se sont fixées dessus.

#### HYPOTHÈSES DES CAUSES DE DÉGRADATIONS

On note un noircissement typique de l'argent, d'après l'Institut de conservation Canadien: « Cette couche, constituée principalement de sulfure d'argent noir, se forme à la suite de la réaction de l'argent avec des composés soufrés, comme le sulfure d'hydrogène présent dans l'air »<sup>15</sup>. Il s'agit d'une oxydation passive non dommageable pour l'objet et n'en altérant que sa surface selon l'Institut. Cette ternissure crée une patine sur la boucle créée par le designer Guillaume Bérard.

#### Face arrière

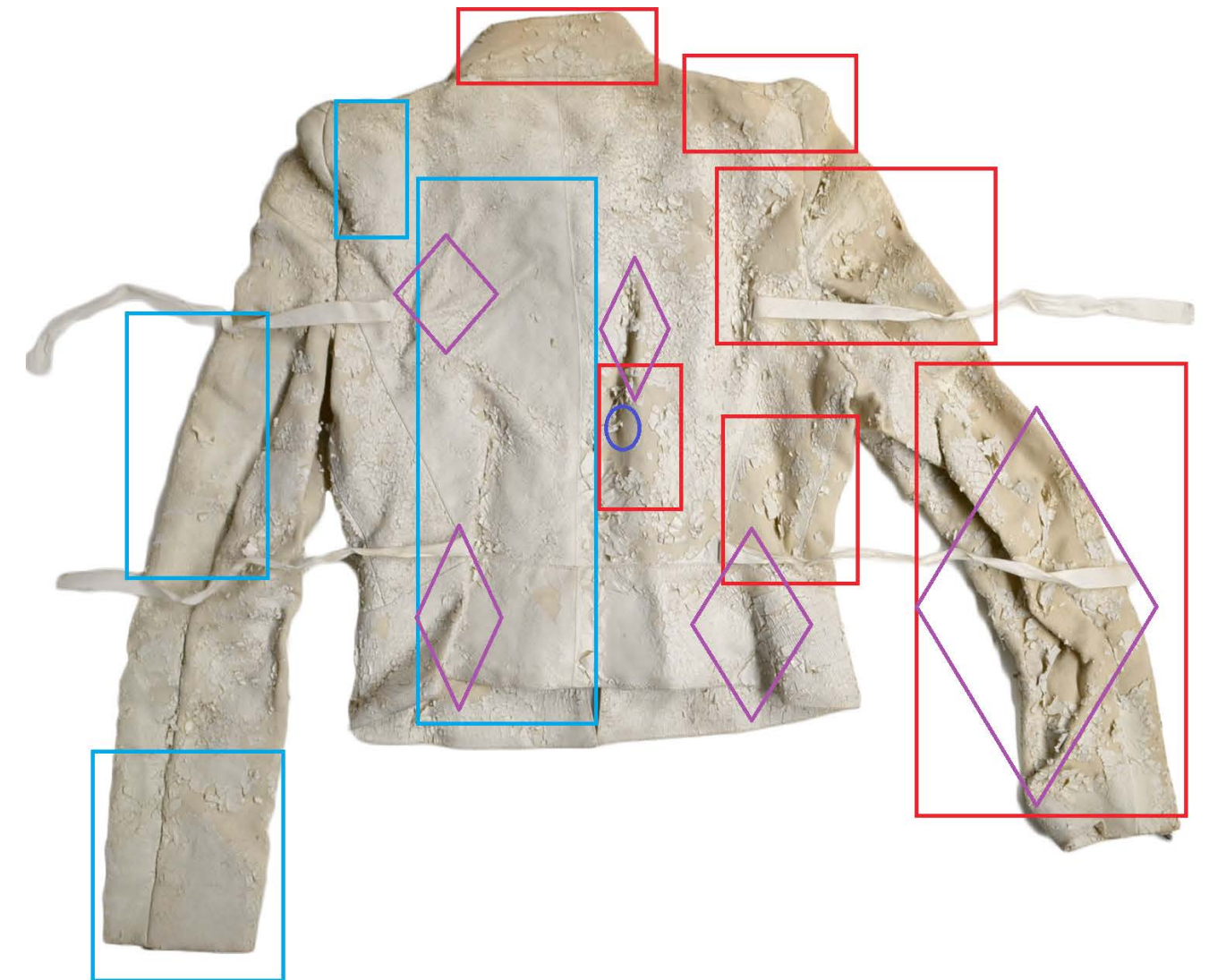
La partie arrière de la veste semble avoir été un peu plus protégée. On constate moins de lacunes de l'enduction en polyuréthane. Cette couche de matière synthétique est écaillée comme à l'avant, mais ces écailles sont toujours solidarisées à la veste. Au niveau gauche de la couture dorsale, une petite zone semble avoir été un peu plus épargnée : on ne constate pas d'écaillage sur cette partie. Des plis et déformations sont cependant plus nombreux qu'à l'avant. Le fait que la veste soit restée nouée durant une longue période a entraîné ces déformations. Les rubans de coton blanc sont quant à eux très froissés, pliés et ternis.





Une tache bleue est présente au milieu du dos de la veste et est visible à l'intérieur et légèrement à l'extérieur. Cette tache semble avoir été produite par de l'encre de stylo.

On ne note pas d'autres altérations dommageables pour la veste. Les autres altérations sont inhérentes à sa conception et fabrication. On peut ainsi évoquer la présence de quelques fils tirés et libres à l'intérieur de la veste au niveau des coutures et découpes de la toile.

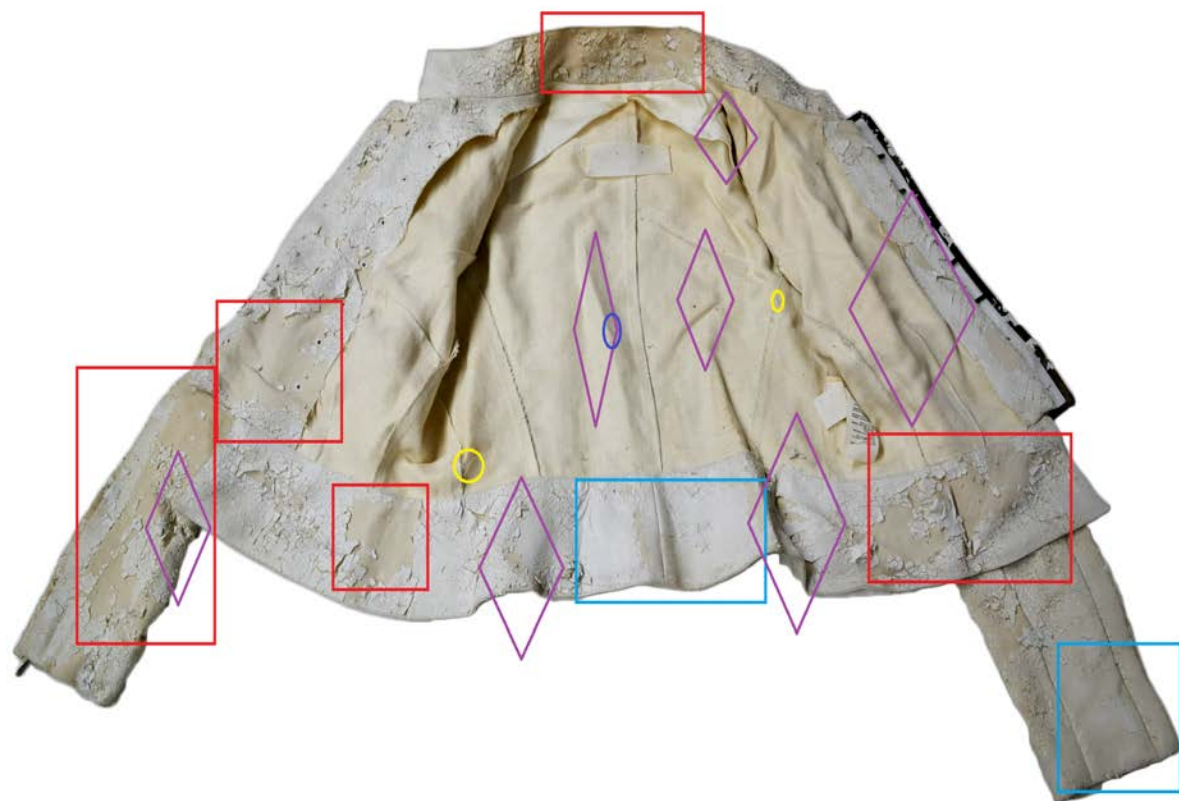
<sup>14</sup> Waentig Friederike, *Plastics in Art, A study from the conservation point of view*. Michael Imhof Verlag, Petersberg, Allemagne, 2008, Page 311

<sup>15</sup> Selwyn Lyndsie *Le soin de l'argent* - Notes de l'ICC 9/7, ICC-CCI, Canada Première date de publication : 1993, révisions en 1997 et 2007,



-  Zones d'enduction en PUR-ES adhérant encore à la structure en lin.
-  Couche d'enduction en PUR-ES lacunaire
-  Déformations et plis marqués
-  Tache d'encre bleue





- Zones d'enduction en PUR-ES adhérant encore à la structure en lin.
- Couche d'enduction en PUR-ES lacunaire
- Déformations et plis marqués
- Tache d'encre bleue
- Fils libres

### 3.2.3 Synthèse des altérations présentes et conclusions

Ce tableau fait état des différents types d'altérations présents sur les deux vestes, de leur niveau de gravité ainsi qu' une référence aux valeurs patrimoniales touchées par chaque sorte de dommage.

On constate de ce fait que la couche d'enduction en polyuréthane est la partie et matière la plus touchée, de même que comportant les altérations les plus prononcées et mettant en cause les valeurs esthétique, artistique et d'ancienneté.

Ces constatations concernent principalement la veste d'étude car son approche et examen en est le plus aisé et complet, mais que son état est également le plus critique.

D'autres altérations moins importantes sont aussi à prendre en compte, car altérant la lisibilité de l'objet, comme le noircissement de l'argent. Ou pouvant être dommageables pour la conservation de l'objet comme les fortes déformations des rubans.

Des solutions doivent donc être trouvées afin de remédier à ces dégradations, et restituer une certaine lisibilité de l'œuvre afin que ces objets puissent à nouveau être exposés sans risques.

Terme	Photographie	Matière concernée	Objet(s) concerné(s)	Niveau	Valeur(s) concerné(es)
Craquèlement		Enduction en Polyuréthane	Veste T00/329	Moyen	Esthétique, artistique et d'ancienneté
			Veste d'étude	Fort	
Déchirement		Enduction en Polyuréthane	Veste T00/329	Moyen	Esthétique et historique
Déformation		Enduction en Polyuréthane et toile de lin	Veste T00/329 et Veste d'étude	Moyen	Esthétique
		Rubans de coton	Veste d'étude	Moyen	Esthétique / usage
Délitement		Enduction en Polyuréthane	Veste d'étude	Fort	Esthétique, artistique et d'ancienneté
Écaillage		Enduction en Polyuréthane	Veste T00/329	Moyen	Esthétique, artistique et d'ancienneté
			Veste d'étude	Fort	
Froissement		Enduction en Polyuréthane et toile de lin	Veste T00/329 et Veste d'étude	Effet voulu et provoqué	Esthétique / Artistique
Gondolement		Enduction en Polyuréthane	Veste T00/329	Moyen	Esthétique
Jaunissement		Enduction en Polyuréthane et toile de lin	Veste d'étude	Effet accepté	Esthétique, artistique et d'ancienneté
Lacune		Enduction en Polyuréthane	Veste d'étude	Fort	Esthétique, artistique et d'ancienneté
Noircissement		Enduction en Polyuréthane	Veste T00/329	Faible	Esthétique, artistique et d'ancienneté
		Boucle	Veste d'étude	Moyen	
Plis		Enduction en Polyuréthane et toile de lin Rubans de coton	Veste T00/329 et Veste d'étude	Moyen	Esthétique et d'usage
			Veste d'étude	Moyen	
Soulèvement		Enduction en Polyuréthane	Veste T00/329	Moyen	Esthétique et d'ancienneté
			Veste d'étude	Fort	
Tache		Toile de lin	Veste d'étude	Faible	Esthétique



### 3.3 Proposition de réplique

La production d'une réplique d'un artefact peut être envisagée quand ce dernier est devenu trop fragile pour être exposé ou bien qu'il a perdu une certaine part de sa lisibilité qui ne peut être retrouvée, même avec des traitements de conservation-restauration. Cette solution peut-être envisagée en restauration textile<sup>1</sup>, notamment de par le fait que l'on puisse retrouver le patron directement à partir de l'objet. Mais également en art contemporain, en impliquant l'artiste et quand les matériaux sont toujours disponibles. Cette proposition de réplique à des fins de conservation se pose également de plus en plus concernant des œuvres d'art créées à partir de matériaux plastiques. Cette question fut notamment soulevée concernant la conservation-restauration d'œuvres de Nam Gabo<sup>2</sup> ou d'Eva Hesse<sup>3</sup> qui ont entraîné la tenue d'un séminaire et d'un workshop pour questionner ces propositions. La proposition de création d'une réplique semble également à propos quand il s'agit d'objets créés en série et dont la durée de vie n'est limitée comme c'est le cas ici avec des objets issus du prêt-à-porter<sup>4</sup> et en particulier réalisés à partir de polyuréthane -matériau hautement périssable<sup>5</sup>-. Connaître en premier la nature et l'authenticité de ces objets permettra d'évaluer cette proposition de réplique ainsi que d'autres solutions de conservation-restauration.

1 *Authenticity and Replication, The « real Thing » in Art and Conservation*, Edité par Rebecca Gordon, Erma Hermens et Frances Lennard, Actes de conférences qui s'est tenue à l'université de Glasgow du 6 au 7 décembre 2012, Archetype Publication, Londres, 2014 et dont la majorité des articles traitant de la création de réplique concernent des œuvres textiles.

2 Hackney Stephen, *Degradation of Naum Gabo's Plastic Sculpture: The Catalyst for the Workshop*, in *Tate Papers Issue 8, the Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, 1 Octobre 2007 [consulté en ligne le 02/04/2015]

3 Potts Alex, *The Enduringly Ephemeral* in *Tate Papers Issue 8, the Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, 1 Octobre 2007 [consulté en ligne le 02/04/2015]. Voir aussi Barger Michelle : *Thoughts on Replication and the Work of Eva Hesse*, in *Tate Papers 8*

4 Susana F. de Sá, Joana L. Ferreira, Ana M. Ramos, Bárbara Coutinho and Rita Macedo : *How to keep what was intended to be temporarily functional? Reflections on decision-making for the conservation of polyurethane ready-to-wear fashion*, in *Authenticity and Replication, The « real Thing » in Art and Conservation*, Edité par Rebecca Gordon, Erma Hermens et Frances Lennard, Archetype Publication, Londres, 2014. Page 193

5 Idem page 195

#### 3.3.1 Authenticité

Concernant la compréhension des créations de la Maison Martin Margiela et des objets de cette étude en particulier, le refus d'apposition de nom sur l'étiquette équivaldrait-il à un refus de signature ? L'étiquette qui est généralement désignée comme « *Griffe* », est l'endroit de reconnaissance et de signature du créateur ou de la marque. Les quatre points de couture et cette étiquette sont cependant propres à la Maison et facilement identifiables comme tels. Reproduire cette étiquette et ces quatre points n'en reviendrait-il à de la contrefaçon<sup>6</sup>? À falsifier la signature de la Maison ? Dans ce cas là, à quelle notion concernant son processus créatif et d'appartenance pourrait-on les relier ? Si l'on suit la thèse selon laquelle une copie équivaldrait à une contrefaçon, et selon la définition de Nelson Goodman, on pourrait ainsi apparenter ces créations à des œuvres autographiques :

« *Convenons de dire qu'une œuvre d'art est autographique si et seulement si la différence entre l'original et la contrefaçon est significative ; ou, mieux, si et seulement si même la copie la plus exacte ne peut pour autant compter comme vraie. Si une œuvre est autographique, l'art dont elle découle peut aussi être dit autographique, la musique ne l'est pas, elle est allographique.* »<sup>7</sup>.

Cependant, ces objets sont également issus du domaine du prêt-à-porter de luxe, ils ont donc été réalisés en de nombreux exemplaires, et produits par un tiers (l'entreprise Deni-Cler en Italie dans le cas de ces vestes). Ceci équivaldrait alors à désigner ces créations comme étant allographiques, car reproductibles et produites par une entité autre que le créateur initial. Le patron du modèle de la veste serait-il vraiment comme une partition de musique à laquelle il faudrait se référer pour reproduire l'œuvre ? Cependant, même Nelson Goodman nous met en garde contre ces classifications trop rapides liées au fait qu'une création puisse être réalisée en plusieurs phases : « *La démarcation entre art autographique et art allographique ne coïncide pas avec celle entre art à une phase et art à phases multiples. L'une des seules conclusions positives que l'on puisse tirer est que les arts autographiques sont ceux qui sont singuliers dans leur première phase.* »<sup>8</sup>.

**Dans le cas de ces objets étudiés, le modèle initial est unique : il s'agit du patron issu des différentes toiles préliminaires consti-**

6 Contrefaçon : Réalisée dans un but de concurrence et d'appréhension de clientèle, notamment par imitation des marques, de dessins ou de modèle, la contrefaçon est un moyen par lequel le contrefacteur créer une confusion entre le produit original et le produit contrefait au détriment de celui qui dispose des droits de propriété intellectuelle. La contrefaçon s'applique à la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou par un procédé quelconque. et ce, indépendamment de l'exploitation ou de l'utilisation qu'en fait la personne qui est titulaire des droits moraux et patrimoniaux. Dictionnaire-juridique.com

7 Goodman Nelson, *Langages de l'Art. Une approche de la théorie des symboles*. Fayard/Pluriel 30 mai 2011 traduction française : J.Morizot et J.Chambon Cit : Chapitre 3, Art et authenticité 3) La contrefaçon impossible.

8 idem

tuant le modèle de la veste. Chaque exemplaire découlant de ce modèle est ensuite « signé » ou du moins griffé par l'étiquette vierge, bien qu'ambiguë, elle est cependant un code fondamental de la Maison. Cette différenciation entre œuvre autographique et allographique nous permettra dans un second temps d'évaluer la proposition d'une réplique de l'objet. Ces notions sont cependant à nuancer et dépendent avant tout des objets étudiés.

*« le couple autographique/allographique a le mérite d'attirer l'attention sur les différences entre les arts du point de vue de leurs caractéristiques et des usages qu'on en fait. Il est toutefois important de reconnaître que d'accepter le couple n'équivaut pas à avaliser une classification intangible des arts et qu'il ne permet même pas de déterminer une fois pour toute la localisation de la frontière. Ce sont en dernières instances l'évolution des pratiques, celles des techniques (de reproduction, de conservation, de restauration etc.), ainsi que le choix des options théoriques sous-jacentes qui ne cessent de la faire évoluer. Est-ce que, par exemple, un event de G. Brecht ou un poème de C. Andre est à mettre en parallèle avec un sonnet de Ronsard ? Une installation doit-elle forcément être appréhendée comme une sculpture ? Chaque cas ne modifie pas seulement une attribution singulière, il tend à reconfigurer tout l'espace des possibles. »<sup>9</sup>*

Définir ces objets selon des notions d'autographie ou d'allographie est donc une tâche complexe, l'ambiguïté vient de cette l'étiquette blanche taisant le nom du créateur originel. Ces étiquettes furent supposées être vouées à être retirées pour que le vêtement soit vierge de toute griffe et appartenance, qu'il ne fonctionne que par lui-même. Mais au delà de cette idée, cette étiquette vierge est aussi un geste marketing, la griffe se fait encore plus visible sur l'extérieur par les quatre points de couture. L'attribution à la Maison Martin Margiela se fait donc sans même voir l'étiquette intérieure, c'est donc un geste revendiqué d'appartenance à une marque portée par l'identité d'un créateur dont le nom et prénom sont clairement énoncés. Concernant ces objets, même si les boucles ne sont pas signées -ou du moins sur aucune face visible- on sait qu'elles furent réalisées artisanalement par Guillaume Bérard, un nombre limité de veste fut donc produit : on pourrait ainsi les assimiler à des œuvres réalisées en séries comme des épreuves de gravure ou des tirages de sculpture.

Walter Benjamin apporte un autre éclairage concernant la notion d'authenticité, il dit en effet : « L'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique »<sup>10</sup>. L'authenticité serait ainsi également à rapprocher des

<sup>9</sup> Morizot Jacques, *Autographique/Allographique*, in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, Armand Colin, 2007. Cit page 61

<sup>10</sup> Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy Éditions Allia, Paris, 2011. Cit page 21

valeurs patrimoniales attribuées aux objets. Concernant ces vestes, leur authenticité n'est donc pas dans leur matérialité mais dans leur vécu, du processus créatif dont elles découlent jusqu'à leur histoire propres, leurs appartenances passées et jusqu'à leurs altérations et transformations dues au temps.

L'identité de la veste T00/329 réside ainsi dans le fait que c'est une création de la Maison Martin Margiela qui fut portée et donnée au musée par Linda Loppa, c'est ce lien qu'il est primordial de considérer et de garder.

Concernant la veste d'étude, c'est un objet avec un passé qui a profondément malmené cet objet et a produit l'état actuel. Mais cet objet fut ensuite acquis par le musée à des fins d'étude, de recherche dans le but de servir de support pour trouver des solutions de conservation-restauration pour la veste T00/329. Elle présente cependant une quintessence de la valeur d'ancienneté tant recherchée par Martin Margiela, ses altérations en font ainsi une pièce automatiquement reconnaissable de son style -bien qu'à priori involontaires-.

En effet, toutes les personnes à qui j'ai montré cet objet se sont toutes exclamées que « c'était vraiment du Margiela »<sup>11</sup>. Cette reconnaissance instantanée par des professionnels exerçant dans le domaine de la Mode et de sa patrimonialisation, exulte le fait que ces objets concentrent les codes essentiels de la Maison Martin Margiela : la couleur blanche, l'usage de matériaux peu habituels, nouveaux et de faible valeur. Le polyuréthane regroupe ainsi toutes ces connotations : matériau plastique, contemporain et habituellement utilisé pour imiter le cuir et donc abaisser les coups de production. Le fait crucial, et l'un des concepts les plus singuliers de la Maison Martin Margiela, -au delà du recyclage- est l'intégration du passé dans ses créations et notamment par le biais de l'altération. La forme de la veste est particulière à la Maison Martin Margiela, notamment grâce aux épaules « cigarettes » iconiques de ses premières collections, ainsi que la convocation et réactualisation de formes historiques, comme les rubans du dos faits pour suggérer une silhouette resserrée évoquant celles du dix-huitième siècle, avec la taille affinée et la poitrine bombée.

C'est surtout la présence d'altérations qui rattachent ces objets aux créations de Margiela, il fut l'un des premiers et presque unique créateur à malmener ses créations, à provoquer volontairement le dommage pour en faire un motif, ainsi qu'un élément prouvant l'unicité de chaque objet. Les altérations augurées -le jaunissement- et celles issues d'une sérendipité -le délitement de l'enduction- font ainsi de ces objets des créations encore plus uniques et singulières. Toutes ces qualités, ces aspects et choix entraînent ainsi un rattachement immédiat de la part des personnes « initiées », ou

<sup>11</sup> Parmi ces personnes je peux citer Joséphine Pellas conservatrice-restauratrice chargée de la mise en exposition des collections mode et textile du musée des Arts décoratifs de Paris, ou David Flamée chargée de la communication au MoMu



du moins connaissant l'œuvre et concept de la Maison Martin Margiela à celle-ci. Une sorte d'élitisme est ainsi produit, là où une personne lambda verrait une veste qui se délite, d'autres y trouvent la cristallisation des codes, pratiques et discours de la Maison Martin Margiela. Les altérations sont ainsi appréciées pour elles-mêmes et non comme éléments perturbateurs.

### 3.3.2 Réplique

*« Une réplique peut offrir un équivalent « utilisable » d'un original inutilisable. Ceci pose la question des possibles utilisations et utilisateurs. Sa fonction première serait en toute probabilité de servir le besoin de recherche d'un public spécialisé qui bénéficierait sans doute mieux de l'étude une pièce en trois dimensions que de se référer à de la documentation photographique. »<sup>12</sup>*

La création d'une réplique servirait ainsi à palier l'impossibilité de manipulation de la veste T00/329 et celle dangereuse à l'état actuel de la veste d'étude. Elle serait avant tout un objet à destination des chercheurs mais la réalisation d'une réplique est-elle vraiment à propos ? En particulier concernant le matériau constitutif ?

Nous sommes déjà en présence de deux objets issus d'un même modèle, et produits à partir d'un matériau versatile résistant peu au vieillissement. Reproduire à l'identique, avec les mêmes matières, ne semble pas pertinent et logique, premièrement car la matière se désagrégerait également quelques dizaines de décennies plus tard ; deuxièmement, ce serait également une lourde et difficile mise en œuvre. Il faudrait ainsi trouver les matériaux adaptés, la question de la boucle serait également à approfondir. En effet, il faudrait retrouver la trace de Guillaume Bérard pour connaître précisément ses modalités de réalisation ainsi que les différents traitements qu'il a appliqués sur l'objet. D'un point de vue légal, copier l'étiquette ne serait-il pas une contrefaçon ? Faudrait-il développer un partenariat avec la Maison Margiela ?

Mais la question cruciale est bien celle-ci : Pourquoi montrer un objet avec les mêmes matières dans un état neuf, serait-il plus lisible que montrer les objets authentiques, avec leurs valeurs et histoires ? La réalisation d'une réplique ne semble donc pas une réponse adéquate à ce cas précis.

<sup>12</sup> Barassi Sebastiano, *The Modern Cult of Replicas: A Rieglan Analysis of Values in Replication*, in Tate Papers Issue 8, *the Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, 1 Octobre 2007 [consulté en ligne le 02/04/2015] Traduction

### 3.3.3 Restitution de l'allure, de la silhouette

Cependant, une chose semble remise en question pour des questions de conservation-préventive, (même si des solutions de conservation-restauration sont trouvées) il s'agit de la restitution de l'allure et de la silhouette du modèle de la veste : la façon dont celle-ci fut et doit normalement être présentée si l'on veut respecter la vision et volonté du créateur. Ce modèle fut en effet porté de façon nonchalante, asymétrique, très plissé et froissé lors du défilé de la collection auquel il appartient. Cette façon dont furent originellement présentées les créations de Mode contemporaines sert habituellement de référence lors du mannequinage et de la mise en exposition de ces créations. Cette façon de faire, est habituellement appliquée par le MoMu, quand une documentation photographique est disponible. Le mannequinage et la mise en exposition des pièces sont ainsi basés sur un compromis entre une restitution de l'allure recherchée par le créateur et la conservation préventive des objets assurée entre autre par un mannequinage adapté offrant une fonction de maintien et support.

Concernant la restitution de l'allure des vestes dans le cas de leur exposition, une réplique pensée comme un élément muséographique fut proposée au musée et discutée avec le conservateur. Cette « réplique » conserverait la même forme et construction du modèle de veste mais aurait été réalisée à partir de matériaux neutres utilisés en conservation-restauration comme du Tyvek<sup>13</sup> superposé sur une toile de lin. Le Tyvek<sup>13</sup> évoquerait ainsi l'aspect plastifié et légèrement brillant du modèle de veste à son origine, la boucle serait réalisée en carton neutre pour offrir une silhouette entièrement blanche, ne mettant en lumière que la silhouette et l'allure, ou bien en métal inoxydable.

Cet élément muséographique aurait ainsi été exposé à côté des objets authentiques et n'aurait que pour fonction de restituer l'allure cherchée et voulue par la Maison Martin Margiela. Le plissage et le froissement nocif aux objets authentiques seraient réalisés sur cette réplique. La réplique serait pleinement assumée et exposée en tant que telle<sup>14</sup>, le choix des matériaux évoquant à la fois le domaine de la conservation-restauration et reste fidèle à la Maison Martin Margiela qui a également utilisé cette matière dans ses

<sup>13</sup> Le Tyvek<sup>13</sup> est un textile synthétique in-tissé fabriqué à partir de fibres de polyéthylène, utilisé en conservation-restauration pour sa qualité de matériau neutre de protection, ne dégageant pas de polluant, et résistant au vieillissement.

<sup>14</sup> « Il me semble que l'une des considérations clef est la nécessité de s'assurer que les attentes et la confiance des visiteurs ne soient pas trahies. Il est donc impératif d'être franc sur la nature de l'objet, afin d'offrir au visiteur une expérience «honnête». Comment cela peut-il être atteint ? Une approche équitable pourrait être de présenter la réplique comme un objet qui est immédiatement reconnaissable comme différent de l'original. Mon expérience montre que, lorsque les visiteurs prennent conscience de la présence d'une réplique, ils remettent souvent en question son exposition aux côtés œuvres d'art originales, et parfois se sentent trompés. Pour éviter cela, une option pourrait être de présenter des répliques comme matériau strictement documentaire et non des œuvres d'art. L'affichage à côté de l'œuvre d'origine serait également possible, et parfois nécessaire, mais dans ce cas la présence d'une explication claire de la nature de l'objet ( par des panneaux de texte ) serait souhaitable. »

Ibid. Barassi Sebastiano Traduction

créations<sup>15</sup>.

Cette hypothèse envisagée fut discutée avec le conservateur du musée qui pense que cette réplique ne serait pas forcément pertinente et sa présence à côté des créations authentiques pourrait être trop lourde. L'utilisation des photographies du défilé serviraient à présenter et restituer l'allure voulue par Martin Margiela.

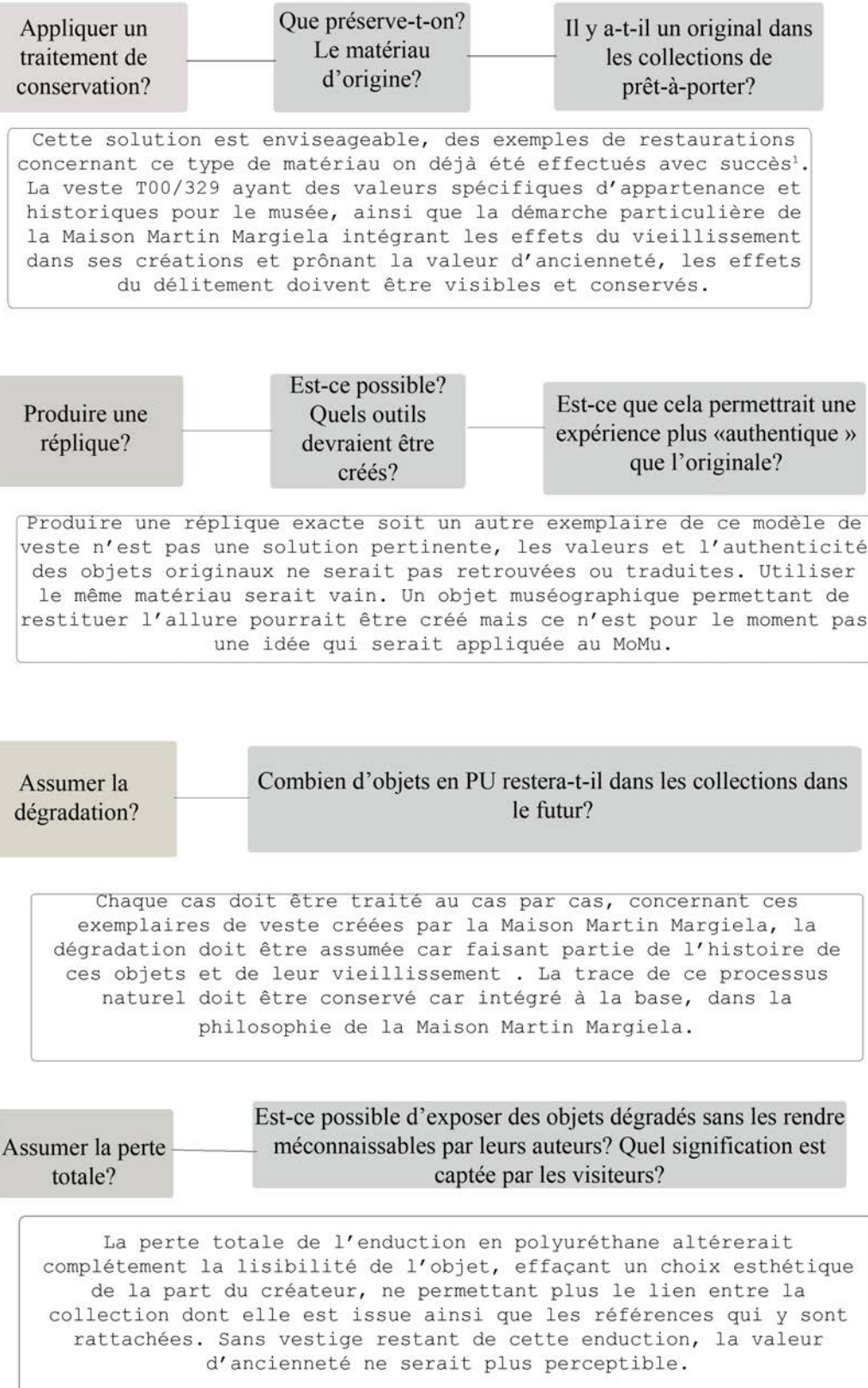


Croquis de ce que pourrait être une restitution de l'allure lors de l'exposition de la réplique muséographique, accompagnée des pièces originales composant l'ensemble; à savoir la robe-marcel agrandi et les bottines Tabi.

15 On peut citer à titre d'exemple la Veste/Patron de la collection homme automne/hiver 1997-1998.



Options de Conservation



### 3.4 Propositions de Conservation-restauration

Le délitement de l'enduction de polyuréthane est l'altération majeure rencontrée sur ces objets. La question de la conservation des artefacts réalisés à partir de ce matériau et concernant notamment ceux appartenant au domaine de la Mode est un problème récurrent pour les musées spécialisés dans ce domaine.

À ce propos, le MUDE (Museu do Design e da Moda) de Lisbonne a proposé un schéma<sup>1</sup> présentant les différentes options de conservation possibles pour ce type d'objet. En suivant le raisonnement ainsi proposé, et en l'adaptant aux objets au centre de cette recherche et au regard du raisonnement suivi jusqu'à présent, les préconisations de conservation et/ou de restauration les plus pertinentes et adaptées apparaîtront.

Ce tableau synthétise donc les différentes possibilités d'action<sup>2</sup> ou non, concernant la conservation-restauration de ce type d'artefact. Ces pistes proposées sont cependant à nuancer et à adapter aux cas présents, en particulier concernant l'authenticité, car nous avons affaire ici à un créateur ayant une démarche particulière. Le choix de traitement de conservation-restauration semble donc être la solution la plus appropriée permettant de préserver les valeurs et l'authenticité de chaque objet. Seul un traitement de consolidation des parties restantes permettrait de respecter la démarche du créateur. Il s'agit donc plus d'un acte de conservation curative<sup>3</sup> que d'une restauration<sup>4</sup> à proprement parler. Cette solution respecte la

1 Susana F. de Sá, Joana L. Ferreira, Ana M. Ramos, Bárbara Coutinho and Rita Macedo : *How to keep what was intended to be temporarily functional? Reflections on decision-making for the conservation of polyurethane ready-to-wear fashion*, in *Authenticity and Replication, The « real Thing » in Art and Conservation*, Edité par Rebecca Gordon, Erma Hermens et Frances Lennard, Archetype Publication, Londres, 2014. Page 200

2 Bien que peu nombreuses ou peu communiquées, des restaurations d'enduction de polyuréthane sur textile furent déjà expérimentées notamment par Tim Bechtold, Alison Castaneda et Caroline Salque. Ces recherches et études de conservation-restauration m'ont servi de phare tout au long de mes recherches.

Voir : Bechtold, Tim, 'Wet Look in 1960s Furniture Design: Degradation of Polyurethane Coated Textile Carrier Substrates' in *The Future of the Twentieth Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials*, eds. C. Rogerson and P. Garside, Archetype Publications, London, AHRC Conference Postprints pages 128-133, 2005.

Castaneda Allison, *Adhesive Smackdown : consolidating a synthetic leather wrestling costume*, Textile Conservation Workshop, Poster, New-York, 2014

Salque Caroline, *Richesse et ambivalence du costume de scène, étude de conservation-restauration*, École Supérieure d'Art d'Avignon, mémoire de DNSEP, 2014

3 Conservation curative : L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement. Ces actions ne sont mises en œuvres que lorsque l'existence même des biens est menacée, à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou la vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens.

Exemples: désinfection de textiles, dessalement de céramiques, désacidification du papier, séchage contrôlé de matériaux archéologiques humides, stabilisation de métaux corrodés, consolidation de peintures murales, désherbage des mosaïques

*Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, ICOM-CC, Conférence de New Delhi, 22-26 Septembre 2008

4 Restauration : L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvres que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien. Exemples d'actions de restauration: retoucher une peinture, assembler les fragments d'une sculpture brisée, remettre en forme une vannerie, combler les lacunes d'un vase de verre.

*Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, ICOM-CC, Conférence de New Delhi, 22-26 Septembre 2008

valeur d'ancienneté et conserve les traces du délitement subi par l'enduction.

La partie suivante traite donc des propositions de conservation-restauration et tests effectués à cette fin et concernent en particulier la veste d'étude.

### 3.4.1 Ré-adhésion de l'enduction en PUR

Concernant la veste d'étude, un délitement général de l'enduction en polyuréthane dû à une perte d'adhérence entre cette matière et sa base en toile de lin est flagrant. Ce délitement qui s'exprime par un écaillage et des soulèvements a occasionné d'importantes lacunes. Cette dégradation est la résultante du vieillissement naturel du matériau, ainsi que de conditions inadéquates de stockage, -en particulier le confinement qui a produit un environnement toxique du fait des polluants relâchés par le polyuréthane et la déformation de la veste-. Une réaction d'hydrolyse a peut-être également eu lieu et accéléré ces dommages.

Les objectifs de cette intervention de conservation sont de stabiliser et de créer à nouveau une adhérence entre les deux composants de ce textile enduit. Les zones où du polyuréthane est encore présent seront ainsi traitées.

Les altérations ici rencontrées sur la veste d'étude peuvent susciter une mise en relation et comparaison avec celles que l'on peut trouver sur des œuvres peintes. Nous avons en effet affaire, en premier lieu, à un matériau thermoplastique appliqué et adhérent sur un support textile. Cette analogie entre ces deux matériaux fut également soulevée par Caroline Salque dans son mémoire de fin d'étude<sup>5</sup>. Cette comparaison pourrait ainsi être étendue jusqu'à leur traitements de conservation-restauration, et de ce fait offrir de nouvelles pistes pour le traitement de l'enduction en polyuréthane -dont encore peu de recherches à ce sujet existent à l'heure actuelle-.

Une ré-adhésion des écailles de polyuréthanes est préconisée, et ce, à l'aide d'un adhésif.

Les spécificités requises pour le choix d'un adhésif furent fondées sur son pouvoir d'adhésion et de souplesse afin de permettre au tissu enduit de retrouver une partie de ses fonctionnalités princi-

<sup>5</sup> « Cette action peut être mise en parallèle avec le refixage des écailles de peinture sur la couche picturale d'un tableau. Dans notre cas, la démarche est la même dans le sens où certaines dégradations du polyuréthane sont analogues à celles de la couche picturale. En effet, cette défaillance de l'adhésion crée un clivage du tissu enduit entraînant l'apparition de décollements, soulèvements et poches d'air de la pellicule plastifiée. Ces clivages et soulèvements doivent être refixés avec un adhésif, afin d'aplanir et de renforcer l'ensemble. »  
Salque Caroline, *Richesse et ambivalence du costume de scène, étude de conservation-restauration*, École Supérieure d'Art d'Avignon, mémoire de DNSEP, 2014. Cit. Page 102

pales comme la flexibilité et la malléabilité. De surcroît, malgré le caractère intrusif de l'intervention, celle-ci doit être guidée par les points clés de la conservation-restauration, qui sont les critères de neutralité, de compatibilité, de stabilité et de réversibilité (bien que toute relative dans le cas de conservation-restauration de matière plastique).

Ces choix furent également basés sur des résultats d'expérimentations de traitements de conservation-restauration publiés sur ce type de matériau. Bien qu'encore rares, ces publications ont explorées diverses pistes : avec solvant aqueux ou non, testant des résines acryliques connues des restaurateurs de peinture, papier ou textile, ou expérimentant des produits directement issus de la chimie industrielle<sup>6</sup>.

Le principe du traitement préconisé consiste donc en l'apport d'un adhésif sur le support en toile de lin puis l'application et solidation des écailles soulevées sur celui-ci. Les adhésifs se différencient de l'action des produits de consolidation, bien qu'ayant des propriétés très proches. Un consolidant, contrairement à un adhésif est utilisé pour l'imprégnation et la consolidation de matériaux fragiles ou friables<sup>7</sup>. Un adhésif peut également être utilisé en consolidant, seule la proportion de la solution change. Un consolidant doit avoir un pouvoir de pénétration important, sa solution devra donc être plus liquide, contrairement à un adhésif qui sera beaucoup moins pénétrant et plus adhérent comme son nom l'indique<sup>8</sup>. Le choix d'un adhésif au détriment d'un consolidant est induit par l'état avancé de dégradation de la veste d'étude, l'adhésion entre le polyuréthane et le lin étant extrêmement faible voir complètement perdue à certains endroits. L'adhésif doit donc permettre à nouveau une cohésion entre la toile et le polyuréthane afin que ces deux parties retrouvent leurs propriétés passées et celle de souplesse en particulier. Si effectif, ce refixage offrirait à nouveau la possibilité de manipuler sans dommage l'objet, et éventuellement de le manéquiner.

Concernant le solvant, on pourrait penser que l'utilisation d'un solvant aqueux serait déconseillé car pouvant participer à une réaction hypothétique et future d'hydrolyse. Cependant, les tests de conservation-restauration jusqu'ici réalisés préconisent ce type de solvant au détriment d'un solvant chimique<sup>9</sup>. Une solution utilisant un mélange de solvants non aqueux sera cependant testé pour

<sup>6</sup> Voir note : 2 de cette partie, les références seront également indiquées lors des présentations de chaque produit testé.

<sup>7</sup> Institut international de conservation des œuvres historiques et artistiques, *Adhésifs et consolidants*, congrès international, Paris, octobre 1984, édition française des communications, Champs-sur-Marne, édition de la section française de l'IIC, 1984

<sup>8</sup> Ibid. Salque Caroline, page 102

<sup>9</sup> « Un traitement sans solvants prévient de possibles et difficiles interactions à contrôler, comme la formation de tensions, craquelures et autres réactions problématiques. »

Bechtold, Tim, 'Wet Look in 1960s Furniture Design: Degradation of Polyurethane Coated Textile Carrier Substrates' in *The Future of the Twentieth Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials*, eds. C. Rogerson and P. Garside, Archetype Publications, London, AHRC Conference Postprints pages 128-133, 2005. Cit. Page 131



évaluer la réaction du polyuréthane à leur contact.

Le refixage du polyuréthane concernant l'ensemble de la veste, les questions de tension et de différences de vieillissement entre les parties traitées et celles non traitées deviennent subsidiaires.

Concernant la question d'ajout d'additifs et de stabilisateur de polymères aux solutions d'adhésifs, ceci afin d'augmenter leur effet de traitement de conservation curatif en leur allouant des qualités d'agents absorbants d'UV, il fut impossible d'obtenir ce genre de produit par demande d'échantillon<sup>10</sup>. Toutefois, de l'oxyde de zinc fut récemment utilisé dans des tests de consolidation de mousse en polyuréthane comme additif et absorbant naturel d'UV<sup>11</sup> et fournit des résultats probants<sup>12</sup>.

### 3.4.1.1 Protocole

#### Choix des produits :

Cinq produits furent sélectionnés et testés directement sur des écailles de polyuréthane issues de la veste d'étude afin de mettre en exergue les avantages et inconvénients de ces produits expérimentés et ainsi permettre de choisir en connaissance de cause la solution la plus pertinente. Les produits sélectionnés furent également testés et conseillés par des conservateur-restaurateurs ayant traité des artefacts composés d'enduction de polyuréthane<sup>13</sup> :

Impranil DLV/1®  
Lascaux 498HV  
Paraloid B72  
Plextol B500®  
Bemiguard MC

<sup>10</sup> Ces produits sont essentiellement développés et vendus par des industriels en quantité similaires, les demandes d'échantillon dans le cadre d'une recherche étudiante en conservation-restauration sont donc restées lettres mortes

<sup>11</sup> « Traditionnellement, les absorbants sont basés sur des produits chimiques organiques comme des benzophenone, benzotriazole et d'amines à encombrement stérique stabilisateur de lumière (HALS). Pour la consolidation de PUR, des nanoparticules de zinc inorganiques fut utilisé en poudre et dispersé en solution aqueuse. [...] Ce [l'oxyde de zinc] fut choisit pour tirer avantage de ses propriétés à long terme de protection, de résistance à la chaleur et à la migration. »

Chamat Gilles, Tran Khôi, Dekkers Jan Matthijn, Pellizzi Eleonora et Lattuat-Derieux Agnès, *On-going studies in consolidation of polyurethane (PUR) foams*, in *POPART- Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, Comité des travaux historiques et scientifiques – CTHS, 325 pages, 7 mai 2012. Cit pages 274-275

<sup>12</sup> « L'addition d'oxyde de zinc comme absorbant d'UV dans les formulations de résine ont indubitablement amélioré leur stabilité sous vieillissement thermique. Dans cette étude, il fut montré que ces particules de stabilisateur d'UV visibles furent efficaces. De plus, les nanoparticules de zinc sélectionnées furent résistantes à la chaleur, et étant intégrées dans la résine ne migrèrent pas ». Idem, Cit. page 277

<sup>13</sup> Voir Annexes, mail échangés avec Tim Bechthold

Voir Annexes, mail échangés avec Alison Castaneda et sa publication : Castaneda Allison, *Adhesive Smackdown : consolidating a synthetic leather wrestling costume*, *Textile Conservation Workshop*, Poster, New-York, 2014

Ainsi que les recherches menées par le projet européen POPART: Ibid. Chamat Gilles, Tran Khôi, Dekkers Jan Matthijn, Pellizzi Eleonora et Lattuat-Derieux Agnès, 2012

ainsi que Van Oosten Thea, *PUR Facts: Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011

#### Choix de la méthode de réalisation des tests :

Échantillon de matière : Il faut d'abord préciser que les échantillons de matière utilisés lors de la pratique des tests n'ont pas fait l'objet de prélèvements directement issus de la veste. Ils sont le résultat des inévitables pertes de matière et furent récupérés en majorité lors de l'arrivée de la veste au musée en décembre 2014, à l'intérieur du carton de transport et sur le papier de soie enveloppant l'objet.

Support : Une toile en lin similaire et aussi épaisse que celle constituant la veste étant difficile à trouver, le support utilisé pour la réalisation de ces tests fut constitué par deux couches de toile de lin écrue. La couleur écrue fut choisie car très similaire à l'aspect jauni de la toile de la veste qui doit être conservé tel quel et donc ne pas subir un changement d'aspect ou de couleur dus aux adhésifs testés ainsi que par les tests d'addition d'oxyde de zinc comme absorbant naturels d'UV aux solutions d'adhésifs expérimentées.

Méthode d'application des adhésifs : L'application de l'adhésif fut effectuée à l'aide d'un pinceau fin, à poils souples et naturels. Ce choix fut pris après comparaison des différentes méthodes déjà appliquées à ce type d'objets dans la littérature<sup>14</sup>.

#### Protocole de test<sup>15</sup> :

Chacun des adhésifs proposés a été appliqué sur la toile de lin neuve suivant un protocole identique pour chaque test : en fine couche et à l'aide d'un pinceau fin en poils naturels, afin de pouvoir soulever et manipuler délicatement les écailles. Les plis et autres anomalies de surface doivent être éliminés, cette étape fut cepen-

<sup>14</sup> L'application au pinceau montra des résultats probants et fut notamment utilisé par Tim Bechthold, Caroline Salque, Gwenola Corbin, afin d'avoir une action plus ciblée, et pouvoir accéder sous les écailles ou pouvoir les repositionner. La technique de la nébulisation fut également employée par Alison Castaneda sur une enduction de PUR sur textile mais avec des résultats moins probants, ne permettant pas une vraie précision dans les zones traitées et le nuage d'adhésif nébulisé laissant un dépôt blanchâtre sur les zones traitées, la nébulisation accroît également la dispersion des molécules toxiques issues des adhésifs. La nébulisation s'est ainsi montrée plus à propos lors de consolidation et restauration d'œuvres en mousse de PUR, la nébulisation ne permettrait pas en outre d'utiliser un dosage d'adhésif visqueux si nécessaire : la solution, pour être parfaitement nébulisée se devrait d'être liquide.

Voir : Ibid, Bechtold Tim, 2005

Voir Ibid Salque Caroline, 2014

Voir Corbin Gwenola, *Recherche sur la conservation et la restauration de Foot Soldier (Godzilla) de Kenji Yanobe. Complétée d'une étude sur les mousses polyuréthanes souples*. ESAA, mémoire de DNSEP, 2007

Voir Ibid. Castaneda Allison, 2014 ainsi que ses conseils échangés par mail voir Annexes:

« J'ai utilisé un nébulisateur ultrasonique pour appliquer l'adhésif et il a formé un large nuage blanc de celui-ci. Vous aurez définitivement envie de porter un masque et de bloquer les zones où vous ne voulez pas d'adhésif. Parce que votre veste est blanche, vous n'aurez pas besoin de vous inquiéter à propos de la légère teinte blanchâtre que j'ai constaté sur mon costume de lutteur noir. Je dois vous prévenir que mes résultats n'ont été que marginalement réussis. Les écailles se détachent toujours quand la pièce est manipulée, mais semble sécurisée quand elle est immobilisée. »

Pour l'emploi du nébulisateur Voir Ibid : Van Oosten Thea, 2011

<sup>15</sup> Ces tests comportent également leur part aléatoire d'irrégularités, notamment dues aux écailles : une régularité dans le choix de leur taille et leur niveau de dégradation fut tenté, mais en utilisant les écailles tombées, le choix s'est également diminué, de plus l'évaluation du niveau d'altération est difficilement perceptible à l'œil nu. L'utilisation du pinceau permet certes une précision pour manipuler les écailles, atteindre une zone en particulier et la traiter. Mais l'utilisation de cet instrument revêt également l'inconvénient d'une diffusion plus ou moins variable de solution.

dant périlleuse lors de cas d'échantillons de PUR dont les faces ou revers se sont collées l'une sur l'autre-. (Le même instrument sera utilisé pour atteindre ensuite la toile sous des écailles de PUR lors du traitement de la veste.)

Différents tests furent donc effectués faisant varier la concentration<sup>16</sup> des adhésifs, avec et sans ajout d'oxyde de zinc, afin de trouver le pouvoir adhésif suffisant sans rigidifier le tissu.

Après l'application, une dizaine de minutes sont laissées, afin de favoriser l'évaporation naturelle de l'eau déminéralisée utilisée.

Les échantillons furent ensuite lissés et aplanis par le biais de poids<sup>17</sup>: recouverts d'un film de Melinex<sup>®18</sup>, -face anti-adhésive posée sur l'écaille fixée- (Cette étape est particulièrement importante pour obtenir un refixage uniforme). Une pression continue fut exercée sur l'élément refixé (cette pression fut exercée le temps que le pouvoir d'adhésion s'active, 30 minutes minimum).

Des essais d'utilisation de la spatule chauffante afin de tester l'aplanissement, la meilleure adhésion et la jonction des écailles de PUR se sont révélés non concluants. Ils eurent notamment pour effet une trop grande déformation des écailles et une annulation des effets des adhésifs-.



Matériel employé lors de la réalisation des tests

16 La concentration du produit en solution dans un solvant dépend de la densité de la solution, de sa pénétration dans la matière et du pouvoir d'adhésion souhaité.

17 Le poids est composé de sable recouvert par toile de coton-

18 Film thermoplastique à base de polyéthylène (PET) monosiliconé. Matière inerte et sans acide.

### 3.4.1.2 Tests d'adhésion

Chaque produit sélectionné est ici présenté, suivi du résultat des tests effectués selon les différentes concentrations :

#### Test 1 : Impranil DLV/1®

Produit et commercialisé par l'entreprise Bayer®, l' Impranil DLV/1<sup>®19</sup> est une dispersion aqueuse de polycarbonate-polyéther polyuréthane anionique et aliphatique.

Ce produit a notamment une très bonne résistance à l'hydrolyse, de par sa qualité polyéther ainsi qu'une bonne résistance à la lumière car étant composé de molécules aliphatiques. Son allongement à la rupture de 500% plutôt important et toutes les qualités cités précédemment ainsi que sa parfaite compatibilité avec le matériau traité en fond un produit intéressant.

Soluble dans l'eau et se présentant sous la forme d'un liquide visqueux blanc, ce produit est depuis une dizaine d'années régulièrement utilisé dans des traitements de conservation-restauration<sup>20</sup>.

Différents dosages en solution aqueuse (Impranil DLV/1® + eau déminéralisée) furent ainsi testés en voici la liste et le résultat après le temps de repos et la mise sous poids:

Dosage	Résultat
20%	adhésion partielle
25%	adhésion partielle
30%	non concluant
35%	non concluant
40%	adhésion
45%	adhésion
50%	adhésion

Avec ajout d'oxyde de Zinc :

Dosage	Résultat
40% (+5% ZnO)	adhésion
45% (+5% ZnO)	adhésion partielle
50% (+5% ZnO)	adhésion

19 Il fut conçu pour la formulation de revêtements et d'enduction de textiles utilisés en tant que vêtements d'extérieur, de travail, de bagages et d'articles techniques.

20 Il le fut pour la première fois en 2000 par Iris Winkelmeier pour la restauration d'une sculpture en mousse de polyuréthane de l'artiste américain John Chamberlain, puis lors de recherches effectuées par Thea Van Oosten, des traitements de restauration sur du mobilier de designer par Tim Bechthold en 2002. Ce produit fut également sélectionné par Gwénola Corbin<sup>1</sup> et Alison Castaneda.

Voir :Ibid. Van Oosten, Pages 49 et 52

Voir également Winkelmeier Iris, *Perfection of an Instant-Restoration of a Polyurethane Soft Sculpture by John Chamberlain*, in *Plastics in art: history, technology, preservation*, Siegl, Munich, Allemagne, 2002

Voir Ibid. Van Oosten Pages 49 et 53

Voir Ibid Castaneda Alison

Voir Ibid Corbin Gwénola, page 120



L' Impranil DLV/1® présente donc des résultats mitigés : les dosages faiblement concentrés ne se révèlent d'aucune efficacité ou alors partielle. Le pourcentage le plus visqueux de 50% exprime les meilleurs résultats d'adhésion.

Concernant l'oxyde de Zinc, 5% semble être un dosage trop fort, les pigments sont trop visibles après l'application.

#### Test n°2 : Lascaux 498 HV

Produit et commercialisé par l'entreprise suisse *Lascaux Colours and Restauro*, cet adhésif est une dispersion d'un polymère acrylique thermoplastique à base de méthacrylate de méthyle et d'acrylate de butyle. Il en existe deux types : 360 HV et 498 HV tous deux épaissis avec de l'ester d'acide acrylique. Tous les types sont stabilisés à pH 8-9 et munis de biocides, et solubles dans l'eau. Le Lascaux 498 HV produit un film solide et élastique particulièrement résistant à la traction.

Il possède également des capacités de résistance à la lumière et au vieillissement. Il est utilisé depuis plusieurs décennies par les conservateurs-restaurateurs de peinture en particulier notamment lors de rentoilages<sup>16</sup> ou de consolidation de la couche picturale, mais également par d'autres spécialités comme celles du textile ou du papier. Il fut également employé lors de traitements de conservation-restauration sur des œuvres et objets en polyuréthane<sup>21</sup>.

Ce produit qui se présente sous la forme d'une pâte visqueuse blanche semble également prometteur en particulier par ses qualités élastiques, assurant souplesse au textile enduit, celles de protection, ainsi que par le fait qu'il s'agisse d'un produit qui a fait ses preuves dans le domaine de la conservation-restauration et qu'il soit réversible.

Résultats des tests en solution aqueuse : (Lascaux 498HV + eau déminéralisée)

Dosage	Résultat
5%	adhésion partielle
10%	adhésion partielle
15%	adhésion
20%	adhésion
25%	adhésion

<sup>21</sup> En restauration de polyuréthane, cet adhésif fut testé lors de deux cas de traitements de sculptures de l'artiste italien Piero Gilardi : en 2001 par Andorfer, puis en 2004 par Verteramo, Rava, et Chiantore. Tim Bechthold utilisa également ce produit sur des meubles de designers, et m'a aussi informé qu'une restauratrice : Barbara Schertel avait pratiqué une restauration de polyuréthane enduit sur textile dans le cadre de mobiliers des années 1960-1970 à l'aide de Lascaux 498 HV.

Voir : Ibid. Van Oosten Pages 49 et 53

Voir échanges de mails avec Tim Bechthold, CF Annexes.

Avec ajout d'oxyde de Zinc :

Dosage	Résultat
5% (+1% de ZnO)	Non concluant
10% (+1% de ZnO)	adhésion partielle
15% (+1% de ZnO)	adhésion
20% (+1% de ZnO)	adhésion
25% (+1% de ZnO)	adhésion

Le Lascaux présente des résultats satisfaisants et prometteurs, après une nuit, les tests peuvent être manipulés sans soucis, pliés et déformés, les écailles adhérentes à partir de 15% ne se soulèvent pas. Le test effectué avec un pourcentage de 25% présente cependant un peu plus de rigidité.

Le pourcentage d'1% d'oxyde de Zinc est un dosage beaucoup plus discret, les grains de ce pigments ne sont pas visibles après application.

#### Paraloid B72 :

Autre résine acrylique testée produite et commercialisée par Lascaux, le Paraloid B72 est un copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle. Il se présente sous la forme de granules transparents solubles dans des solvants chimiques comme le Toluène et l'Acétone. Pour la réalisation de ces tests, il fut dissout dans un mélange composé de 2/3 d'éthanol et d'1/3 d'acétone.

Cette résine acrylique non réticulante est insensible à la lumière et vieillissement, ce qui en fait un produit stable et très utilisé en conservation-restauration les plus utilisés en restauration, notamment pour la conservation d'œuvres peintes, murales ou de chevalet, mais également pour le bois, verre et céramique<sup>22</sup>, et fut également testé pour la consolidation du polyuréthane<sup>23</sup>.

Résultats des solutions : (Paraloid B72 + Acétone et éthanol 1:2)

Dosage	Résultat
5%	adhésion partielle
10%	adhésion partielle
15%	adhésion

<sup>22</sup> Fiche Technique Paraloid, *Art-Tech Avignon*, Voir fiches techniques dans Annexes.

<sup>23</sup> Alison Castaneda a également testé ce produit, lui trouvant de bonnes propriétés d'adhérence mais rendant cependant le support textile légèrement rigide<sup>2</sup>. La toile de lin étant déjà rigide de par son épaisseur, cette solution peut être néanmoins essayée. Ibid Castaneda Allison

Avec ajout d'oxyde de Zinc :

Dosage	Résultat
10% (+1% de ZnO)	adhésion partielle
15% (+1% de ZnO)	adhésion

Au delà de l'adhésion produite, on constate des effets négatifs, la solution semble attaquer les écailles de polyuréthane, elles sont déformées et presque fondues par l'action des solvants chimiques. Une fois les poids retirés, on constate en effet une rigidification de la toile ainsi qu'un changement d'aspect, créant une auréole foncée autour de l'écaille de PUR.

Cette solution insatisfaisante n'est donc pas tolérable.

#### Plextol B500®

Dernière résine acrylique testée, le Plextol B500® est une dispersion aqueuse d'un copolymère à base d'Acrylate d'éthyle et de Méthacrylate de méthyle. C'est un adhésif et consolidant qui possède une dureté moyenne, des propriétés thermoplastiques, une transparence, une résistance à la lumière et au gel. Bien connu des restaurateurs de peinture, notamment pour des traitements de rentoilage, il fut également testé lors de conservation-restauration d'œuvres en polyuréthane et ce dès les débuts de recherches dans ce domaine<sup>24</sup>.

Résultats des tests en solution aqueuse : ( Plextol B500® + eau déminéralisée) :

Dosage	Résultat
5%	Non concluant
10%	Non concluant
15%	adhésion partielle

<sup>24</sup> Il fut notamment employé par Aleth Lorne<sup>23</sup> en 1996 lors de la célèbre restauration de l'œuvre Still Life with Watermelons, par Piero Gilardi de 1967 et appartenant au Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. D'autres applications furent faites par Judith Bützer<sup>24</sup> en 2000 et Anna Laganà<sup>25</sup> en 2005. Le Plextol B500® et le Paraloid B72 furent également testés lors des recherches effectuées par le projet européen POPART (Préservation Of Plastic ARTefacts in museums collections) et notamment couplés à l'effet de l'oxyde de zinc<sup>26</sup>.

Voir : Ibid. Van Oosten Pages 49 et 51-52

Voir également : Bützer Judith, Pratone: the restoration of a nineteenth-century polyurethane flexible foam designer seat in *Plastics in art: history, technology, preservation*, Siegl, Munich, Allemagne, 2002

Voir : Ibid Chaumat Gilles, Tran Khôi, Dekkers Jan Matthijn, Pellizzi Eleonora et Lattuat-Derieux Agnès, *On-going studies in consolidation of polyurethane (PUR) foams*, Pages 274-277

Avec ajout d'oxyde de Zinc :

Dosage	Résultat
5% (+1% de ZnO)	Non concluant
5% (+5% de ZnO)	Non concluant
15% (+1% de ZnO)	Non concluant
15% (+5% de ZnO)	Non concluant

Les résultats de ces tests se sont révélés essentiellement non concluants l'adhésion est nulle après mise sous poids, les pourcentages testés étaient peut-être trop faibles, mais ce sont les seuls dosages que j'ai pu tester avec la quantité de Plextol B500® que j'avais à disposition.

#### Test n°5 : Bemiguard MC :

Le dernier test effectué<sup>25</sup>, plus expérimental fut motivé par les recherches initiées sur la consolidation de la mousse de Polyuréthane<sup>26</sup>. Le Bemiguard MC est un revêtement issu de l'industrie chimique, employé dans l'industrie textile et vestimentaire notamment sur le polyuréthane et produit par Schmits International BV, aux Pays-Bas. Ce revêtement est composé par une dispersion aqueuse de polymères. Ses qualités sont vantées dans les recherches menées par le projet POPART « ce revêtement organique [...] est hautement flexible et procure une forte adhérence. Un revêtement de Bemiguard épais résulte d'une couche blanche transparente, cependant, si l'épaisseur est modifiée à quelques microns, la couche est alors plus transparente. Une fois que le revêtement est sec, il est hydrofuge ce qui enduit une résistance à l'humidité et à la saleté. »<sup>27</sup>

Ce produit nécessite lui aussi un additif qui absorbe les UV, des tests avec l'oxyde de zinc furent donc tentés.

<sup>25</sup> Une autre tentative expérimentale de test d'un autre produit de consolidation et d'adhésif fut essayée. Il s'agissait d'huile d'œillette polymérisée et dont les premiers résultats sont exposés dans *On-going studies in consolidation of polyurethane (PUR) foams*, Pages 278-281. Ce produit avait l'avantage d'être naturel, mais cependant peu réversible. La polymérisation accélérée de l'huile d'œillette peut être produite par une cuisson à 100°C pendant 24 heures. La polymérisation, non réalisée dans des conditions de laboratoire fut tentée mais échoua après un peu plus d'1 heure, et une casserole en feu. L'opération ne fut donc pas répétée.

<sup>26</sup> Ibid Chaumat Gilles, Tran Khôi, Dekkers Jan Matthijn, Pellizzi Eleonora et Lattuat-Derieux Agnès, *On-going studies in consolidation of polyurethane (PUR) foams*, Pages 287-293

<sup>27</sup> 9 : Idem Cit : page 288.



Résultats de l'enduction Bemiguard MC dilué dans de l'eau déminéralisée, et après séchage de 24 heures.

Dosage	Résultat
10%	Non concluant
15%	Non concluant
20%	Non concluant
25%	Non concluant

Avec ajout d'oxyde de Zinc :

Dosage	Résultat
10% (+1% de ZnO)	Non concluant
15% (+1% de ZnO)	Non concluant
20% (+1% de ZnO)	Non concluant
25% (+1% de ZnO)	Non concluant

L'ensemble de ces tests se trouvent donc *non concluants*, une légère adhésion fut produit mais rompue dès la première manipulation.

#### Résultats des tests:

Ces tests effectués font part d'une grande variété de réactions : de la non adhérence, à celle partielle, à la solution qui altère la matière et finalement quelques résultats probants. Les dosages les plus concentrés d'Impranal DLV/1® et de Lascaux 498HV en particulier répondent aux exigences d'adhérence et de souplesse, sans changer l'aspect de la matière.

Ces échantillons de tests furent ainsi sélectionnés et placés en chambre de vieillissement afin d'effectuer des tests et évaluer leur évolution dans le temps.

Tableau récapitulatif :

Solution	Dosage	Résultat
Impranal DLV/1® dilué dans de l'eau déminéralisée	20%	adhésion partielle
	25%	adhésion partielle
	30%	non concluant
	35%	non concluant
	40%	adhésion
Impranal DLV/1® + Oxyde de Zinc dilués dans de l'eau déminéralisée et	45%	adhésion
	50%	adhésion
	40% (+5% ZnO)	adhésion
	45% (+5% ZnO)	adhésion partielle
Lascaux 498HV dilué dans de l'eau déminéralisée	50% (+5% ZnO)	adhésion
	5%	adhésion partielle
	10%	adhésion partielle
	15%	adhésion
	20%	adhésion
Lascaux 498HV + Oxyde de Zinc dilués dans de l'eau déminéralisée	25%	adhésion
	5% (+1% de ZnO)	Non concluant
	10% (+1% de ZnO)	adhésion partielle
	15% (+1% de ZnO)	adhésion
	20% (+1% de ZnO)	adhésion
Paraloid B72 dilué dans de l'Acétone et de l'éthanol en proportion 1:2	25% (+1% de ZnO)	adhésion
	5%	adhésion partielle
	10%	adhésion partielle
	15%	adhésion
Paraloid B72 dilué dans de l'Acétone et de l'éthanol en proportion 1:2 + Oxyde de Zinc	10% (+1% de ZnO)	adhésion partielle
	15% (+1% de ZnO)	adhésion
Plaxtel B500® dilué dans le l'eau déminéralisée	5%	Non concluant
	10%	Non concluant
	15%	adhésion partielle
Plaxtel B500® dilué dans le l'eau déminéralisée + Oxyde de Zinc	5% (+1% de ZnO)	Non concluant
	5% (+5% de ZnO)	Non concluant
	15% (+1% de ZnO)	Non concluant
	15% (+5% de ZnO)	Non concluant
Bemiguard MC dilué dans de l'eau déminéralisée	10%	Non concluant
	15%	Non concluant
	20%	Non concluant
	25%	Non concluant
	10% (+1% de ZnO)	Non concluant
Bemiguard MC dilué dans de l'eau déminéralisée + Oxyde de Zinc	15% (+1% de ZnO)	Non concluant
	20% (+1% de ZnO)	Non concluant
	25% (+1% de ZnO)	Non concluant

### 3.4.1.3 Tests de vieillissement

Les tests de vieillissement furent débutés le mardi 14 avril 2015, dans les laboratoires de l'Université d'Avignon et Pays du Vaucluse. Seuls 4 échantillons furent sélectionnés car montrant les résultats les plus probants : les différents pourcentages d'Impranil DLV/1® avec et sans ajout d'oxyde de zinc et ceux réalisés avec du Lascaux 498 HV avec et sans oxyde de zinc. Les tests réalisés au Paraloid B72 et Plextol B500® furent éliminés des possibilités de traitement, (ceux effectués avec le Beminguard MC furent réalisés ultérieurement en raison de retard d'arrivée de l'échantillon).

Les échantillons sélectionnées furent placés dans une machine de vieillissement artificiel et y restèrent 77 heures d'affilées ce qui équivaut à environ 281 jours d'exposition en conditions intenses.

L'observation des résultats suivant eut lieu le vendredi 17 avril à 14h30.

#### Résultats observés :

Test 1 : Impranil DLV/1®

Dosage	Résultat
20%	adhésion partielle
25%	adhésion partielle
30%	non concluant
35%	non concluant
40%	Adhésion partielle
45%	Non concluant
50%	adhésion

Avec ajout d'oxyde de Zinc :

Dosage	Résultat
40% (+5% ZnO)	Adhésion partielle
45% (+5% ZnO)	Non concluant
50% (+5% ZnO)	Adhésion partielle

Après 77 heures en enceinte de vieillissement, les tests d'adhésion à l'Impranil DLV/1® se sont révélés pour la majorité défaillants, seuls le test à 50% sans oxyde de zinc ne semble pas modifié, tous les autres présentent des soulèvements partiels ou une perte complète d'adhérence.

Lascaux 498HV :

Dosage	Résultat
5%	Non concluant
10%	adhésion partielle
15%	adhésion
20%	adhésion
25%	adhésion

Avec ajout d'oxyde de Zinc :

Dosage	Résultat
40% (+5% ZnO)	Adhésion partielle
45% (+5% ZnO)	Non concluant
50% (+5% ZnO)	Adhésion partielle

Après 77 heures en chambre de vieillissement artificiel, un seul changement est notable : la perte d'adhésion de l'échantillon adhérent à 5% de Lascaux 498HV dans de l'eau distillée. Les autres résultats sont identiques à ceux constatés après la réalisation des tests donc satisfaisants.

Ces tests sont toujours en cours et continueront durant 1 mois, afin d'avoir des résultats plus probants.



### 3.4.2 Nettoyage de l'argent

Les écailles étant très collantes et mobiles, elles se sont déposées sur l'ensemble de la veste et notamment sur la boucle. Leur présence sur cet élément est à remédier.

Pour procéder à cela, un frottement de la boucle avec un chiffon ou une serviette éponge semble suffisant. Les écailles ne sont pas incrustées ou fortement fixées sur cette partie, la variation de pression exercée et le mouvement de frottement furent suffisants sur les zone testées.

Dans le cas où cette solution serait insuffisante, d'autres méthodes pourraient être envisagées, comme l'utilisation d'eau déminéralisée avec ou sans détergents.

« Dans la plupart des cas, le lavage ou le nettoyage avec un détergent anionique ou non anionique dans de l'eau distillée est sans danger. »<sup>28</sup> Des tests seront donc effectués dans éventualité où le traitement mécanique n'est pas été suffisant.

Concernant le noircissement de l'argent, un allègement de cette ternissure permet de mieux apprécier les nuances de couleurs entre l'argent et le bronze traités par le designer. La patine doit cependant demeurer, faire lustrer l'argent de la boucle dans le cas de cette veste d'étude créerait un trouble dans l'appréciation et compréhension de cet objet, une rupture dans l'harmonie de l'ensemble. Le degré de nettoyage sera donc évalué conjointement avec le conservateur, afin de trouver le degré approprié, de façon à retrouver toutes les nuances, brillances voulues et retrouver la patine naturelle provoquée par les traitements réalisés par Guillaume Bérard.

Pour réaliser ce retrait du noircissement un polissage mécanique est suffisant, une autre technique comme une solution de trempage ou une réduction électrochimique serait hors de propos : la couche de ternissement n'est pas épaisse ou résistante au point d'engager des solutions pareilles qui nécessiteraient de plus un retrait de la boucle de la veste.

La solution la plus douce possible est préconisée dans le cas présent, afin d'atténuer la couche de noircissure par polissage, et ce, à l'aide d'un chiffon doux conçu pour l'entretien de ce matériau. Cette solution est notamment celle préconisée par l'Institut de Conservation Canadien : « Les chiffons de polissage pour l'argenterie sont imprégnés d'une matière abrasive. Comme ces chiffons contiennent moins de particules abrasives que les liquides, les pâtes ou les mousses de polissage, leur surface est douce. Ce genre de chiffon convient très bien au polissage des surfaces en argent

*légèrement ternies.* »<sup>29</sup>

C'est la proposition qui offre la solution la plus adéquate comme le prouve les tests réalisés.

Après le nettoyage de la boucle, un soin particulier concernant la conservation préventive de cette partie devra être apporté. Pour toutes les manipulations de cet élément comme pour le mannequinage, le port de gants de coton blanc est préconisé<sup>30</sup>.

Lors du conditionnement de la veste, on recouvrira la boucle de papier de soie non acide, ceci aura pour effet d'atténuer les variations hygrométriques et d'empêcher les polluants ambiants et ceux dégagés par le polyuréthane d'atteindre directement la boucle, le papier de soie servant de légère barrière tampon et d'absorbant<sup>31</sup>.



Gauche: État actuel de la boucle. Centre supérieur: Détail du verso du coin droit, où le test de nettoyage fut effectué - état avant traitement- Image supérieure droite: retrait des écailles de PUR à l'aide d'un chiffon doux. Centre inférieur: résidus noirs laissés sur le chiffon de soin de l'argent- Image inférieure droite: résultat après retrait de la couche de noircissure.

29 Ibid. Selwyn Lindsie

30 Les sels et huiles corporels présents sur les mains peuvent laisser des traces, des empreintes qui favorisent ensuite un nouveau ternissement de l'objet.

31 Ibid. Selwyn Lindsie

### 3.4.3 Mise à plat des rubans

Les rubans cousus au dos présentent des déformations marquées. Ces plis furent causés par leur nouage laissés durant une longue période (plausiblement plusieurs années).

Une remise à plat de ces rubans atténuera et effacera ces plis marqués qui déforment et fragilisent à terme les fibres de rubans de coton.

Une opération de micro-aspiration est d'abord conseillée afin de retirer les résidus de poussière ou de polyuréthane.

La veste sera ensuite recouverte de mélinex© afin que l'eau nébulisée ne vienne pas atteindre sa surface, cela afin d'éviter d'éventuels risques d'hydrolyse du polyuréthane.

Concernant la mise à plat droit-fil, cette opération s'effectuera donc à l'aide d'une légère vapeur froide produite par de l'eau déminéralisée nébulisée, afin de subtilement humidifier le textile et de le rendre plus souple sans complètement l'imbiber.

Les fils réalignés et les rubans ainsi légèrement aplanis, ils seront ensuite placés entre deux éléments de papier buvard afin d'absorber l'eau encore présente dans les rubans, ainsi que d'éventuels résidus. Le tout serait ensuite pressé entre deux plaques de verre recouvertes de poids.

La pression devra être effective pendant plusieurs heures, voir une nuit et devrait montrer des résultats satisfaisants.

#### Conclusion :

Les différents traitements de conservation s'effectueront donc dans l'ordre et la manière suivante :

1. Ré-adhésion des écailles de polyuréthane à l'aide de l'adhésif présentant les meilleurs résultats, après les résultats de tests de vieillissement : le Lascaux 498HV
2. Retrait de la couche de noircissure sur la boucle en argent à l'aide d'un chiffon doux de polissage.
3. Mise à plat des rubans du dos, par nébulisation d'eau déminéralisée puis mise sous poids.

### 3.5 Préconisations de conditionnement et de mise en exposition

Cette dernière partie s'intéresse au conditionnement de la veste d'étude en premier lieu. Les propositions avancées pourront également être appliquées à la veste T00/329.

La question d'un support de conservation sera traitée suivie de deux propositions de conditionnement, l'un habituel pour les objets fragiles en boîte de conservation adaptée ainsi que dans un environnement spécifique. La seconde proposition est le placement de la veste sous environnement anoxique.



Veste d'étude telle qu'actuellement conditionnée, dans une boîte en carton neutre de 85cmx58cmx20cm



### 3.5.1 Création de support: buste de soutien

Lors de son conditionnement et de sa mise en exposition, la veste doit recevoir un support, une mise à plat entraînerait à nouveau les déformations constatées lors de l'arrivée de la veste d'étude. Ces déformations sont également en partie responsables du craquèlement de l'enduction de polyuréthane. Un support adapté assurant un maintien optimal, calqué sur le patron de la veste est proposé.

Ce support se présentera sous la forme d'un buste, suivant les mensurations intérieures de la veste, et remplaçant le corps humain pour lequel la veste fut façonnée. Ce buste sera constitué de matériaux neutres habituels en conservation-restauration de textile.

Sur la base d'un cintre, renforcé aux épaules par des épaulettes faites de ouate de polyester, une housse en coton aux dimensions intérieures de la veste viendra se poser.

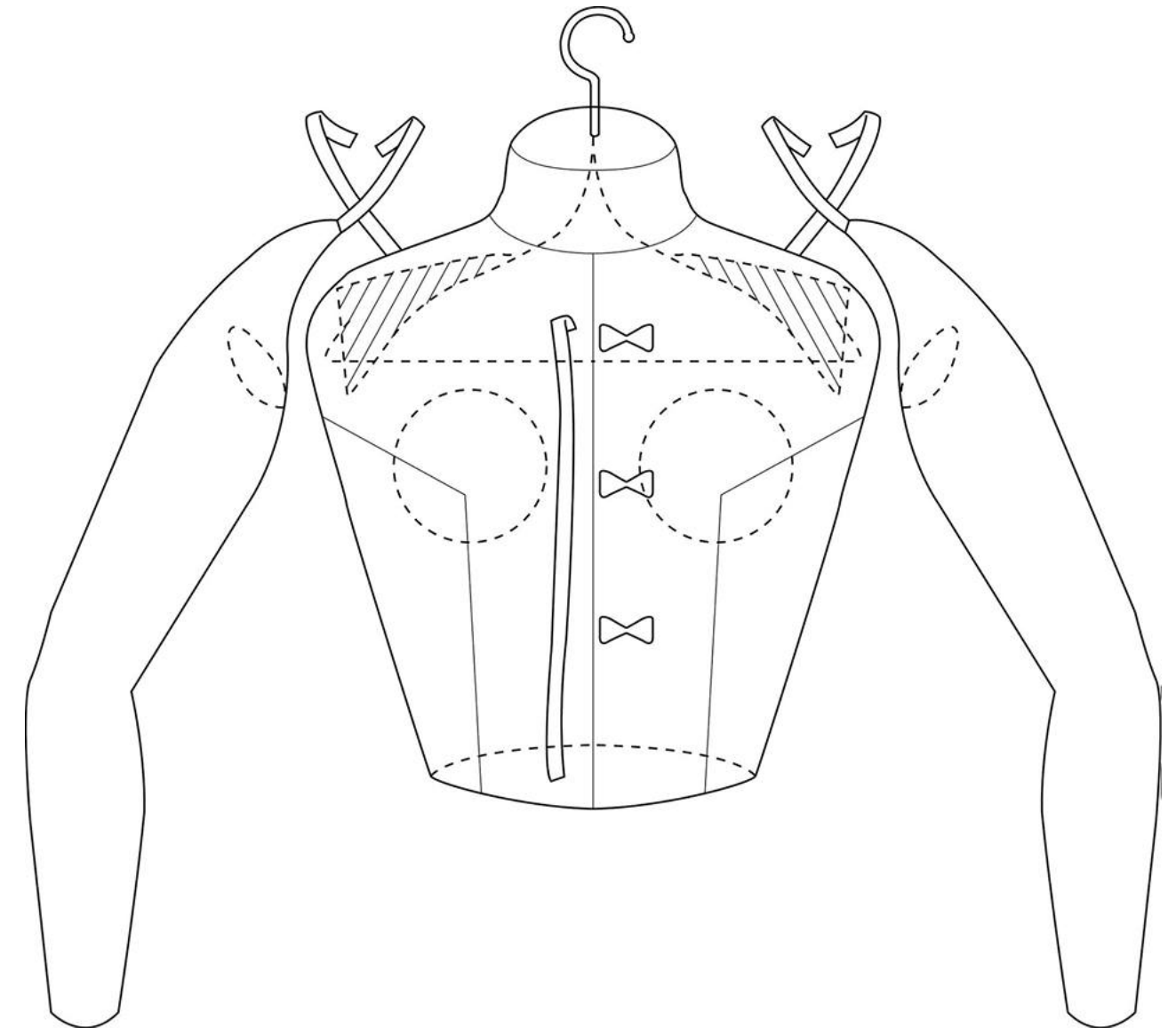
Cette housse simulant la forme d'un corps féminin, sera renforcée au niveau de la poitrine par des coussinets de rembourrage de soutien-gorge cousus à l'intérieur de la housse, afin de soutenir et conserver la pointe des seins -dessinées sur la veste par le biais des pinces- (Cette partie étant actuellement déformée, ce support aidera à sa remise en forme).

Au niveau de la taille, également à l'intérieur, un élément ovale en carton neutre recouvert de ouate de polyester sera disposé afin de conserver et soutenir l'arrondi du bas de la veste.

Les bras seront amovibles avec une partie plus longue au niveau supérieur afin de pouvoir se poser sur les épaules, les renforçant également de la sorte. Ils seront maintenus à l'aide de rubans de coton venant se nouer à d'autres présents sur les épaules du buste.

La housse sera ensuite entièrement remplie et rembourrée de ouate de polyester afin de révéler sa forme et qu'elle puisse exercer son rôle de soutien et support.

Afin de maintenir et supporter la boucle, et également de délester la veste de son poids, 4 rubans cousus au milieu du buste viendront la maintenir. Un long ruban vertical placé également sur le buste maintiendra et supportera la partie en textile avec les œillets, un peu comme le ferait la boucle, mais de façon plus souple et sans insertion dans les œillets.



### 3.5.2 Mise en Exposition

Ce support inspiré de la pratique du mannequinage<sup>1</sup> servira de support lors du conditionnement de la veste d'étude mais également lors de son exposition. En respectant la forme de l'objet et lui redonnant l'aspect qu'il est supposé avoir sur un corps, ce support pourra être utilisé lors de l'exposition de l'objet, ce qui éviterait d'autres manipulations. Le cintre pourra servir d'élément d'accrochage lors de son conditionnement, de façon à ce que la veste soit suspendue et n'ait aucun contact avec les parois de la boîte de conditionnement, mais également lors de son exposition.

Concernant l'exposition de ce type d'objet, Friederike Waentig la préconise de trois mois maximum, et dans environnement protégé et ventilé : « Les objets devraient seulement être exposés pour un temps très limité, et quand ils le sont, ils devraient être présentés dans un cadre en forme de boîte ou sous un dôme en Plexiglas<sup>®2</sup>, si possible. En aucune circonstance les objets ne devraient être touchés. Un système close devrait être ventilé et la lumière devrait être réduite et mise en place aux conditions normales d'expositions d'œuvres<sup>3</sup> sur papier.»<sup>4</sup>

1 Explication du mannequinage par le Centre National du Costume de Scène de Moulins : « Un mannequinage réussi passe par l'adaptation la plus parfaite du support aux formes et à l'allure de celui ou celle qui a porté le costume. La silhouette du mannequin de couture, le plus souvent employé, sera donc étoffée, rembourrée et sera dotée le cas échéant de bras ou de jambes. Dans un même souci de protection et de conservation des œuvres, le mannequinage emploie des matériaux chimiquement neutres de conservation respectant la délicatesse des textiles (ouates de polyester, toile naturelle, jersey de coton, tulle et crin). Le mannequinage consiste aussi parfois à recréer des éléments de lingerie (jupons, corsets...) manquant dans la collection. Un bon mannequinage est donc l'alchimie entre connaissances techniques et connaissances de l'histoire du costume. »

source: <http://www.cnsc.fr/le-mannequinage-art-de-sublimier-le-costume>

Voir également : Flecker Lara, *A Practical Guide to Costume Mounting*, Victoria & Albert Museum publications, Londres, 2007

2 Plastique transparent et thermoplastique, le plus souvent manufacturé sous forme de plaque et composé Poly(méthyl méthacrylate) (PMMA).

3 « Le niveau d'éclairement ne devra pas dépasser 50 lux pour exposer des documents graphiques particulièrement sensibles. L'effet de la lumière étant cumulatif, il est recommandé de ne pas dépasser un maximum de 36 000 lxh par an (nombre de lux multiplié par le nombre d'heures d'exposition), soit une durée d'exposition de 90 jours de 8 heures par jour. » Préconisations de la Bibliothèque Nationale de France, BNF, « *Conditions générales de conservation pendant les expositions temporaires* » in *Actualités de la conservation*, n° 3, avril 1997

4 Waentig Friederike, *Plastics in Art, A study from the conservation point of view*. Michael Imhof Verlag, Petersberg, Allemagne, 2008, Cit. page 312

### 3.5.3 Conditionnement simple

Dans un premier temps, la veste d'étude placée sur son support de conservation sera conservée dans une boîte de conditionnement en carton neutre, comme les autres objets fragiles des collections du MoMu. Une boîte aux dimensions standards de 85x58x20 cm, comme celle où est actuellement conservée la veste suffit.

Le cintre sur lequel est basé le buste sera accroché et suspendu au milieu de la paroi supérieure de la boîte de conservation positionnée dans le sens de la hauteur. Ainsi, le dos de la veste ne reposerait pas directement sur la boîte, évitant tout contact, et frottement avec la veste.

Celle-ci sera fixée à la boîte à l'aide de rubans cousus sur le buste -deux sur chaque bras et quatre au niveau inférieur, sur la taille-, ces rubans viendraient traverser la boîte de carton et s'attacher à l'extérieur de celle-ci. La tension créée par ces rubans permettra de mieux stabiliser la veste sur son support et ainsi minimiser et éviter les risques de balancement et tout contact avec les parois de la boîte.

Le couvercle découpé et assemblé à la boîte sur le bord inférieur sera ainsi amovible et facilement manipulable. Une fois la boîte fermée, la veste sera protégée de la lumière, la boîte étant également perforée, l'environnement dans lequel est conservé la veste n'est pas complètement clos et laissant ainsi s'échapper les polluants dégagés par le polyuréthane.

Concernant les conditions ambiantes de conservation, une température basse est préconisée : en dessous de 16°C, sans lumière, et changements d'humidité relative selon Tim Bechthold<sup>5</sup>.

L'humidité relative devrait être comprise entre 50% et 55% selon Friederike Waentig<sup>6</sup>. Le MoMu possède actuellement un petit espace dans ses réserves dont la température est particulièrement basse et où sont conservées actuellement les créations comportant des matières plastiques. La boîte contenant la veste pourra y être placée dans un premier temps.

5 Voir Annexes, mail échangé avec Tim Bechthold

Voir également Bechtold, Tim, 'Wet Look in 1960s Furniture Design: Degradation of Polyurethane Coated Textile Carrier Substrates' in *The Future of the Twentieth Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials*, eds. C. Rogerson and P. Garside, Archetype Publications, London, AHRC Conference Postprints, 2005, pages 131-132

6 Ibid Waentig Friederike, page 311



### 3.5.4 Conditionnement sous environnement anoxique.

La seconde possibilité de conditionnement est celle du placement de l'artefact sous environnement anoxique. Cette solution fut choisie pour conserver et maintenir l'état de conservation de la veste T00/329.

Cette solution est également préconisée par Susana França de Sà qui effectue actuellement des recherches dans le cadre de sa thèse en conservation-restauration sur la conservation préventive des artefacts en enduction de polyuréthane sur textile<sup>7</sup>.

La mise sous environnement anoxique est habituellement dévolue aux traitements contre les infestations. Mais cette méthode peut également être une méthode efficace de conservation pour les créations textiles. Notamment quand les conditions climatiques ou les manipulations ne sont pas favorables à la conservation des objets. Un chantier de conservation-préventive d'artefacts en textiles fut notamment mené au Bhoutan par Julia Brennan<sup>8</sup>, le conditionnement des textiles sous cet environnement particulier montra des résultats probants. La privation d'oxygène préviendrait également un nouveau noircissement de la boucle car les sachets absorbeurs d'oxygène contiennent du charbon actif, qui en plus d'absorber les polluants dégagés par le plastiques, captent ceux ambiants comme les sulfures d'hydrogènes coupables de la ternissure de l'argent<sup>9</sup>.

En reprenant le modèle de conditionnement évoqué précédemment, il suffira de retirer le couvercle afin de laisser une partie visible et ainsi pouvoir observer la veste. La boîte contenant la veste sur son support serait ensuite recouverte de film ESCAL® puis scellée -les parties entourant les parois fermées de la boîte pourraient également être recouvertes à la place de film d'aluminium afin de baisser les frais de conditionnement- (à l'intérieur de la boîte de conditionnement, sur le bord inférieur de la boîte seront placés les sachets absorbeurs d'oxygène Ageless® RP-20K, ainsi que les éléments de contrôle : le contrôleur d'oxygène Oxy-eye® et le contrôleur d'humidité relative.

Si l'on calcule le volume à partir de celui de la boîte, qui est

<sup>7</sup> « Je dois dire qu'une température basse ou un environnement anoxique sont les meilleures condition de conservation pour les PUR-ester. Cependant, il ne s'agit que des premiers résultats, mes tests de vieillissement sont toujours en cours. » Mails échangés avec Susana França de Sà, voir Annexes

Ce fut également la méthode préconisée par Iris Winkelmeyer pour la sculpture Funburn (1967) de John Chamberlain : « Pour le conditionnement de « Funburn », une construction en forme de tente est recommandé et bâtie à partir d'ESCAL® [...] L'œuvre reposerait sur un support amovible, la tente serait construite autour de l'œuvre et supportée par des barres d'aluminium. A l'intérieur, la teneur en oxygène serait baissée à environ 1%. Ce climat peut être maintenu par les absorbeurs d'oxygène qui seraient accrochés aux barres d'aluminium à l'intérieur de la tente. [...] La tente est translucide, rendant les changements sur l'objet observables. »

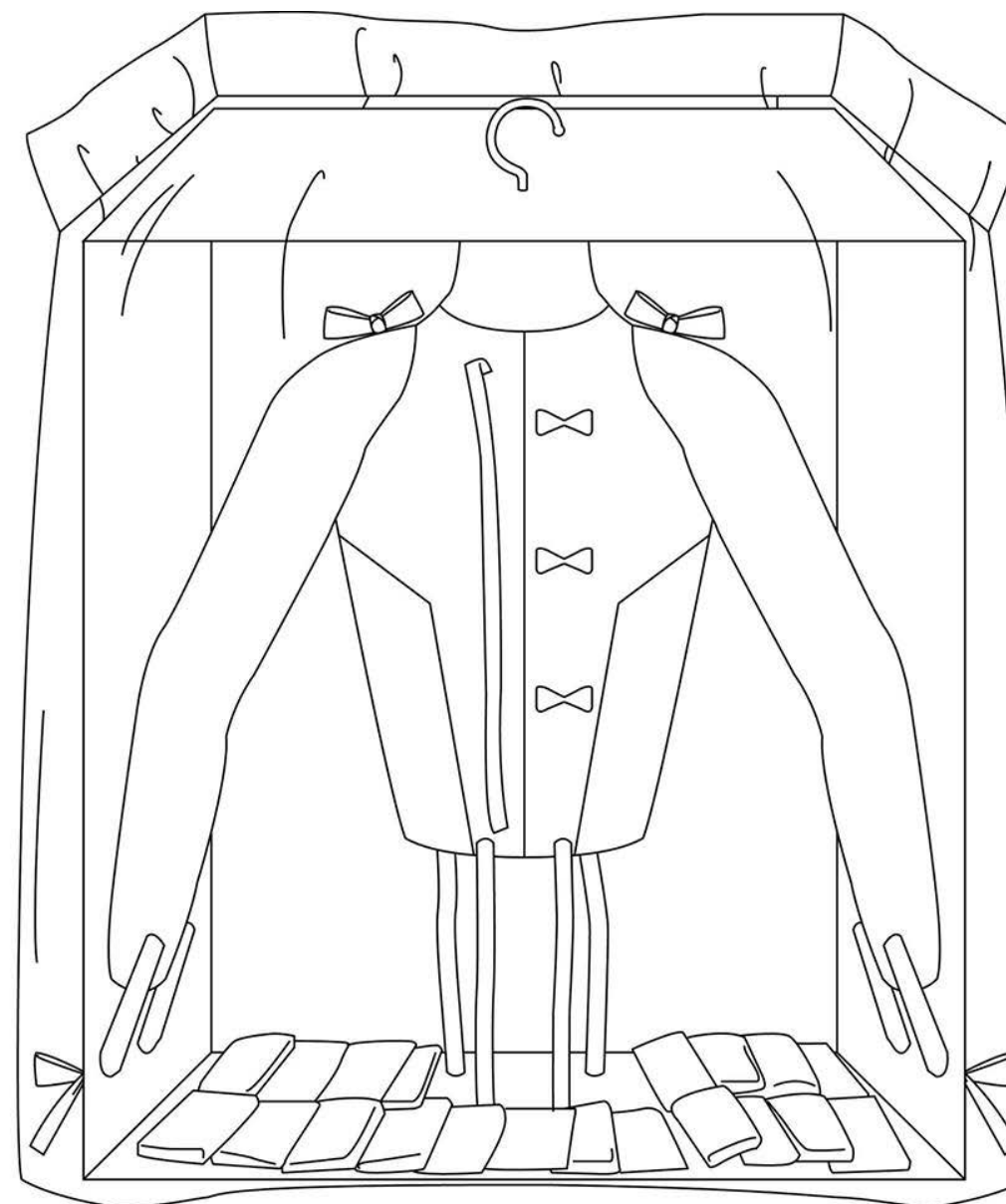
Winkelmeyer Iris, *Perfection of an Instant-Restoration of a Polyurethane Soft Sculpture by John Chamberlain*, in *Plastics in art: history, technology, preservation*, Siegl, Munich, Allemagne, 2002, Cit. Pages 159-160

<sup>8</sup> Brennan Julia M. : « *Simple Anoxic Storage for Textile Collections in Bhutan*, » Proceedings Vol II, ICOM Committee for Conservation, New Delhi, 2008,

<sup>9</sup> Ibid Selwyn Lindsie, Notes de l'iCC

d'environ 98 litres, ce conditionnement nécessiterait 49 sachets d'absorbeurs d'oxygène<sup>10</sup>.

Le coût plutôt important indique le caractère privilégié que ce type de conditionnement implique. Le conditionnement de toutes les pièces comportant du polyuréthane, ou d'autres matières plastiques comme du caoutchouc<sup>11</sup>, ne pourra être effectué en même temps, si ce mode de conditionnement est appliqué, il nécessite une hiérarchisation des besoins. Ce type de conditionnement est également prévu pour une longue période, et prive l'objet d'une complète manipulation et visibilité, notamment pour l'étude ou la recherche, le choix d'objets à exposer, ou le prêt.



<sup>10</sup> Si l'on s'en tient aux prix les plus bas trouvés pour ce produit, le coût pour le conditionnement de cet objet avoisinerait les 430€ 390€(lot de 50 RP-20K) + 0,76€ ( prix pour 1 Oxy-Eye® acheté par lot de 10) + 1,6€ (prix pour 1 contrôleur d'HR acheté par lot de 5) + 21€ ( prix d'1 m2 d'ESCAL® si acheté en rouleau de 10mx1m) + 16€ (pour 1,5m de film aluminium si acheté en rouleau de 100mx1m)= 429,36€ Voir Annexes : Product comparaison for Anoxic environment.

<sup>11</sup> Les premiers types de conditionnement anoxiques furent notamment conçus pour la conservation du caoutchouc voir : Grat-tan, David. « *Ageless* » and « *Ageless Eye* ». *Canadian Conservation Institute Newsletter*, June 1988, pp. 7. Cité dans Ibid Brennan Julia.





Collection printemps/été 2005 ©Maison Martin Margiela

## Conclusion

Ce mémoire avait pour sujet initial un objet rendu inaccessible pour des questions de conservation, puis s'est porté sur un second, semblable, très endommagé, mais qui cristallise cependant certains codes de la Maison qui a produit ces objets. Afin de lier ces deux vêtements, cette étude s'est construite en remontant à la source de ces créations, en tâchant de comprendre leur modèle initial créé par une Maison singulière.

Pour comprendre les spécificités et le discours de la Maison Martin Margiela, il a également fallu élargir - partir de l'apparition du modèle actuel de production et de conception des vêtements de luxe-, tout en gardant à l'esprit que notre domaine d'action est la patrimonialisation des créations issues de ce secteur. Cet élargissement fut pensé dans le but d'établir un arrière plan pour ensuite se recentrer sur les artefacts dont il est ici question afin de les mettre en relief et de faire ressortir leurs particularités.

Ces singularités sont essentiellement relatives à leur créateur : Martin Margiela, personnage énigmatique, à contre-courant des pratiques alors habituelles dans sa profession, avec un discours et des façons de penser le vêtement différents. Là encore, pour tenter de percer le mystère qui l'entoure, comprendre sa démarche et la respecter, il a fallu remonter et chercher des indices dans ses rares interviews et ses vingt ans de créations. La réintégration de ce modèle de veste au sein de la collection dont il est issu a permis de mieux comprendre le discours qui fut véhiculé au travers de ces créations. L'explication des choix de forme, de matière et de construction fit ainsi jour. Conserver le discours et les informations contenus dans ces artefacts, issus d'une collection historique, motiva la volonté de cette recherche.

La documentation est donc une phase maîtresse de cette étude ainsi que le premier acte de conservation, d'autant plus que ces objets sont constitués d'un matériau périssable et versatile. Répertorier les données et les informations constitutives de ces objets offre ainsi une solution de pérennisation<sup>1</sup>.

Au delà de cette forme de conservation présentée à l'écrit, cette étude s'est également attachée à trouver des solutions pratiques de conservation-restauration de la matière. Les valeurs et connaissances diffusées par ces objets s'incarnent par la présence matérielle de ceux-ci. Afin de permettre à nouveau leur exposition,

<sup>1</sup> « L'étude préalable est une réponse possible mais aujourd'hui elle se justifie souvent dans la rédaction in fine d'un cahier des charges pour intervention. Celle-ci peut aussi ne pas être recommandée. De ce fait, la documentation devient une réponse à part entière de la conservation-restauration, une prestation reconnue comme toute autre action de restauration. »

Ramel Sylvie, « *Point de vue sur la conservation-restauration des matières plastiques* », CeROArt [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2007, consulté le 08 septembre 2014. URL : <http://ceroart.revues.org/395>



la matière qui les constitue doit être traitée.

Le domaine de la conservation-restauration des matières plastiques est relativement récent<sup>2</sup>. C'est le cas précisément pour le polyuréthane, et plus spécifiquement lorsqu'il est sous forme d'enduction sur textile. Il a donc fallu comprendre ce matériau et les causes de son délitement, contacter des spécialistes ayant déjà traité cette matière, mais également croiser les compétences, étant donné le caractère composite de ces objets. Mes connaissances en matière de conservation-restauration d'œuvres peintes et de textile me servirent de base et de points d'attache aux cours des recherches ainsi entreprises.

Parmi la variété des tests effectués, un produit fait preuve de résultats satisfaisants : le Lascaux HV 498, un adhésif habituellement employé dans le domaine de la conservation-restauration des œuvres peintes et des arts textiles, illustrant ainsi que le croisement des domaines de compétences peut faire partie des solutions actuelles concernant ce type d'objet.

Cette recherche s'insère également dans l'action de valorisation du patrimoine de Mode, de sa compréhension, de mise en avant et d'illustration des qualités de savoir-faire et de créativité. De même que la mise en relief des informations et d'enseignement<sup>3</sup> que ces objets confèrent ; ils sont en effet le reflet de changements sociaux, et ne sont donc pas uniquement de purs objets de délectation esthétique.

---

<sup>2</sup> « La conservation restauration des matières plastiques est une spécialisation en cour d'élaboration. Pour être juste, elle doit tenir compte de la nature des collections et de leur valeur d'usage. Chaque intervention est un cas d'école et nécessite une investigation importante incluant l'identification du matériau et de ses additifs, son niveau de conservation, la compatibilité et la durabilité des matériaux employés. De telles recherches sont pourtant rarement possibles et les matières plastiques se dégradent, vite et en nombre croissant. »

Ibid Ramel Sophie

<sup>3</sup> Le MoMu possède en effet des liens particuliers avec l'Académie d'Anvers qui forme de jeunes créateurs de Mode. La connaissance de cette spécialité permet à ces derniers d'appuyer leurs créativité sur un héritage, en plus de servir de source d'inspiration. Illustrant ce propos, j'ai découvert au fil de mes recherches que Raf Simons – créateur d'origine belge et actuel directeur artistique de la Maison Christian Dior- possède dans sa collection personnelle un exemplaire en cuir noir du modèle des vestes étudiées. Il l'a notamment présenté en 2011 dans une exposition reflétant ses inspiration intitulée « *History of my World* » lors du festival international d'Hyères.

## ANNEXES

- ① Évolution de la Maison après le départ de Martin Margiela..	211
- ② Correspondances par e-mails.....	213
- ③ Questionnaire envoyé à Martin Margiela.....	218
- ④ Résultat d'identification de matière provenant de la veste d'étude .....	221
- ⑤ Recherche et comparaison de produits relatifs à la conception d'un environnement anoxique accompagnée d'une comparaison tarifaire. ....	222
- ⑥ Photographies des tests effectués.....	229
- ⑦ Fiches techniques des produits testés.....	236
- ⑧ Lexique.....	266
- ⑨ Bibliographie.....	269

### ① Évolution de la Maison après le départ de Martin Margiela

Peu avant le départ de Martin Margiela de la direction artistique de cette sa Maison en 2009, celle-ci avait déjà connu une orientation plus commerciale. De nouvelles lignes avaient été développées : la ligne 3 dévolue aux parfums, la ligne 12 pour la joaillerie en 2008.

Après son départ, les concepts et codes initiaux furent par la suite réemployés plus explicitement de façon commerciale. Pour pouvoir rivaliser dans le modèle économique actuel, et l'intensification du rythme de production des collections, la Maison Martin Margiela augmenta également ses collaborations : notamment avec les montres *G-Schock*®, les baskets *Converse*® et celle controversée avec *H&M* en 2011 où des versions « bon marchés » des pièces iconiques de la Maison furent proposées. Cette collaboration eut néanmoins l'effet de faire connaître par un plus grand nombre la marque.

Le prestige de celle-ci fut accru lors de son inscription en 2012 à la célèbre chambre syndicale de la Haute Couture. La Maison Martin Margiela présentait régulièrement les créations issues de sa ligne Artisanal, depuis 2006, en tant que membre invité, durant les semaines dévolues au défilés de la Haute Couture à Paris. Mais ces collections devinrent plus luxueuses, la récupération d'objets afin de les assembler pour en créer de nouveau servait toujours de principe et fil conducteur, mais les matériaux choisis devinrent nettement plus nobles et luxueux, au lieu de stylos Bic ou bandes de rubans élastiques -comme en 2006-, la Maison préféra par exemple utiliser des cristaux et pampilles pour la collection automne-hiver 2012-2013.

Après le départ de Martin Margiela, personne ne fut officiellement désigné pour reprendre son rôle de directeur artistique. La Maison continuant selon les concepts de collectif et d'anonymat. Le nom de Matthieu Blazy, comme étant à la direction de la ligne Artisanal, fut cependant divulgué par Suzy Menkes en 2014, quelques mois après, le 6 octobre, par communiqué de presse, Renzo Rosso annonça la promulgation de John Galliano à la tête de la Maison.

Cette nomination fit l'effet d'une petite bombe dans le monde de la Mode. La personnalité flamboyante de John Galliano, trublion de la Mode, précurseur de la mode du « *Porno-chic* »<sup>1</sup>, connu pour son style baroque, ses références récurrentes au style victorien mais également pour son statut de directeur artistique Superstar de Dior

<sup>1</sup> Insertion de références à la pornographie dans la Mode, en particulier dans la publicité et les photographies. La campagne publicitaire de la gamme de parfums et cosmétiques Dior Addict développés par John Galliano pour la marque Christian Dior, dont il était le directeur artistique à l'époque, utilise ostensiblement des attitudes lascives et symboles issus de l'univers de la pornographie.



de 1999 à 2011, déconcerta. Galliano participa notamment à l'avènement de la figure de directeur artistique omniprésent, ambivalent et véritable star des podiums, par le biais notamment de sa propre mise en scène. Le lien entre ce créateur et les concepts développés par la Maison Margiela ne semblent donc pas flagrant de prime abord, cependant Suzy voit en tisse un :

« Le lien que je vois entre ces deux créateurs apparemment très différents - Margiela est belge ; Galliano est né à Gibraltar puis a grandi en Angleterre - pourrait être un défilé Christian Dior en 2000, où Galliano secoua l'univers de la haute couture parisienne avec une collection inspirée par les SDF. Le travail manuel qu'il avait fallu pour créer ces écheveaux de fils décousus et ces vêtements en lambeaux fut considéré soit comme une vision poétique, soit comme une insulte choquante, selon les points de vue.

Margiela lui-même était un défenseur du recyclage dans la mode, avec même quelques pièces de luxe fabriquées à partir d'objets trouvés comme des perruques ou des dés à coudre.

Le retour de Galliano à la haute couture - ou « l'artisanat » comme l'appelle la Maison Margiela - sera la sensation du mois de janvier. Elle marque aussi le retour sur les podiums d'un créateur qui fut licencié par la maison Dior, appartenant au groupe LVMH (Moët Hennessy Louis Vuitton), après avoir fait des remarques antisémites alors qu'il était ivre. »

Le succès critique de sa première collection Artisanal printemps/été 2015 et la collection prêt-à-porter automne/hiver 2015-2016 augure donc de longs jours pour la Maison Margiela qui a désormais perdu le prénom Martin dans sa désignation, comme toute notion d'unité, d'anonymat et de questionnement.

## ② Correspondances par e-mails

### Archives Maison Martin Margiela

date	28/11/14 12:49
objet	Re: Recherches concernant la conservation d'une Veste MMM appartenant aux collections du MoMu

[voir l'en-tête complet](#)

Bonjour Frederic,

Je me permet de revenir vers vous suite à vos différents emails.

Nous avons déjà été contacté il y a quelques mois par le MoMu pour cette même pièce. A cette époque nous avons déjà regardé dans nos archives pour retrouver la dite pièce et pour en trouver des similaires. Notre recherche s'est avérée vaine. Nous ne pourrons donc pas vous aider quant à cette veste.

Enfin nos archives ne sont pas ouvertes au public. Nous aurions voulu faire un effort pour le MoMu mais Decembre et Janvier sont des périodes plus que denses et nous n'aurons malheureusement pas le temps de vous aider.

Merci de votre compréhension,  
Bien cordialement,  
Axel

Axel ARRES  
Events & Production assistant

Maison Martin Margiela  
163, rue Saint Maur

Linda Loppa

> Message du 15/03/15 12:20  
> De : "Linda Loppa"  
> A : "<frederic.boutie31@orange.fr>" <frederic.boutie31@orange.fr>  
> Copie à :  
> Objet : Re: Recherches and study of a MMM jacket from the MoMu collection  
>  
> dear Frederic,  
> finally a bit of time to answer your request.  
> I recall that I bought the jacket at LOUIS shop owner at that time Geert Bruloot. I was wearing it when the Academy of fine Art Fashion department was still at the Academy located in the little school on the parking lodge Mutsaertstraat. I was wearing it with a black satin lining long "Tablier" of Maison Martin Margiela and students loved it! I loved the long iron buckle and the plastic "Toile ciré" fabric, both unusual ideas for a jacket. But it was the shoulderline that make the special effect of elegance. I gave it to the museum for the first "Back Stage" exhibition with the opening of MoMu. Unfortunately the heat of the spots damaged the fabric.  
> hope this is usefull info, best regards, Linda Loppa  
>  
>

date	17/03/15 10:51
objet	R: Recherches and study of a MMM jacket from the MoMu collection

I think I was wearing black sandal shoes of Ann Demeulemeester (Japanese Style)...

Linda Loppa  
Director  
Polimoda

## Resurrection Vintage

> Message du 02/02/15 21:36  
> De : "INFO RES" <info@resurrectionvintage.com>  
> A : frederic.boutie31@orange.fr  
> Copie à :  
> Objet : Re: Margiela 1


> Hi Frederic,

> The jacket came from a very important collector. We handled her estate many years back. She bought Margiela from his first collection until her death in 2008. She hardly ever wore the clothes but she kept everything in bags and boxes in her apartment in Los Angeles. In 20 years I have never seen another one of the jackets available. We kept the jacket in a sealed box for several years on its own. It's very moderate here so it has not been exposed to extreme conditions as far as I know. As I mentioned to Wim, we have seen this kind of deterioration from clothing made of PVC. Especially clothes from Europe from the 1970's-90's. We have a pair of McLaren & Westwood PVC SEX pants that belonged to Gaye Advert in the same condition. The base fabric (what ever was coated) appears to be fine and stable. It's the coating that was used. Maybe someone from Margiela could help you or Mr. Margiela would know best. My guess is that they used materials that were not designed for fabric or was not designed to last. Part of the beauty really. Please let me know if there is any additional information I can help you with.

> Best regards,

> Sarah

date 05/02/15 05:26

 créer une alerte SMS

objet Re: Margiela 1

[voir l'en-tête complet](#) ▼

Hi Frédéric,

Thank you for the information. How interesting! It must be fun to work with such unusual pieces. I will ask the owner about the yellowing. It maybe from the sun. Marcia left most items in the bags and boxes she purchased them in stacked around her apartment. Some were left that way for 20 years. She also smoked so there maybe some damage from that. I will also let the owners know your suggestions for storing PVC clothing.

Thank you,

Sarah

INFO RES  
info@resurrectionvintage.com

## Thea Van Oosten

date 17/12/14 14:15

objet RE: Conservation of plastics at the MoMu

[voir l'en-tête complet](#) ▼

Dear Frederic,

Thanks for your email and I will try to answer your questions. Good to hear that you are busy conserving the pieces of Martin Margiela at the MoMu.

No, actually there is not so much new literature about this topic. What I know is that Susana Se is doing her PhD on the topic of polyurethane fabrics. I am her supervisor, but she is not yet finished so her thesis is not available yet. I would advice to contact her is you have specific questions regarding the Margiela pieces. Her email address is: [Susana\\_de\\_Sa@hotmail.com](mailto:Susana_de_Sa@hotmail.com) and she is doing her PhD at the University of Lisbon, Portugal.

If you want more analysis done or advice on the artificial ageing on some spare parts of PUR fabric or the spare jacket you should send Suzan de Groot at RCE an email. [S.de.groot@cultureelerfgoed.nl](mailto:S.de.groot@cultureelerfgoed.nl)

I hope I have informed you well and wish you all the best with your work,

Best regards Thea van Oosten

## Suzan De Groot

date 15/01/15 10:59

objet RE: Conservation of plastics at the MoMu

[voir l'en-tête complet](#) ▼

Dear Frederic,

As I promised to you I have had a look at the spectra of the objects of MoMu. When we were at MoMu for the identification, we were doing the analyses and Kim was making notes to put in the table with results. Since we were analysing a lot of objects in one day and a lot of objects were made from synthetic leather (PUR ester), we decided not to save all the spectra of PUR ester objects. Kim has made the notes in the table which she was not able to finish because of her absence. So unfortunately, I do not have the spectrum of the Martin Margiela jacket from spring-summer 1990 with number T00.329. I recognise the jacket from the photograph and I do remember analysing the jacket and I am quite sure the result of the analyses was PUR ester.

Best wishes,  
Suzan

## Anna Laganà

date 25/01/15 20:41

objet Re: Conservation of a M.M.Margiela jacket from MoMu's Collection

Dear Frederic,  
thanks for your e-mail and sorry for my late replay.  
As far as I know there is not so much about active conservation (consolidation) on coating made of Polyurethane ester.

The only research that as been done on the consolidation of polyurethane ester type was done on foam material and not on a coating. The research was part of the POPART project and the name of the researcher is Eleonora Pellizzi. She got very good results using Aminopropylmethyldiethoxysilane to consolidate PUR ester foam.

I think you can find something on the POPART book. And here I just found on-line an article wrote by Eleonora from 2011. <http://www.cci-icc.gc.ca/discovercci-decouvriricc/PDFs/Paper%2032%20-%20Pellizzi%20et%20al.%20-%20English.pdf>  
She also presented her research during the last conference in Munich Future talk 013, however the postprints are not published yet. I can leave you the e-mail of Eleonora in case you want to ask her more. You can tell her that I gave you her contact. [eleonora.pellizzi@gmail.com](mailto:eleonora.pellizzi@gmail.com)

So my suggestion is... Maybe you can try Aminopropylmethyldiethoxysilane on PUR ester coating (on your test piece)?  
Please keep me update, It sounds really a nice conservation project  
My best wishes and success!  
Anna Laganà

## Friederike Waentig

date 10/02/15 12:51

objet Re: Conservation of a M.M.Margiela jacket from MoMu's Collection

[voir l'en-tête complet](#) ▼

Dear Frederic Boutié,

thank you for your mail and sorry for the late answer but we have examination time and I was ill.

For the problem you have the best contact is Tim Bechthold as he wrote his diploma thesis on a similar problem and not only wrote about it, he did a lot of practical test and consolidation on it. So he can help you the best with finding a practical solution.

The biggest problem is that when the peeling and stickiness has started it goes quite fast to the total destroy. So you should really work on finding a practical consolidation technique.

For all the practical work I recommend Tim's diploma thesis.

Best wishes and bis succes. Please tell me if you get along.

Friederike Waentig

**Prof. Dr. phil. Friederike Waentig**  
Objekte aus Holz und Werkstoffen der Moderne  
Wood and Modern Materials



## Susana França de Sa

date 15/01/15 13:02

 créer une alerte SMS

objet RE: Conservation of a M.M.Margiela jacket from MoMu's Collection

[voir l'en-tête complet](#)

Dear Frederic Boutie,

Thank you very much for your email and interest. The conservation of polyurethane is a really challenging task and I am very happy that more students are getting interested in this subject. Unfortunately, I am afraid that I cannot help you. My research project is about the definition of preservation conditions for polyurethane, mostly storage conditions. I am not studying treatments but so far, I may say that low temperature (12°C) or an anoxic environment are the best storage conditions for ester-based PUR. However, these are just preliminary results because my ageing experiment is still ongoing. In my opinion, Kim's decision to enclose the jacket in an anoxic environment was a good choice but do not forget to pay attention on the values of relative humidity inside the bag. Is there any humidity indicator strip? If not, I advise you to put one.

Besides Thea van Oosten and Tim Bechthold, you may contact Yvonne Shashoua and Anna Laganà, they have some experience with these materials. The consolidation treatment of ester-based polyurethane coatings was not studied yet. If you are thinking to develop a research study about it, that would be very helpful for the conservation field.

Good luck for your project and do not hesitate to contact me if you need any advice or opinion. We will keep in touch.

Cumprimentos  
*Best Regards*

Susana França de Sá

Bolsista de Doutoramento / Doctoral Fellow  
Departamento de Conservação e Restauro / Department of Conservation and Restoration  
Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa  
MUDE - Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo  
Portugal

## Alison Castaneda

date 16/02/15 04:03

 créer une alerte SMS

objet PUR

[voir l'en-tête complet](#)

Hello Frederic,

I am very sorry I have not responded sooner. I don't often check LinkedIn. If you have anymore questions my email is [alison.textileconservation@gmail.com](mailto:alison.textileconservation@gmail.com).

The wrestling costumes I've treated (3 more came in after I presented my poster) were worse than peeling- the flakes fell off every time they were moved. These flakes were sticky and had left a lot of residue on the metal parts of the costume. I did not try to re-adhere the flakes which had fallen off because they were 1) very small, maybe 2-3mm in diameter and 2) had an obvious right and wrong side and it would have been too time consuming to put them in place. You are right that it is a lot like damaged paint and in fact a trained paintings conservator helped me a lot in developing the treatment.

I got the Impranil DLV for free by calling Bayer and asking for a sample. Because it is mostly used in industrial settings, the sample was huge (about 1L) and will last me for years, especially since I only used a 24% solution. As for handling the pieces, I found no way that did not cause flakes to fall off. I believe the wrestling costumes were in worse condition than your jacket, so hopefully you will have better luck. I basically just used a large coroplast board to move it around, and I was lucky that the wrestling costumes actually zipped open and laid flat.

I used an ultrasonic nebulizer to apply the adhesive and it caused a large white cloud of the adhesive to form. You will definitely want to wear a mask and block off areas that you don't want adhesive on. Because your jacket is white, you won't have to worry about the slight whitish cast I got on the black wrestling costume.

I should warn you that my results were only marginally successful. The flakes still fell off when the piece was handled, but seemed secure when it was immobilized. I think if the pieces had not been so damaged, the treatment would have been more successful. If you find an improved method, I would very much like to hear about it.

Feel free to ask more questions- I promise I will respond sooner now that we are emailing!

--  
Alison Castaneda  
Textile Conservator

## Tim Bechthold

date 10/02/15 17:38

objet Re: Conservation of a M.M.Margiela jacket from MoMu's Collection

[voir l'en-tête complet](#)

pièce(s) jointe(s) 1 fichier(s) [Diplomarbel...pdf](#)

[détails](#)

 ajouter au Cloud

Dear Frederic,  
the answer of Friederike reminded me that unfortunately I forgot to answer your email. Sorry! I attach my diploma thesis, cause it directly focused on the conservation challenge of peeling polyurethane coatings. There is another final year research project on this topic, written by Barbara Schertel in 2006 (polyurethane-coated textiles found on furniture from the 1960s and 1970s). For the consolidation of the flaking PUR Barbara used a mixture of Lascaux 360HV with Lascaux 498HV. For details of our treatment, please have a look at my diploma thesis. It worked well and after 12 years seems still stable. Please keep in mind to store the object in a dust free surrounding, cause the surface is sticky. As for most plastics: Avoid high temperatures (best something below 16 °C), no light, no stress, no changes in relative humidity... Should you have further questions do not hesitate to contact me.

Best regards,

Tim

Tim Bechthold [Dipl.Rest.Univ.]  
Leiter der Restaurierung | Head of Conservation

Die Neue Sammlung - The International Design Museum Munich  
Direktion | Tuerkenstrasse 15 | 80333 Munich, Deutschland

### ③ Questionnaire envoyé à Martin Margiela

Boutié Frédéric  
mail : [frederic.boutie31@orange.fr](mailto:frederic.boutie31@orange.fr)  
tel : +33 (0) 6 38 67 27 99

à Anvers,  
le 21 janvier 2015

Questions concernant la conservation-restauration d'une veste issue de la collection printemps/été 1990, inventoriée T00/329 par le Mode Museum – MoMu- d'Anvers.

M. Margiela,

L'objet de mon étude et recherches est une veste créée par votre Maison pour la collection printemps/été 1990. Possédé par Linda Loppa, cet objet fut ensuite intégré aux collections du futur MoMu d'Anvers en 2000 et inventorié T00/329. Il ne fit parti ensuite que d'une seule exposition -celle inaugurale de ce musée en 2002 : *Backstage Selection I-*. Cette veste présentait déjà des altérations qui se sont par la suite rapidement accélérées.

Elle fut placée dans une environnement privé d'oxygène par Kim Verkens -conservatrice-restauratrice au sein du MoMu- qui initia également des recherches concernant sa conservation. Je reprends et continue à présent ses recherches dans le cadre de mon master en conservation-restauration.

Cette lettre a pour objet de vous soumettre certaines questions qui sont cruciales pour la compréhension de cet objet et ainsi soumettre au MoMu, son propriétaire actuel, des préconisations de conservation-restauration en accord avec votre volonté.

Durant mes recherches, j'ai également trouvé un autre exemplaire de ce modèle, récemment acquis par le MoMu. Il va me servir d'objet d'étude, mais fait également cas du délitement futur de la veste T00/329 si aucune mesure de conservation-restauration n'est prise.

Vous trouverez dans les pages suivantes des photographies du modèle cette veste suivies par le questionnaire.

Je suis à votre entière disposition si vous souhaitez de plus amples informations ou précisions. Dans l'attente d'une réponse de votre part, veuillez agréer l'expression de mes plus sincères salutations.

Bien cordialement,

Frédéric Boutié,  
étudiant en Master II mention conservation-restauration  
à l'école Supérieure d'Art d'Avignon, France



Modèle lors du défilé



Veste T00/329 à l'heure actuelle



Détail de la veste T00/329



Veste d'étude lors de son arrivée au MoMu



### Questions :

Dans plusieurs de ses créations, la Maison Martin Margiela a joué avec le recouvrement et l'écaillage volontaire pour révéler la couche sous-jacente. Ce fut le cas notamment lors de cette collection printemps/été 1990 avec le recouvrement des bottes tabi par du blanc de Meudon. Le délitement et craquèlement du revêtement en polyuréthane de cette veste était-il intentionnel ?

Si oui, jusqu'à quel point cet écaillage est-il acceptable ?

Si non, que pensez-vous de celui-ci ? Porte-t-il atteinte à la volonté initiale concernant la création de cette veste, ou au contraire le voyez-vous comme une sorte de sérendipité ? (Jusqu'à quel point-il est également acceptable dans ce cas?)

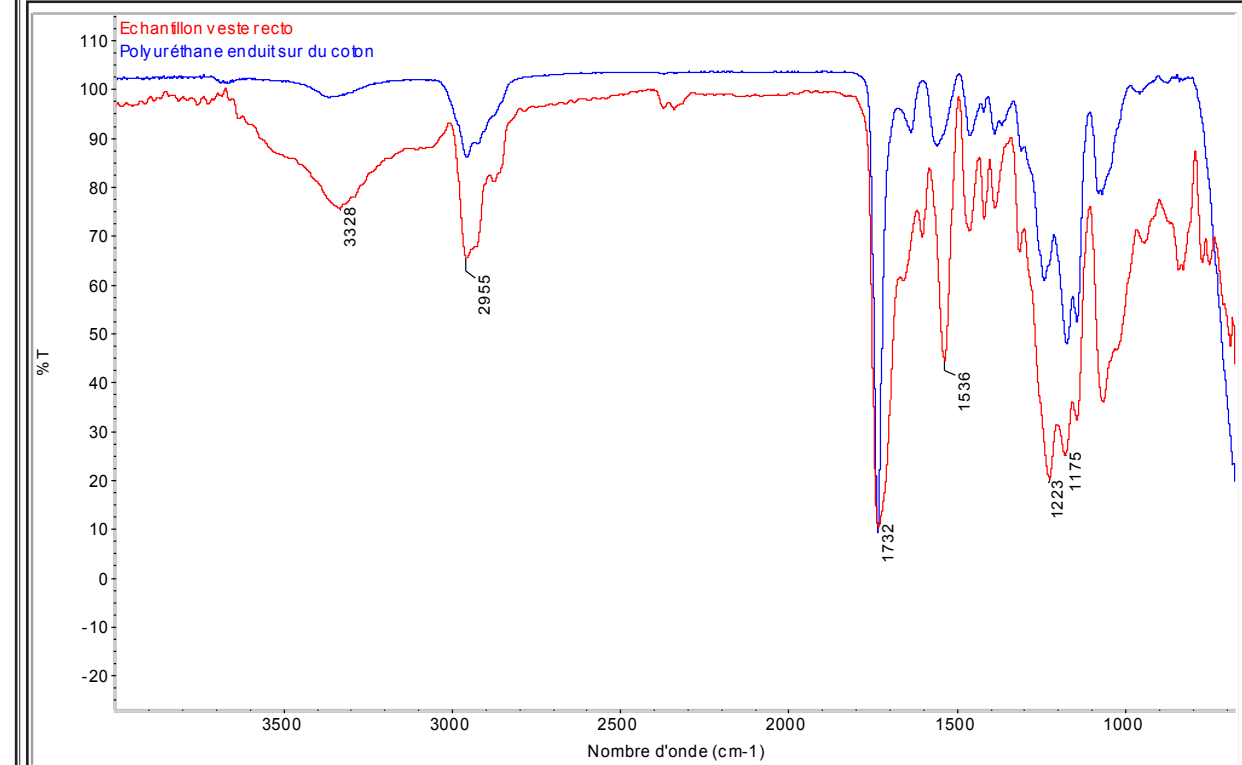
Cette veste fut portée ouverte, asymétrique et de façon nonchalante lors du défilé. Concernant sa présentation au public, souhaitez vous qu'elle soit montrée de la même manière ? - Ce qui induit le recouvrement des propriétés élastiques et physiques des matériaux-.

La présenter de manière fermée ou d'une autre façon qui assurerait une meilleure conservation trahirait-il l'allure, la silhouette ou l'idée que vous aviez souhaité véhiculer ?

Dans un interview datant de 2002 dans le magazine CREAM, la Maison Martin Margiela confiait que l'importance du blanc dans ses créations était aussi dû au fait que le blanc permet de se rendre compte du passage du temps. Le jaunissement ou ternissement est donc induit et accepté dans celles-ci. Mais comment, dans un sens plus large, envisagez-vous la pérennité des créations de la Maison, celles que vous avez conçues ou qui le furent sous votre direction ?

Quel regard portez-vous sur la conservation de celles-ci ?

### ④ Résultat d'identification de matière provenant de la veste d'étude



Le spectre de l'échantillon de tissu présente une large gamme de bandes spectrales.

On peut retrouver dans le spectre les bandes caractéristiques des liaisons C=O à  $1732\text{cm}^{-1}$  ; N-H à  $3328$  et  $1536\text{cm}^{-1}$  ; des liaisons C-O à  $1223$  et  $1175\text{cm}^{-1}$ .

La présence de la bande caractéristique de la liaison N-H, nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un polyuréthane et non un polyester.

La superposition du spectre du standard de polyuréthane et de l'échantillon de la veste étant quasi parfaite confirme le résultat.

5 Recherche et comparaison de produits relatifs à la conception d'un environnement anoxique accompagnée d'une comparaison tarifaire.

**Ideal conservation condition for Plastics and Polyurethane in particular.**

**Temperature : 12°C**  
**Relative Humidity : 45-55%**  
**Oxygen free atmosphere**  
**No UV at all. Dark Atmosphere.**

**Products comparaison**

**ATCO oxygen scavengers**

ATCO oxygen scavengers is used in museums for example for the conservation of rubber, which by no other means can be stored effectively over long periods. Many plastics also profit from low-oxygen atmospheres. Benefit to textiles, paper or film materials however is relatively small: other degradation mechanisms like hydrolysis are far more important.

ATCO oxygen scavengers reduce oxygen concentration within a sealed container down to 0,01%, creating a very low-oxygen environment. Large enclosures like anoxic bubbles can be flushed with nitrogen before introducing the oxygen scavenger. ATCO sachets contain fine iron powder covered with sea salt impregnated with a NaCl-solution. One sachet of ATCO FTM 1000 absorbs 1000 ml oxygen (the oxygen from 5 l air) and releases about 0,4 g of water during use. With no humidity buffer involved, ATCO creates a relative humidity of 68% RH. The release of moisture can be balanced by either 25 g pre-conditioned PRO SORB or one 5 g bag dry silica gel per sachet of Ageless FTM1000 (values deduced from Elert 2003). For anoxic bubbles you also might use cardboard to buffer humidity fluctuations during the treatment, for example by surrounding the objects with corrugated cardboard.

ATCO FTM 1000 contain iron with specially low sulphur content. It has been demonstrated that the normal types of ATCO and Ageless release sulphurous gases, tarnishing silver and other metals. ATCO were developed for food industry. They are non-poisonous and can be discarded after use as normal waste. The heat of the reaction elevates the temperature within the sachets up to around 42°C, so sensitive art objects should not be in direct contact with the oxygen scavenger.

Product Name and size	Absorbance efficiency	Positive effects	Negative effects	Price from c.waller.de
<b>ATCO FTM 1000</b> 80 x 80 x 12 mm, 30 g	absorbs 1000 ml oxygen (the oxygen from 5 l air) 1 bag / 5 air liter.	cheap	ATCO creates a relative humidity of 68% RH and releases about 0,4 g of water during use.  Need desiccant bags in extra	0,36€ / bag  sold by 50 : 18€
<b>ATCO FT 210</b> 50 x 50 mm	1 bag / 1,05 air liter	idem	idem	0,16€/ bag sold by 200 : 32€
<b>ATCO FT 100,</b> 40 x 50 mm	1bag/ 0,5 air liter	idem	idem	0,11€/ bags sold by 200 : 23€

Even if this product is cheap, it has too many negatives effects, it raises the rate of relative humidity and also the temperature. which can be harmful for collections, polyurethane in particular which is really sensitive to hydrolyse. In addition to this product we would need to add also pollutants absorbers and desiccants products. I would not recommend this product.

**ZerO<sub>2</sub>**

The oxygen scavengers ZerO<sub>2</sub> become warm (maximum surface temperatur 48°C) during the initial stages (12 hours) of treatment. Care should be taken to avoid direct contact with sensitive materials such as waxes, oil based paints and silks. Once the oxygen has been removed during the treatment, the reactions stops and the packs become cold.

A small amount of moisture is generated in the oxygen-depletion process. The relative humidity within the bubble normally settles at approx. 68% RH at 25°C. When treating very delicate items or where there is a specific need for a lower relative humidity, we recommend adding desiccant bags DESI Pak 35g / 1 unit ( 4 pcs. per m<sup>3</sup> (= 1.000 l)).

Product Name and size	Absorbance efficiency	Positive effects	Negative effects	Price from c.waller.de
<b>ZerO<sub>2</sub></b>	1piece /1000 air liter	For big pieces	Raises too much the temperature, the relative humidity and creates too much moisture.	0,36€ / bag  sold by 50 : 18€

Really inappropriate for the use we want to do, it changes too much the atmosphere by creating moisture and rising temperature. It could be really harmful for collection, specially when organic materials are involved, it could create a mold or fungi infestation.

**Ageless RP**

Ageless is an oxygen absorber developed by Mitsubishi Gas Chemical Company of Japan. The original intent of this product was to prevent mold and insect growth within food containers by creating an oxygen free environment. This concept was adapted to the conservation field in the form of non-destructive fumigation. Typical fumigation treatments usually entail the exposure of a valuable object to harsh and toxic chemicals to eradicate living organisms living within it. With the introduction of Ageless oxygen absorber, one can now treat a valuable object without any risk of possible damage.

Ageless works on the simple principle that without oxygen, living organisms cannot thrive. Ageless is comprised of powdered iron and salts. When exposed to oxygen, these ingredients chemically react forming iron oxides and hydroxides (better known as rust). During this chemical reaction the oxygen is absorbed, thus producing an oxygen free environment. Ageless is commonly used in conjunction with heat sealable bags made from oxygen barrier films such as Marvelseal and Aclar. You will need to make or buy a bag that is the proper size to fit the artifact that is to be treated such as a painting, frame, book, etc.



The artifact is placed inside the bag with the proper amount of Ageless packets and several Ageless Eye oxygen indicators. Before sealing the bag closed with a tacking iron, remove as much air/volume as practical. After 12-24 hours, the Ageless Eye, which will have turned blue when first placed in the bag, should have returned to a bright pink color. This change in color indicates that the Ageless has succeeded in removing the oxygen within the bag. As a general rule, the bag is left sealed for a period of 10-14 days to assure complete pest eradication.

Some precautions should be taken when using any Ageless product. Keep in mind that when Ageless and oxygen come in contact with each other it produces an exothermic reaction. That is, **heat is produced**. Never place Ageless packets on top of each other and space them evenly throughout your treatment enclosure. **Never place Ageless in direct contact with an artifact**. Relative humidity can increase within a closed environment when using Ageless. When Ageless has fully depleted the oxygen from the enclosure, the total volume of the enclosure will have been reduced by 20%.

The numbers in the RP nomenclature represent the total volume of air to be treated, expressed in hundreds of milliliters. You will need to calculate only the total volume of air in the container to be treated, no further calculations are needed. For example, one sachet of RP-3K will absorb the oxygen in 300 ml (3 X 100ml) of air. (RP-3A will absorb both the oxygen and the moisture in 300ml of air.) One sachet of RP-20 will absorb the oxygen in 2 litres of air (20 X 100 ml = 2000 ml = 2 liters).

Product Name and size	Description	Absorbance efficiency	Positive effects	Negative effects	Price from cwaller.de
<b>RP-1A</b> size not indicated	<b>Oxygen scavenger RP-A</b> is containing similar materials but also a very strong sorbent for humidity (zeolith), reducing relative humidity within the container to almost 0 % RH. One sachet of RP-5A absorbs around 1,1 g of water. RP-A fights against metal corrosion on three levels, reducing simultaneously oxygen, humidity and pollutants. However, for most metal objects in museums, dry storage with desiccants like silica gel or bags of molecular sieves will be sufficient to prevent corrosion.	100mL/ air V	Appropriate use for metal only	Too much desiccant, may damage organic materials and plastics,	0,56-0,51€ per bag sold by 25 : 14€ sold by 100 :51€
<b>RP-3A</b> 35x120mm	idem	300mL/ air V	idem	idem	1,04 -0,99€ per bag sold by 25 : 26€ sold by 100 :99€

Product Name and size	Description	Absorbance efficiency	Positive effects	Negative effects	Price from cwaller.de
<b>RP-5A</b> 51x120mm	idem	500mL / air V	idem	idem	1,48-1,45€ per bag sold by 25 : 37€ sold by 100 : 145€
<b>RP-1K</b> 35x120mm	<b>Oxygen scavenger RP-K</b> is also active under dry conditions and is absorbing oxygen without influencing relative humidity. Furthermore it contains some active charcoal for the adsorption of pollutants like SO <sub>2</sub> , HCl or NH <sub>3</sub> . RP-K consists of unsaturated organic compounds and some inorganic sorbents like graphite and Ca(OH) <sub>2</sub> as well as polythene.	100mL / air V	Contains already pollutants absorbers and doesn't affect the relative humidity	More expensive	1,28-1,20€ per bag sold by 25 : 32€ sold by 100 : 120€
<b>RP-3K</b> 35X120mm	Idem <b>Only available at conservation-by-design.com</b>	300mL / air V	idem	idem	At conservation-by-design Apprx. 6,13€ per bag sold by 25 : 153,36€
<b>RP-20K</b> 100x130mm	idem	2L / air V	idem	idem	8-7,80€ per bag sold by 25 :180€ sold by 50 : 390€

The Ageless® RP-K meet all our expectation. It doesn't have any damaging effect on the atmosphere in the bag and contains already pollutants absorbers. His price is indeed the most expensive one but we save money in the way that we don't have to buy extra pollutant or humidity absorbers. In opposite, the RP-A may be harmful for small collection pieces and furthermore for organic materials such as textile.

For note, RP- K Type will remove only the oxygen, it is described as "moisture-neutral". Long term maintenance of these conditions will be dependent on the barrier film used.

The use of Nitrogene could also be a good solution coupled with oxygen scavengers, but it's more appropriate for a regular use or for big pieces, the price of a nitrogene bottle is between 60 and 80€. In our case, it may not be really necessary.

#### Barrier film

It exists different kind of barrier film and even already made, but they usually are in small dimension and more expansive than making our own with barrier film sold on roll.

On conservation-by-design.com, we found already made bags for oxygen free

environment whose dimensions are more interesting. We don't have technical informations about this product just a laudatory description : « *The PTS material is more permeable to water vapour than Escal™. Using the RP System™ Escal™ can be expected to perform well for several years whereas the PTS material may only be expected to perform well for a year or less. Nevertheless its performance still far exceeds other transparent non metal foil barrier pouches for moisture permeability. Available in a range of pre-formed bags in a wide range of sizes suitable for use with a CrissCross Impulse heat sealer or a vacuum sealing machine.* »

Prices : 6,78€ for 40x62cm

5,41€ for 50x35cm

### Escal™ Neo RP System Ceramic Deposited Gas Barrier Film

Escal™ for the protection of cultural properties supplied in single sheet rolls or double sheet tube rolls. The material is a ceramic deposited super barrier film developed especially for use with the Mitsubishi RP System (p67). The user can unroll and cut the Escal™ film to a desired length and seal with a heat sealer. Each Escal™ film roll includes a continuous data entry space with a white writable background.

Escal™ has an outstanding ability to keep out moist air. It is therefore very useful not only for the preservation of damp wooden artefacts, but also for all other conservation or storage purposes. On the other hand, the RP agent works to keep the inside atmosphere of a container very dry, therefore it is not appropriate for conservation or storage of small quantities of paper/textile materials or wooden artefacts, which require a more normal pH. Mitsubishi have developed another type called RP-K which does not affect the moisture in a container and which therefore can be used for non-metallic artefacts. This product is mainly used to protect photographs, films and dyed products from discolouring and fading. It also prevents mildew and insect damage to paper, textile materials and wooden artefacts.

Using Escal™ and the RP System

Metal artifacts and many museum objects can be perfectly protected from retrogradation by removing oxygen and moisture content with RP Type A oxygen and moisture scavengers.

RP Type K is moisture neutral and will not remove moisture from the enclosure. However the moisture barrier created by the Escal™ or PTS enclosure ensures a stable microclimate for the enclosed object.

This means that the period during which the quality of these artifacts can be preserved depends on the correlation between the barrier performance (oxygen permeability and moisture permeability) of the film and the enclosed amount of RP Agent.

The barrier film should have a particularly good gas barrier performance in both oxygen and moisture permeabilities

Name and kind of product	Oxygen permeation	Width	Price/meter	Price for 10 meters
ESCAL NEO - film	<0,1 cm <sup>3</sup> /m <sup>2</sup> /day/atm (25°C, 60% RH)	100 cm	21,00 €	188,00 €

ESCAL NEO tubular film	idem	16 cm	9,00 €	66,00 €
	idem	24cm	12,00 €	92,00 €
	idem	48cm	19,00 €	153,00 €

### Aluminium foil

There is also aluminium foils which are really effective. They don't allow to see the object, that's why it's advised to couple it with a transparent foil like the Escal©. Bags made entirely of aluminium foil would be more suited for an anoxie against insects and molds. In our study, see the reaction and check visually how it going is essentially.

Name of product and width	Oxygen permeation	Vapour permeation	Price per roll
30 T, width: 100 cm	< 0,5 cm <sup>3</sup> /m <sup>2</sup> /day	< 0,04 g/m <sup>2</sup> /d(40°C/90%RH)	130,00 € for 100m
30 T/125, width 125 cm	idem	< 0,04 g/m <sup>2</sup> /d(40°C/90%RH)	180,00 € for 100m
20 T, width 100 cm	idem	< 0,01g / m <sup>2</sup> .d (23°C / 85% rF)	140,00 € for 100m
40 T, width 100 cm	idem	< 0,04 g/m <sup>2</sup> /d (40°C/90%RH)	100m = 160€
80 T, width 100 cm	idem	<<0,2 g/m <sup>2</sup> /d	550,00 € for 100m
Marvelseal, width 121,9 cm	idem	<0,01 g/m <sup>2</sup> /d	240,00 € for 50m

The 30T width 100cm and the 20T seem to be the best choice regarding their qualities and price.

### Oxygen and humidity controllers

The verification and observation of what is happening in the oxygen-free bag is a crucial part of our study. We also have for that to add indicators. The most important one is the oxygen indicator and then the humidity one.

For oxygen indicator, the best choice would be Oxy-eye. We can't keep for too long this product, the wiser decision would be to just buy 2 packs of 5 pieces for 7,60€

For humidity controller, the best choice would be the colour shift at 10 to 100% RH this is the presentation made by conservation-by-design : « *Cobalt Chloride impregnated blotter divided into nine sections which exhibits various colours from blue through lavender to pink.*

*The position of the lavender section indicates the relative humidity of the surrounding air. Humidity indicator cards can be used with ESCAL® and PTS® bags as a long term check against punctures and ingress of moisture.*



Escal and PTS films are barriers to moisture so fluctuations in moisture will indicate the enclosure is leaking.

Blue Wool Scale Cards go from 8 to 1 and are used to measure light-fastness or monitor the net exposure to light given to objects on display. Blue wool 8. indicates excellent light-fastness. Blue wool 1. indicates fugitive very poor light-fastness. »

The best price is still at cwaller.de at 8€ for 5 strips

Application example : Simple anoxic storage for textile collections in Bhutan, by Julie M. Brennan, in Fifteenth Triennial Conference of New Delhi, ICOM, 2008

Prices and informations from : cwaller.de and conservationsupportsystems.com

Prices on demand at: keepsafe.ca

Products found but too expensive also available at : Atlantis-france.com.

Conservationressource.com.au ; www.conservation-by-design.com

Products not available at : Stouls-conservation.fr, ctseurope.com.fr, conservationsupplies.co.nz, klug-conservation.fr, talasonline.com,

Sources : <http://www.mgcs.com.sg/ageless>

## ⑥ Photographies des tests effectués

### Consolidants testés/ Tested consolidating\*:

**Impranil DLV** (Polyurethane liquide / liquid Polyurethane)

Dosage: 20% ; 25% ; 30% ; 35% ; 40% ; 45% ; 50 %

Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 40% (+5% ZnO) 45% (+5% ZnO) 50% (+5% ZnO)

**Lascaux 498 HV** (adhésif acrylique / acrylic adhesive)

Dosage: 5% ; 10% ; 15% ; 20% ; 25%

Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 5% (+1% ZnO) ; 10% (+1% ZnO) ; 15% (+1% ZnO) ; 20% (+1% ZnO) ; 25% (+1% ZnO)

**Plextol B500** (résine acrylique / acrylic resin)

Dosage: 5% ; 10% ; 15%

Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 5% (+1% ZnO) et 5% (+5% ZnO) ; 15% (+1% ZnO) et 15% (+5% ZnO)

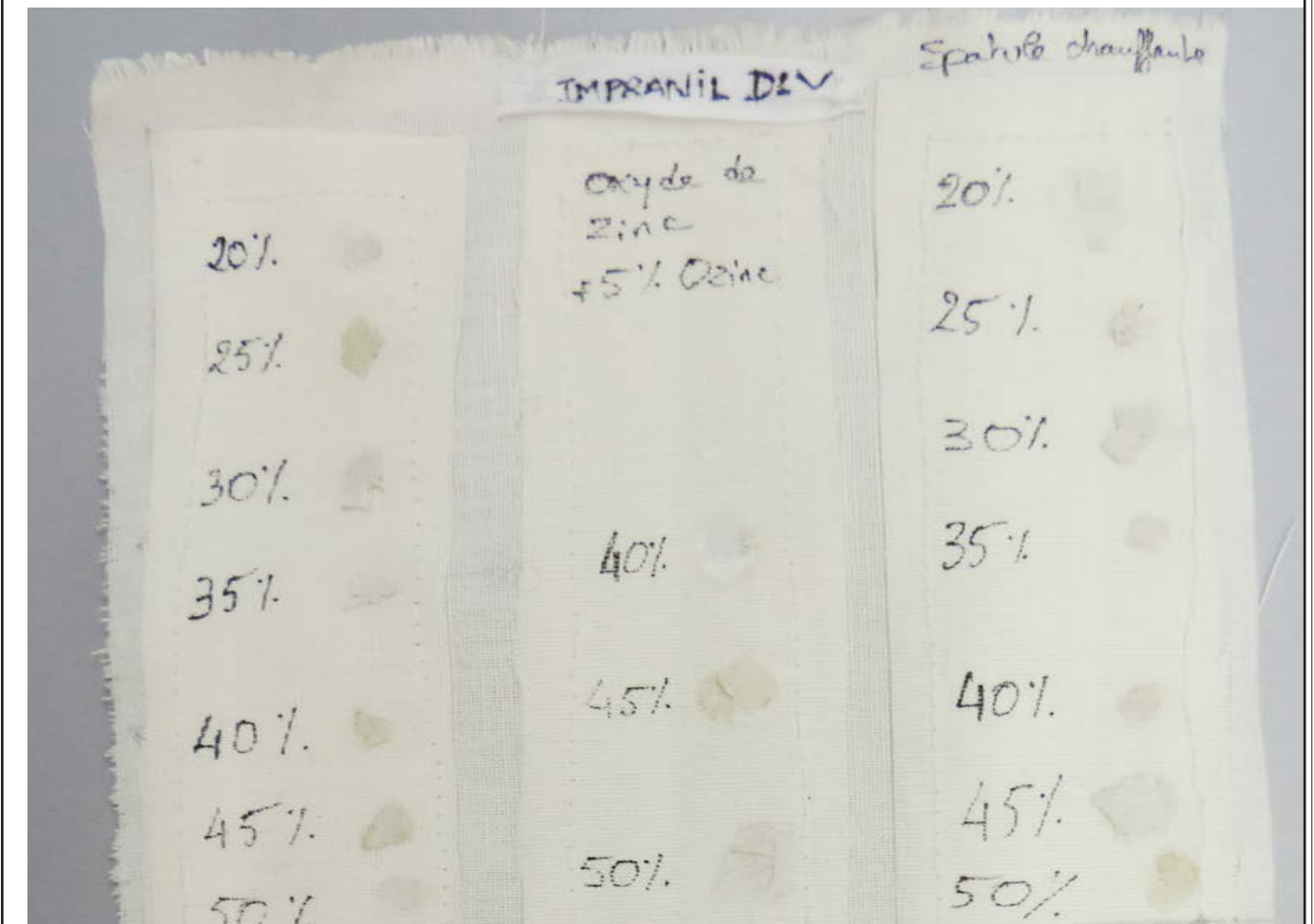
**Paraloid B72** (résine acrylique / acrylic resin)

Dosage: 5% ; 10% ; 15%

Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 10% (+1% ZnO) ; 15% (+1% ZnO)

\* Consolidation effectuée au pinceau à poil souple, tests doublés réalisés en miroir pour permettre la mise en chambre de vieillissement, test de l'usage de la spatule chauffante sur les différents essais / Consolidation made with soft hair brush, tests made twice in mirror to allow the possibility to put in ageing machine, use of heated spatula on all the different trials

### Test n°1: Impranil DLV



**Impranil DLV (Polyurethane liquide / liquid Polyurethane)**

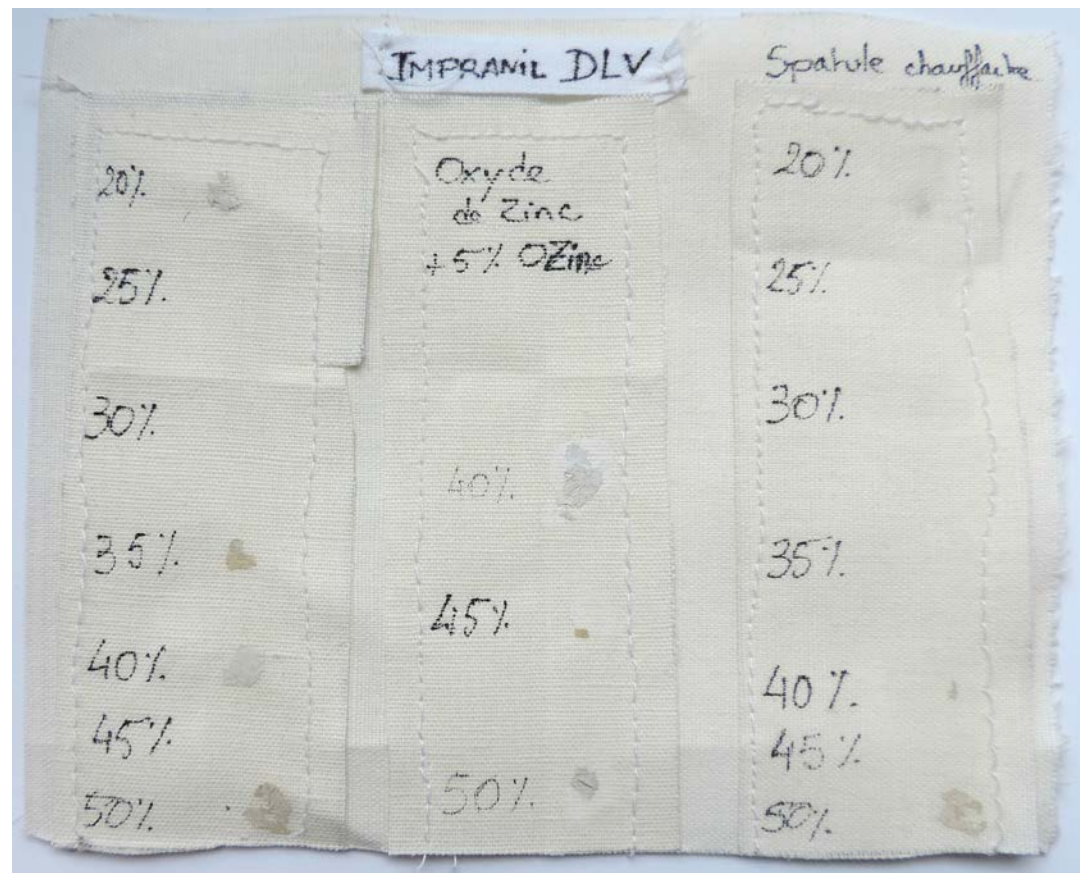
Résultat après 1 nuit et mise sous poids / Results after 1 night and put under weight

Dosage: 20% adhésion partielle / partial adhesion  
 25% non concluant / inconclusive  
 30% non concluant / inconclusive  
 35% adhésion partielle / partial adhesion  
 40% adhésion partielle / partial adhesion  
 45% non concluant / inconclusive  
 50% adhésion partielle / partial adhesion

Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 40% (+5% ZnO) adhésion partielle / partial adhesion  
 45% (+5% ZnO) non concluant / inconclusive  
 50% (+5% ZnO) adhésion partielle / partial adhesion

Remarque: 5% d'oxyde de Zinc est un dosage trop fort, les pigments sont trop visibles après application  
 Note: 5% of zinc oxide is a too strong dosage, white pigments are too visible.

Spatule chauffante / heated spatula: Test non concluant, annule l'adhésion et déforme trop les écailles de PUR / Inconclusive tests, cancel the adhesion and deforms PUR flackles



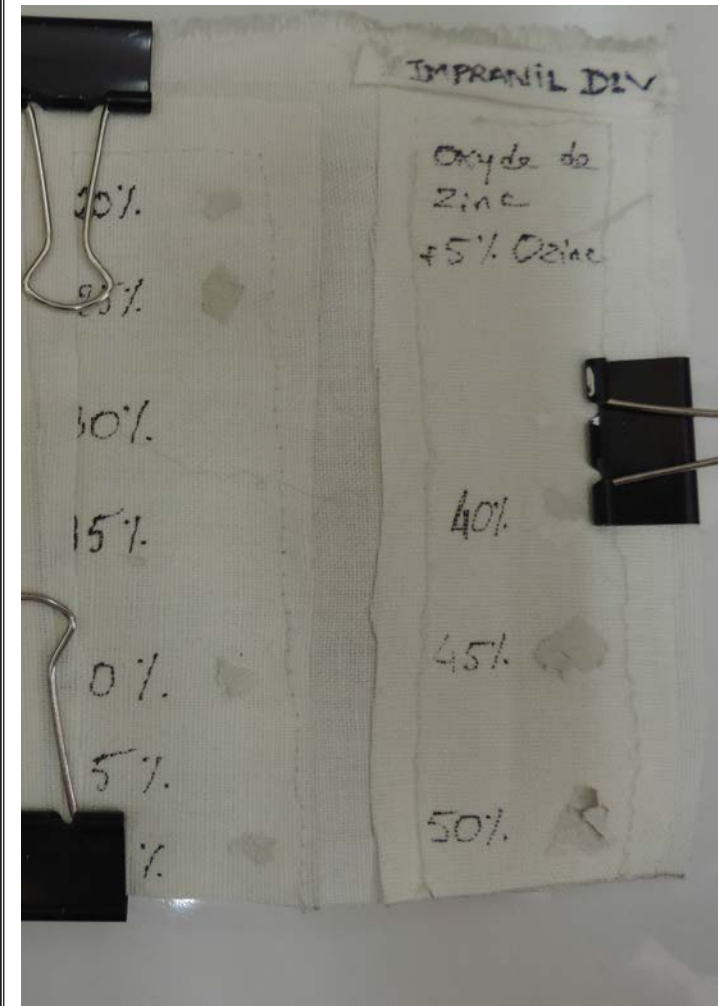
**Résultats après tests de vieillissements (77heures soit environ 281 jours) / Results after ageing tests (77hours, about 281 days)**

Dosage: 20% adhésion partielle / partial adhesion  
 25% non concluant / inconclusive  
 30% non concluant / inconclusive  
 35% non concluant / inconclusive  
 40% adhésion partielle / partial adhesion  
 45% non concluant / inconclusive  
 50% adhésion partielle / partial adhesion

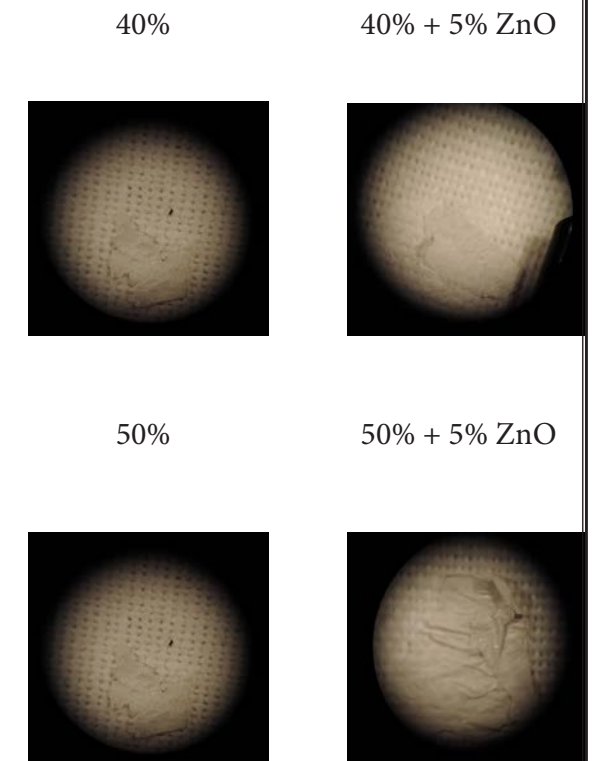
Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 40% (+5% ZnO) adhésion partielle / partial adhesion  
 45% (+5% ZnO) non concluant / inconclusive  
 50% (+5% ZnO) non concluant / inconclusive

Remarque: 5% d'oxyde de Zinc est un dosage trop fort, les pigments sont trop visibles après application  
 Note: 5% of zinc oxide is a too strong dosage, white pigments are too visible.

Conclusion: Même après peu de temps en chambre de vieillissement, on constate à nouveau des débuts de soulèvement des écailles, ou une désolidarisation complète.  
 Even after few time in ageing machine, uplifting of flackes start again or complete separation

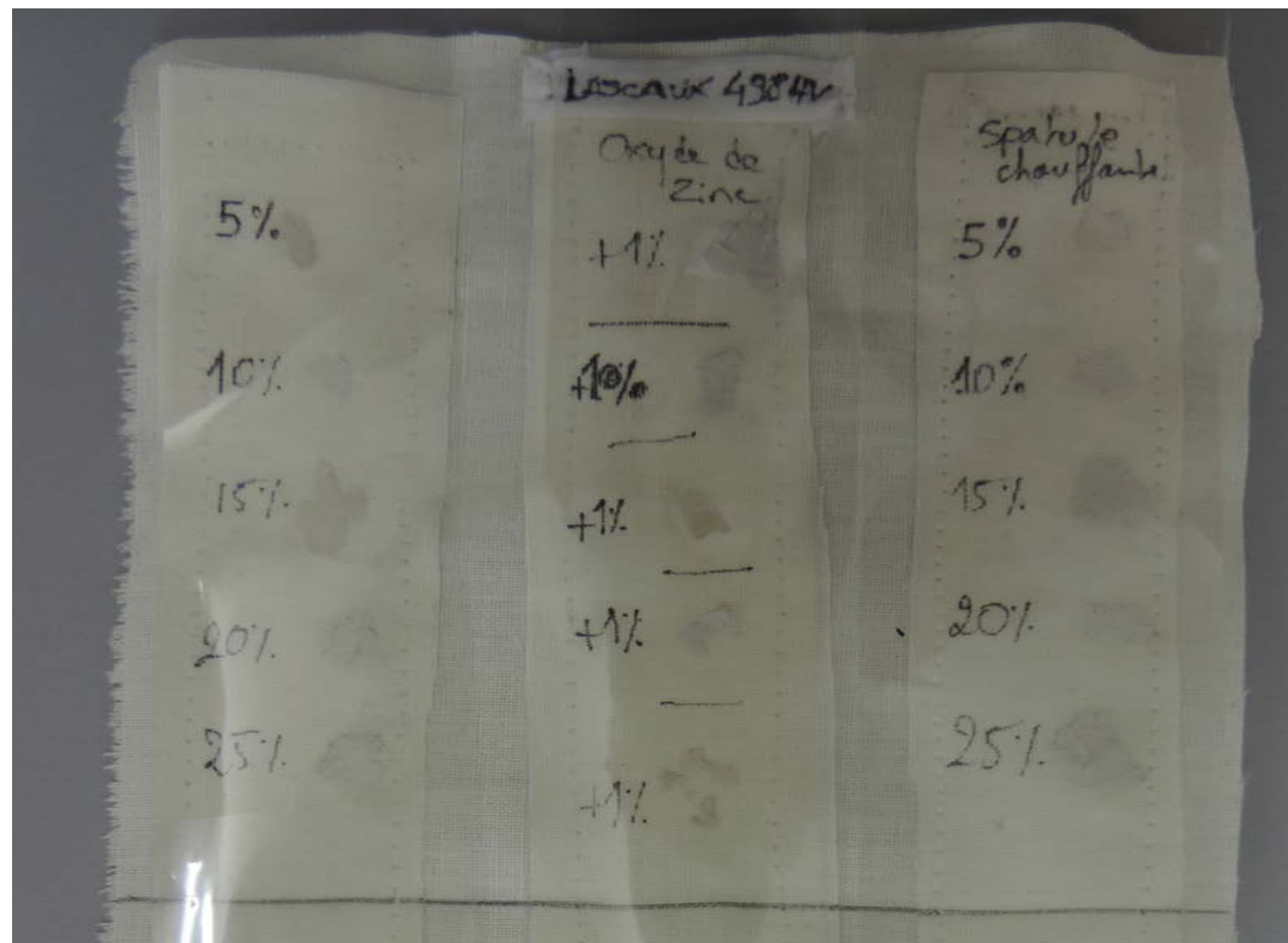


Détails à la loupe binoculaire / details with binocular loupe





Test n°2: Lascaux 498 HV



**Lascaux 498 HV (adhésif acrylique / acrylic adhesive)**

Dosage: 5% ; 10% ; 15% ; 20% ; 25%

Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 5% (+1% ZnO) ; 10% (+1% ZnO) ; 15% (+1% ZnO) ; 20% (+1% ZnO) ; 25% (+1% ZnO)

Résultat après 1 nuit et mise sous poids / Results after 1 night and put under weight

Dosage: 5% non concluant / inconclusive

10% adhésion partielle / partial adhesion

15% adhésion / adhesion

20% bonne adhésion / good adhesion

25% bonne adhésion / good adhesion

Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 5% (+1% de ZnO) non concluant / inconclusive

10% (+1% de ZnO) adhésion partielle / partial adhesion

15% (+1% de ZnO) adhésion / adhesion

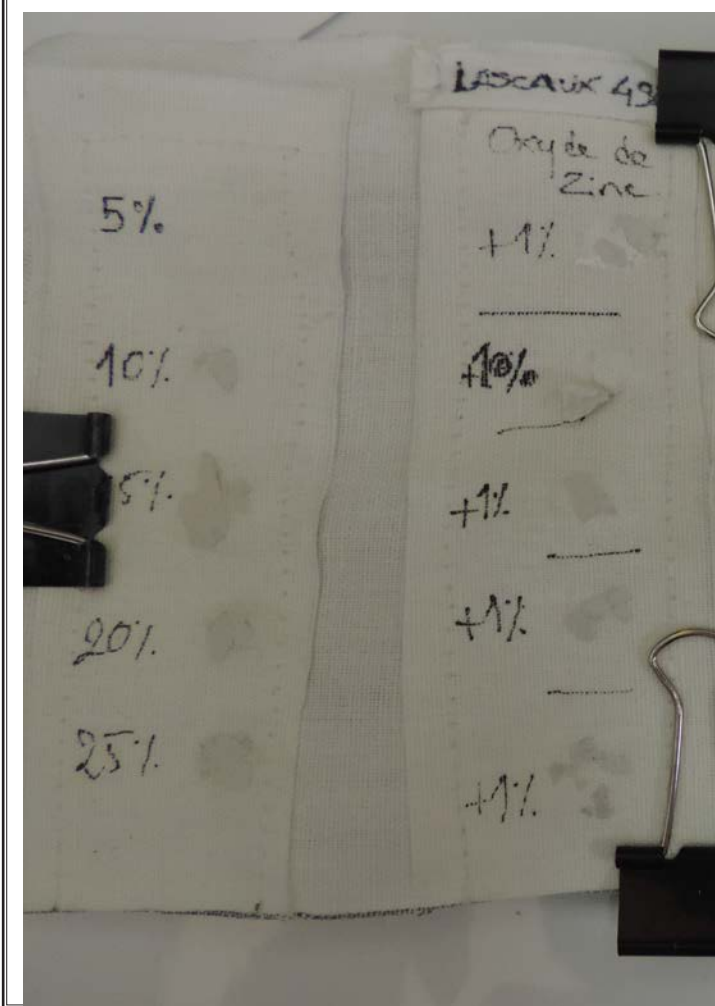
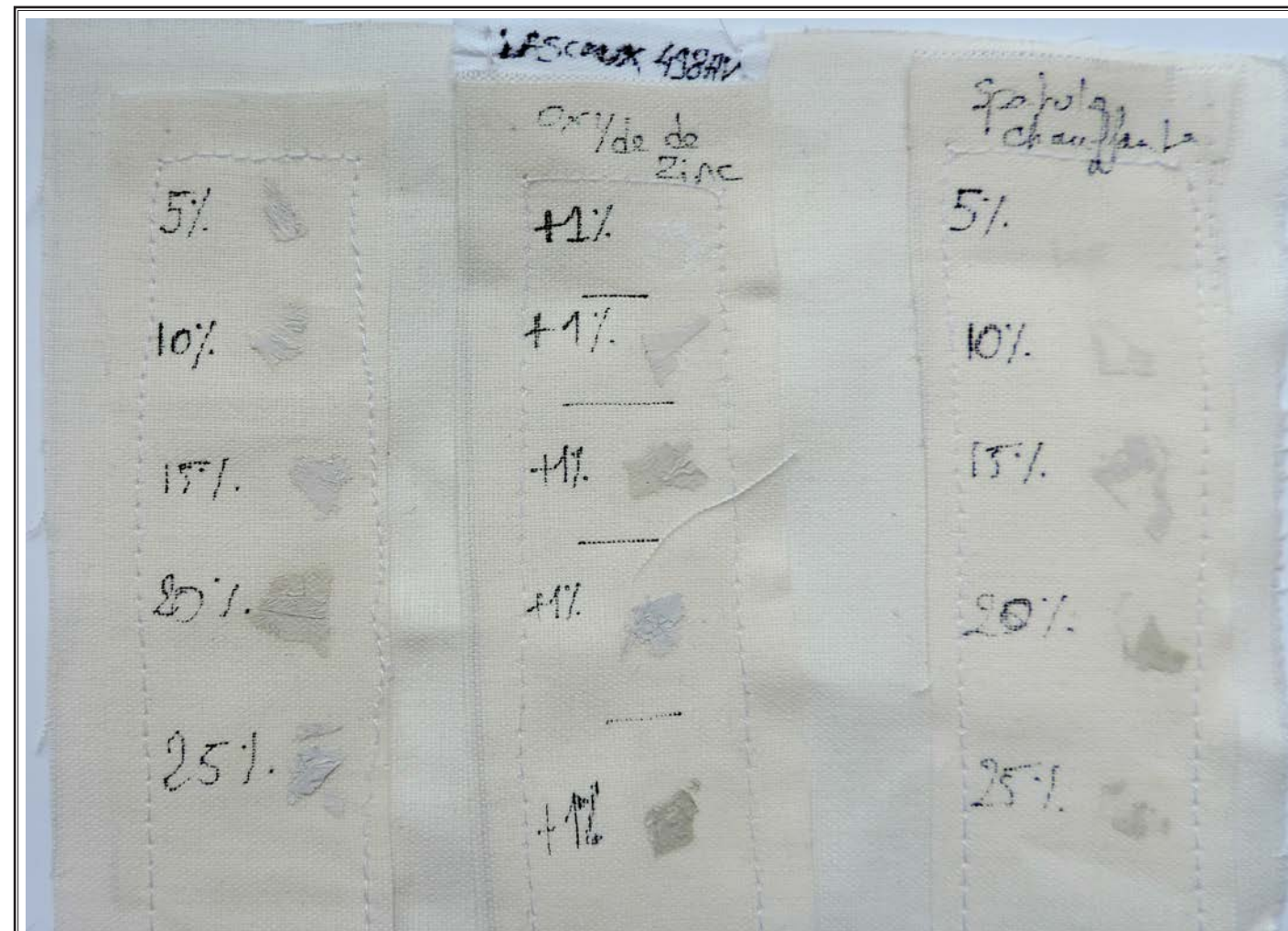
20% (+1% de ZnO) bonne adhésion / good adhesion

25% (+1% de ZnO) bonne adhésion / good adhesion

Remarque: 1% d'oxyde de Zinc est un bon dosage les pigments ne sont pas visibles après application.

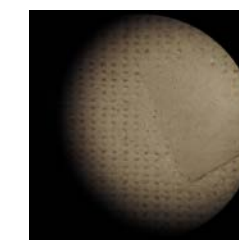
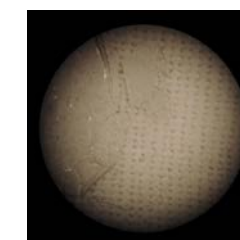
Note: 1% of zinc oxide is a good dosage, white pigments are not visible.

Spatule chauffante / heated spatula: Test non concluant, annule l'adhésion et déforme trop les écailles de PLIP / Inconclusive tests, cancel the adhesion and deforms PLIP flakes



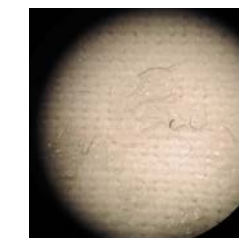
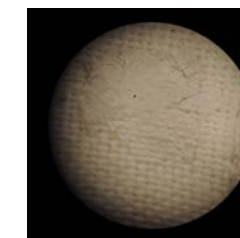
15%

15% + 1% ZnO



25%

25% + 1% ZnO





**Résultats après tests de vieillissements (77heures soit environ 281 jours) / Results after ageing tests (77hours, about 281 days)**

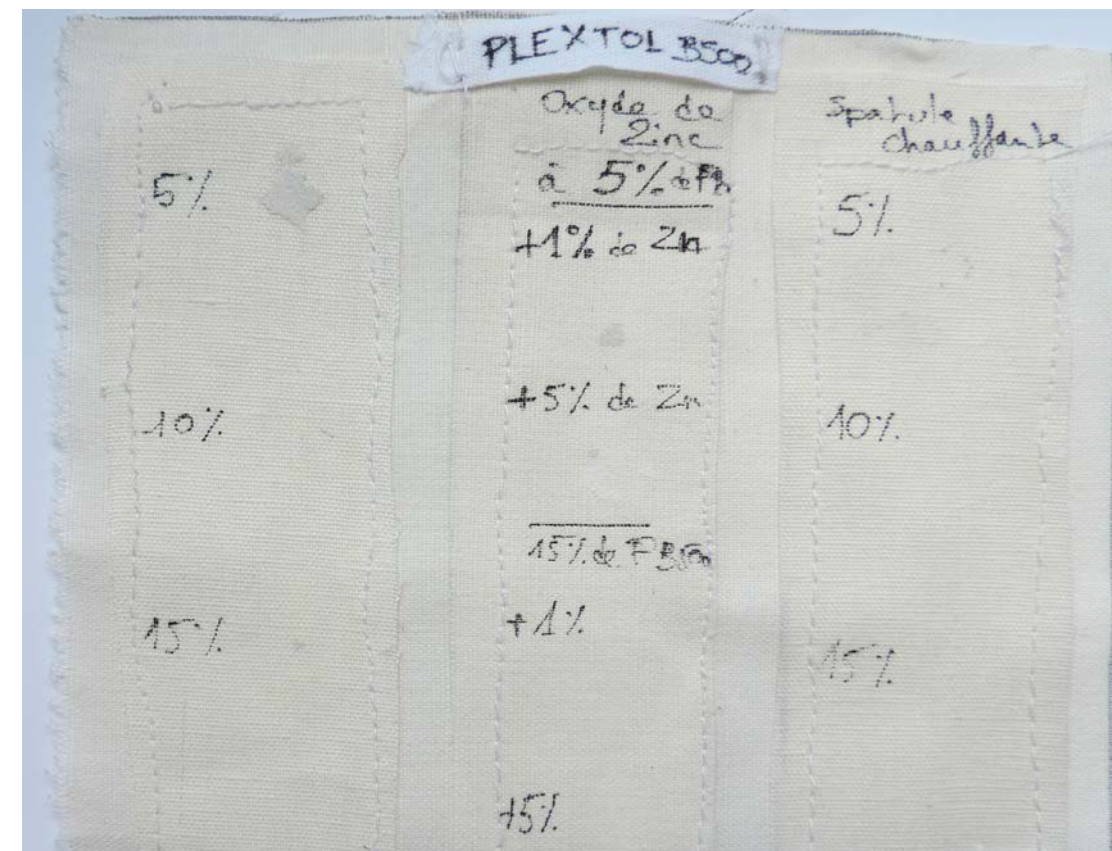
*Dosage: 5% non concluant / inconclusive*  
 10% adhésion partielle / partial adhesion  
 15% adhésion / adhesion  
 20% bonne adhésion / good adhesion  
 25% bonne adhésion / good adhesion

*Avec ajout d'oxyde de Zinc / with zinc oxide: 5% (+1% de ZnO) non concluant / inconclusive*  
 10% (+1% de ZnO) adhésion partielle / partial adhesion  
 15% (+1% de ZnO) adhésion / adhesion  
 20% (+1% de ZnO) bonne adhésion / good adhesion  
 25% (+1% de ZnO) bonne adhésion / good adhesion

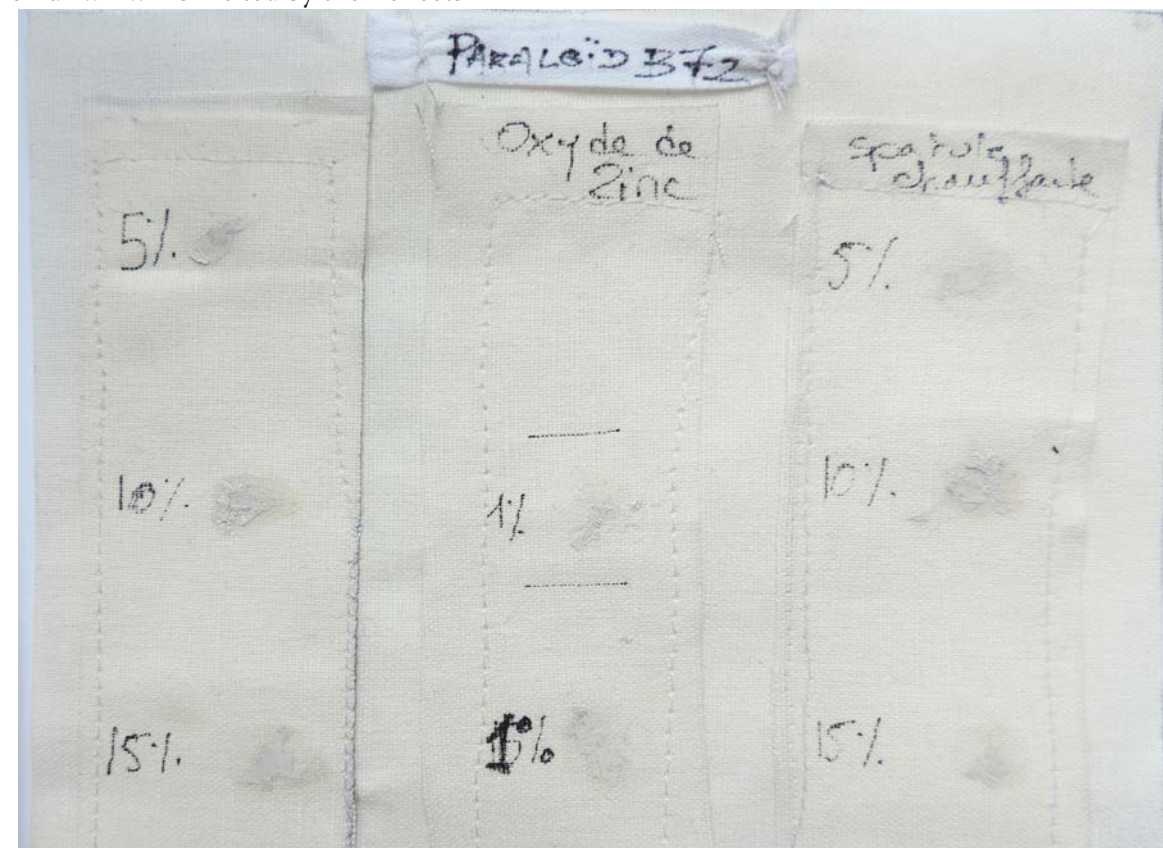
**Conclusion:** Ce consolidant semble répondre aux attentes, il est invisible, permet au polyuréthane de retrouver de la souplesse une fois enduit, le pourcentage de zinc est également acceptable, nous verrons s'il a un réel effet en poursuivant les tests.  
 This consolidant seems to be a good answer, it's invisible, allows the polyurethane to be soft again when coated and the percentage of zinc seems good, we'll see if it has a real effect continuing tests

**Tests non acceptables:**

**Plextol B500 :** aucun pouvoir consolidant aux pourcentages testés / no adhesive effect with percentage tested



**Paraloïd B72 :** La nécessité d'utiliser des solvants pour diluer le paraloïd est néfaste pour le PUR qui est fondu est fondu et presque dissout par leurs effets / The need to use solvents to diluate the paraloïd is harmful for the Pur whiwh is melted by their effects





## 7 Fiches techniques des produits testés



### ESCAL™ -and PTS-films as packaging material:

The function of RP-system requires a gas barrier packaging. MGC developed a special film, which performs in oxygen and moisture permeabilities. These films, ESCAL™ - and PTS, are transparent, ceramic deposited materials which can be sealed. The film bags have to be closed by heat sealing with a special heat sealer<sup>1</sup>, or by a special clip. For longer storage heat sealing is the most hermetic and secure solution. The ESCAL™ super gas barrier film tube is supplied on continuous rolls, which makes individual packaging possible. It includes a continuous data entry space in white for data notes. PTS bags are supplied in a variety of standard sizes. In the development of the film materials MGC has taken special care to minimise the presence of softeners and foreign compounds

ESCAL™ and PTS in comparison with other packaging materials:

material	oxygen permeability (cc/m <sup>2</sup> x day x atm)	water vapour permeability (g/m <sup>2</sup> x day)
ESCAL™	0,05	0,01
PTS	0,5	0,08
Aluminium foil	<0,01	<0,01
PE foil	2000	5-15

ESCAL™ film roll size table:

wide	length	packing unit
160 mm	100 m	200 m
220 mm	100 m	100 m
480 mm	100 m	100 m
1000 mm	50 m	50 m

PTS bags size table:

wide	length
180 mm	250 mm
220 mm	300 mm
350 mm	500 mm
400 mm	620 mm
800 mm	850 mm

### Oxygen indicator:

To control the conditioned atmosphere inside the sealed packaging a detector agent was developed. This indicator is a pink tablet called „Eye“. The „Eye“ reacts with oxygen and the colour turns blue when the oxygen concentration increases by 0,5%. The oxygen indicator helps to control the absence of oxygen and to insure this the dosage of RP agent used is appropriate, the bag must be properly sealed up so that the container provides full gas barrier performance.

### Function of RP system:

The RP system functions only in a hermetically sealed atmosphere in combination with a packaging system with barrier performance (oxygen permeability and moisture permeability).

<sup>1</sup> We recommend the Film Sealing Pliers SZ 250 or SZ 380, as described in the brochure.

## 5 Gas-barrier Bag



The RP System requires a completely sealed condition. Gas-barrier bags which show a high barrier property in both oxygen transmittance and water vapor transmission rate are essential.

Standard bag list (common to Aluminum bag and PTS bag)

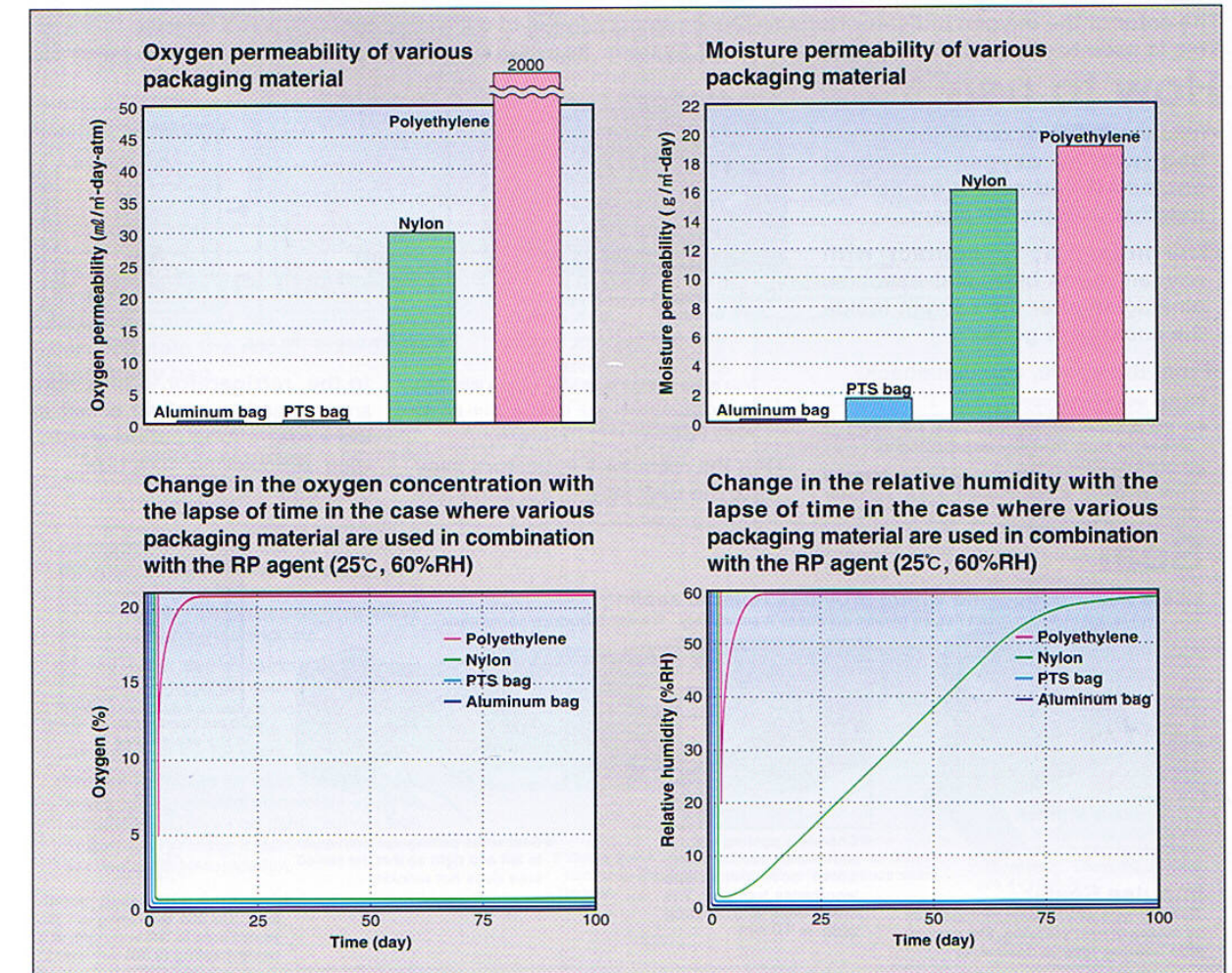
Types	Aluminum	AB180250	AB220300	AB350500	AB400620	AB800850
	PTS	PB180250P	PB220300P	PB350500P	PB400620P	PB800850P
Standard size (outer dimensions*mm) W×L		180×250	220×300	350×500	400×620	800×850
Quantity (bags/carton)		1000	1000	200	200	100

\*Seal width is 10 mm.

### Performance of gas-barrier bag

Condition	Oxygen permeability (ml/mi-day-atm)		Moisture permeability (g/mi-day)	
	25°C, 60%RH	40°C, 90%RH	25°C, 60%RH	40°C, 90%RH
Aluminum bag	<0.01	<0.01	Not transparent, for long preservation	
PTS bag	0.5	1.5	Transparent, for short preservation	
(Ref.) Nylon (KON/PE)	30 to 120	16	Unusable	
(Ref.) Polyethylene	2000 to 5000	19	Unusable	

\*The above are our actually-measured values, not guaranteed performance values. \*The effect of the RP agent cannot be obtained in case of the nylon or polyethylene bag.







**Product: AGELESS EYE**

Mitsubishi Gas Chemical America, Inc

Date: November 5, 2010

**Material Safety Data Sheet**

Page 1 of 6

**SECTION 1 - CHEMICAL PRODUCT AND COMPANY IDENTIFICATION**

MSDS REVISION #: 003

Ageless EYE oxygen indicators are normally provided in a transparent plastic pouch. The precautions detailed in this MSDS apply only to the materials within the pouch. Do **not** tear or damage the pouch.

PRODUCT NAME: Ageless EYE oxygen indicator

MANUFACTURED BY: Mitsubishi Gas Chemical Company, Inc.  
Mitsubishi Building, 5-2 Marunouchi 2-chome, Chiyoda-ku,  
Tokyo 100-8324, Japan

DISTRIBUTED BY: Mitsubishi Gas Chemical America, Inc.  
655 Third Avenue, 24<sup>th</sup> Floor  
New York, NY 10017

PHONE NUMBERS: Inquiries – (212) 687-9030 (U.S.)  
Inquiries - 81-3-3283-4875 (Japan)  
MEDICAL EMERGENCIES - (866) 269-7972 (Anytime)

**SECTION 2 - HAZARDS IDENTIFICATION**

**\*\*\*\*\* EMERGENCY OVERVIEW \*\*\*\*\***

Ageless EYE products consist of a pink tablet (which turns blue in the presence of oxygen) in a transparent plastic pouch. The product is designed to be used without opening the plastic pouch. Although the tablet is not known nor expected to cause any adverse health effects, avoid contact with skin, eyes and clothing.

\*\*\*\*\*

This material is not considered a hazardous chemical under OSHA HazCom (29 CFR 1910.1200)

**POTENTIAL HEALTH EFFECTS**

LIKELY ROUTES OF EXPOSURE:  
None - The pouch provides effective protection from the adverse health effects of the contents. If, however, the pouch is torn or damaged and the contents released, exposed persons may experience adverse health effects.

EYES:  
Dust can cause eye irritation.

Section 2 continued on next page

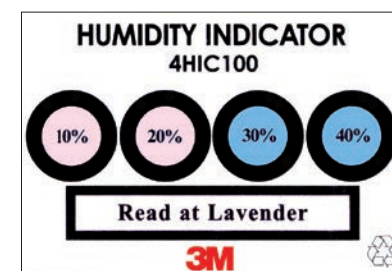
**Product Data Sheet**

**3M™ Humidity Indicator Cards (HICs)**

Humidity Indicator Cards (HICs) are printed with moisture sensitive spots which respond to various levels of humidity with a visible color change. The sensitive spots are made of blotting paper impregnated with cobaltous chloride. The humidity inside dry packed barrier bags can be determined. If the bag is opened, the card can be examined for proper dryness inside the bag.

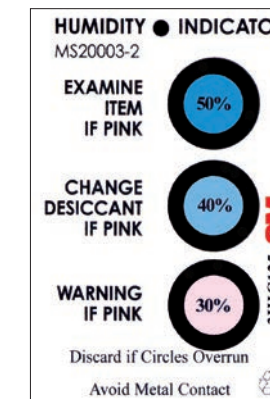
**3M™ Humidity Indicator Card 4HIC100**  
4-Spot Humidity Indicator Card

Card Size: 2" x 3"  
Indicates: 10, 20, 30, 40%  
Packing: 100 cards in an air-tight can



**3M™ Humidity Indicator Card 3HIC125**  
3-Spot Humidity Indicator Card

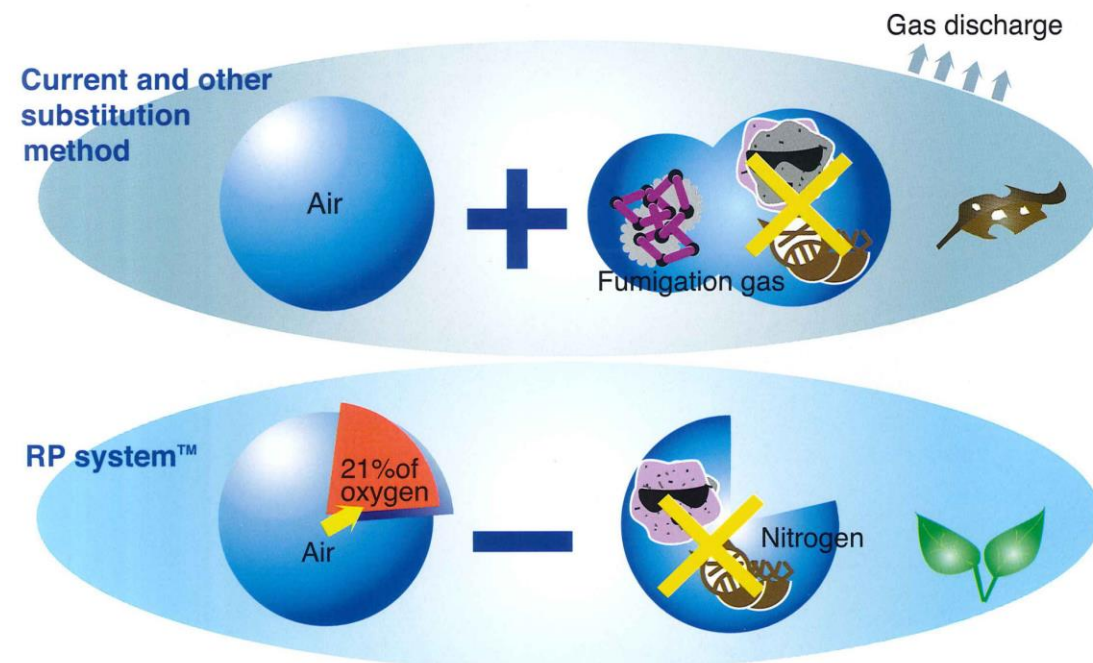
Card Size: 2" x 3"  
Indicates: 30, 40, 50%  
Packing: 125 cards in an air-tight can  
MS 20003-2 format



Part Number	Description
4HIC100	4-Spot Humidity Indicator Card 100/can
6HIC200	6-Spot Humidity Indicator Card 200/can
3HIC125	3-Spot Humidity Indicator Card 125/can



# 1 Features of RP System™



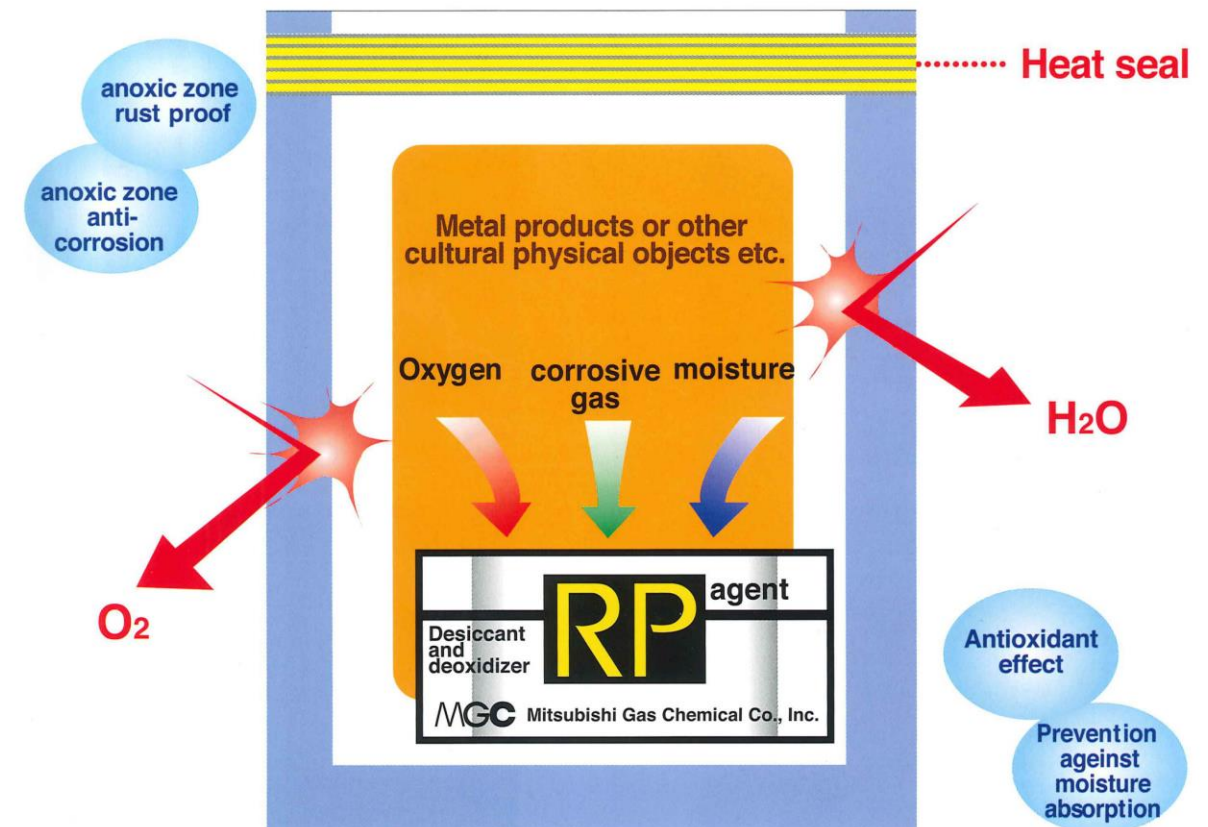
## Concept of RP system

- **RP Agent** absorbs Oxygen, Corrosive Gases and Moisture (A type only) in Air-tight packaging. It creates best condition for cultural properties to prevent from deterioration such as oxidation, deterioration, bugs attack. In addition, let mildew resting.
- **RP system** is applicable for museums, galleries, libraries, archives, cultural properties and so on. It does not require large-scale equipment for gas-fumigation but a heat-sealing machine only.

AIR-G, Automatic Relative Humidity Controlled Nitrogen Generator is available. It is to treat big cultural properties, up to approx. 3m<sup>3</sup>. For further information, please ask your distributor.

### Contents

① Features of RP System ..... 1	⑥ Oxygen Indicator ..... 6
② Application Examples of RP System ..... 3	⑦ Packagig Design ..... 7
③ RP Agent ..... 4	⑧ Work Procedures for RP System ..... 8
④ Gas Barrier Bag ..... 5	⑨ Q & A ..... 9 10
⑤ RP Clip ..... 6	



- **RP system** consist of RP agent(Oxygen absorber), and high gas barrier bag such as ESCAL PTS and aluminum bag. ESCAL is the one of the highest gas barrier and transparent film in the market.
- **RP-A** type absorbs oxygen, moisture and corrosive gas causing metallic corrosion and is for metallic cultural properties. Especially, it is able to stop collapse of excavated metal-works.
- **RP-K** type absorbs oxygen and corrosive gas but not moisture. RP-K is to treat and to preserve nonmetallic cultural properties such as wood, paper, fabric, leather, and so on. It is effective in insect proof and dust control of physical objects.
- **Gas barrier film** has gas-barrier effect which transmit hardly any oxygen and moisture vapor. In addition, it is reduced additives as much as possible in order to avoid contamination.

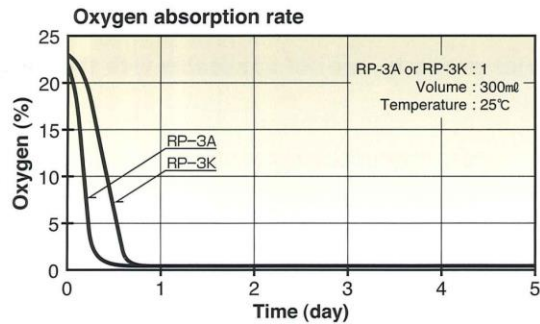


# 3 RP Agent

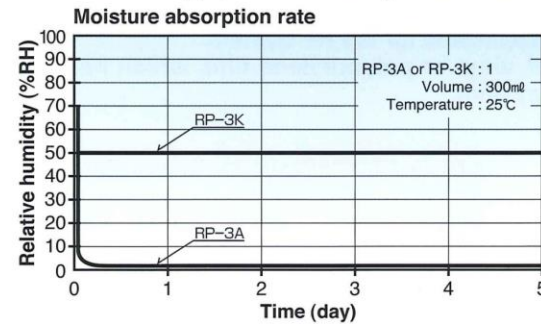
## Functions of RP Agent

When a specified amount of RP agent is sealed up in an appropriate barrier bag:  
\* Common to A and K types.

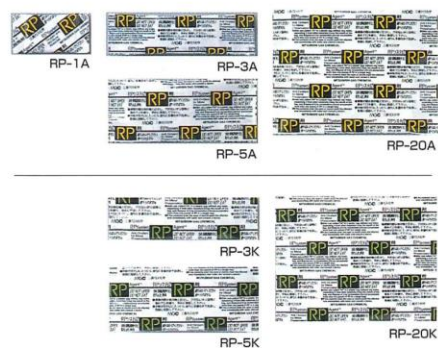
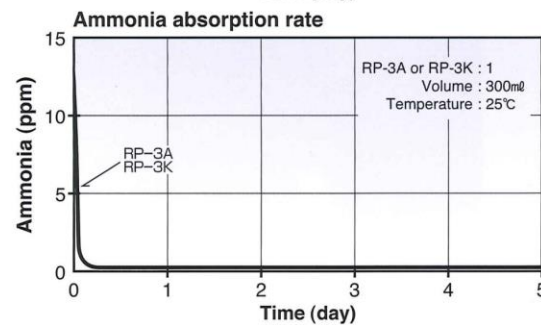
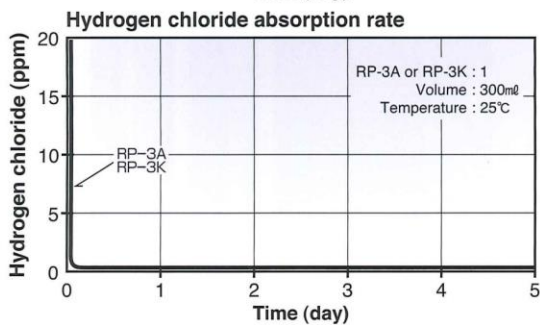
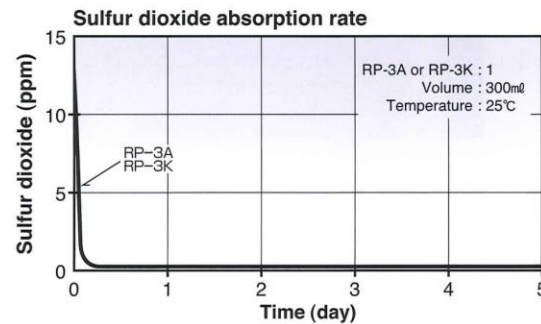
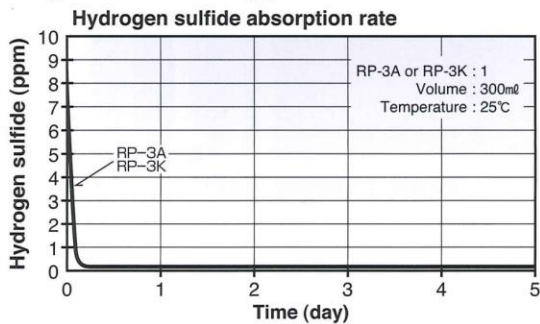
① The oxygen concentration falls below 0.1%.



② With the A type, the relative humidity falls below 10%; with the K type, the initial humidity is maintained.



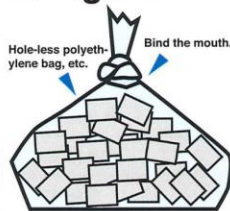
③ The concentration of each kind of corrosive gas falls below 1 ppm.



## Disposal of RP agent

If you dispose of a large amount of RP agent, distinguish it from other wastes, collect it in a polyethylene bag, etc., and burn it with the bag after sealing up the mouth as close as possible.

(RP Agent may be deposited in a landfill in accordance with all federal, state and local regulations. RP Agent is not considered a hazardous waste under current RCRA regulations.)



## Notes

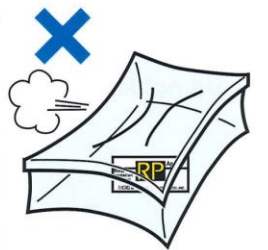
- Do not break the pack of RP agent to leak its content. In the case where it accidentally enters the eye or mouth, wash immediately with a large amount of water and then ask doctor for treatment.
- RP agent which has been used once can not be used again. When you unseal the package of the RP System and seal it again, it is necessary to replace the RP agent and enclose a new one.
- Do not leave a large amount of RP agent in the air. It may generate heat due to chemical reaction.

RPSystem 4

# 9 Q&A

Q1 — Is it possible to preserve using only a hard container with RP agent enclosed?

A1 — No, it is not practical under present circumstances. If you use a plastic hard container alone such as Tupperware, the pressure inside the container is reduced due to the oxygen absorption by the RP agent. This causes the deformation of hard container, and consequently some air gets into container. If you want to use a hard container, cover it with gas-barrier bag sealed perfectly.



Q2 — How should we preserve an object with projections?

A2 — The RP system requires a completely sealed condition, which means you cannot obtain the desired preserving effect if a projection has made a pinhole on the gas-barrier film. To protect such projections, wrap up the object by plastic cushioning materials such as a tray and bubble wrap sheet prior to RP-packaging. However, do not use paper cushion when using the RP-A agent which is moisture absorption type. Because the RP-A agent also absorbs moisture from inside of the paper cushion. So the moisture absorbing ability of the RP-A agent may be exerted wastefully and also the paper cushion itself may deteriorate due to excessive desiccation.



Q3 — Is it possible to use in combination with a paulownia case, a folded paper-wrapping or something like that?

A3 — Yes, it is, if you use the RP-K agent which we call moisture-neutral type. If using a paulownia case, put suitable amount of RP-K agents, respectively, inside and outside the case, and then put the case in a bag, finally seal up the package. If you want to use a folded paper-wrapping case, pack the case with the RP-K agent placed between the case and the gas-barrier bag. Yet, you cannot use the RP-A agent of moisture absorption type.



Q4 — Is it possible to use for two or more objects each packed in a polyethylene bag for classification?

A4 — Yes, it is. If you pack two or more objects collectively – each packed in a polyethylene bag – an oxygen-free condition will be created in each polyethylene bag in a few days, since a polyethylene bag itself has a high permeability.



Q5 — Is it necessary to degas(vacuum-pack) the package with an RP agent enclosed?

A5 — No, it is not necessary. If you try to degas the package with an RP agent enclosed, the package will be decompressed further due to oxygen absorption, which causes the object to contact the inner surface of the gas-barrier bag too closely. When sealing the package, you must guard against this condition. Otherwise, the object may be damaged or a pinhole may be formed on the inner surface of film due to excessive pressure from outside.





# IMPRANIL® DLV/1

## Polyurethane Dispersion

### Description

Impranil DLV/1 is an anionic aliphatic polycarbonate-polyether polyurethane dispersion in water.

### Application

Impranil DLV/1 is suitable for the formulation of textile coatings for use in outerwear, luggage, work clothing and technical articles. This product also has a very good resistance to hydrolysis, as well as good lightfastness. It is crosslinkable and suitable for mechanical foaming. As with any product, use of Impranil DLV/1 in a given application must be tested (including but not limited to field testing) in advance by the user to determine suitability.

### Product Specifications

Property	Value
Non-Volatile content	40 +/- 1%
pH	6.5 +/- 1.0
Flow time at 23°C, 4 mm cup	25 +/- 15 sec.

### Typical Properties\*

Property	Value
Appearance	white dispersion
Density @ 23°C	1.1 g/cm <sup>3</sup>

### Typical Film Properties\*

Property	Without Crosslinker	Crosslinked with 2 % Acrafix® ML
Microhardness, Shore A	65	68
100% Modulus, MPa	2.5	2.5
Tensile Strength, MPa	20	20
After 14 days hydrolysis (70C, 95% RH)	20	20
After 28 days hydrolysis	20	20
After 400 hours Xenotest	15	15
Elongation at break, %	500	475
After 14 days hydrolysis (70C, 95% RH)	500	500
After 28 days hydrolysis	550	550
After 400 hours Xenotest	500	475
Lightfastness	7	7
Melting range, °C	200 – 220	> 260
Volume Swelling, % (2 hours at room temperature)		
Acetone	225	175
Butanone	375	270
Ethanol	110	100
Ethyl Acetate	270	200
Volume Swelling, % (16 hours at room temperature)		
Water	35	25

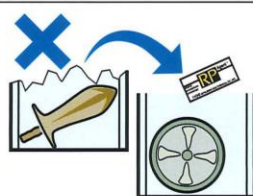
The data provided above are average values measured in approx. 0.1 mm transparent films of Impranil DLV/1 Dispersion, thickened with 1.5 % Mirox® AM.

\* These items are provided as general information only. They are approximate values and are not part of the product specifications.

Page 1 of 2 — Document contains important information and must be read in its entirety.

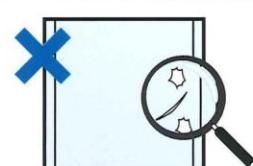
**Q6** — **Is it possible to reuse the RP agent like a silica gel?**

**A6** — No, it isn't. The RP agent cannot regenerate its preserving ability. The silica gel may physically retain moisture and emit it by drying. In contrast, the RP agent absorbs oxygen, corrosive gas and moisture by irreversible chemical reactions. (The RP-K agent does not absorb moisture.)



**Q7** — **Is it possible to reuse the ESCAL or the PTS bag?**

**A7** — Yes, it is possible if there is no flaw, fold, pinhole, etc. in the film. However, the RP system requires a completely sealed condition, which means the desired preserving effect cannot be obtained if a scar or hole is on the surface of gas-barrier film.



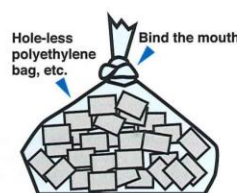
**Q8** — **Is any harmful substance used in the RP agent?**

**A8** — No, it isn't. We make both the RP agent and the oxygen indicator from non-toxic ingredients. However, don't eat them, nor tear RP agent pouches, intentionally.



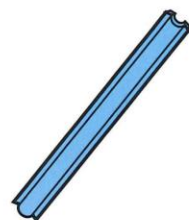
**Q9** — **How should we dispose of the RP agent?**

**A9** — If you dispose of a small amount of RP agent, throw away as "general plastic wastes". If you dispose of a large amount of RP agents, separate RP agent pouches from other disposal items in an air tight plastic bag (for example, a polyethylene bag.), tie the mouth of the bag with as little air left inside as possible, and keep it away from other materials until incinerating it at the earliest opportunity. Because, a large amount of RP agent will generate heat as a reaction of oxidation, when the agents are accumulated together.



**Q10** — **Which considerations are important when using the clip?**

**A10** — We have already confirmed that the clip can maintain a fully sealed condition for more than 4 years in a state in which the RP system is left at a room temperature. However, if a thin film is fastened with the clip that has clipped a thick film for a long period, the clip may come loose and consequently cannot attain complete sealing. To determine if a clip holds the desired sealing ability, clip a single piece of film and try to pull it out. If you fail, the clip can be considered to be acceptable. Also, the clip cannot attain the desired sealing condition at a temperature of 40°C or higher.



**Q11** — **How long can unused RP agents remain effective?**

**A11** — No functional deterioration takes place as long as air is not let in. Accordingly, be careful not to make any scar or hole in the external film. If you do not use the entire RP agents at one time but use part of them in several installments, some air must be let in each time the aluminum bag is unsealed. To be exact, therefore, the RP agent's preserving ability will deteriorate bit by bit, though at a low level. Whenever you take some agents out, seal up the remaining agents after expelling as much of the air from the aluminum bag as possible.



### Storage

Impranil DLV/1 must be stored in tightly closed containers to prevent evaporation of water and the introduction of contaminants that can adversely affect processability. Impranil DLV/1 should be stored at temperatures between 41 - 86°F (5 - 30°C). The shelf life is six months from date of receipt. In order to maintain product uniformity, protect from freezing.

### Health and Safety Information

Appropriate literature has been assembled which provides information pertaining to the health and safety concerns that must be observed when handling Impranil DLV/1. For materials mentioned that are not Bayer products, appropriate industrial hygiene and other safety precautions recommended by their manufacturer should be followed. Before working with any product mentioned in this publication, you must read and become familiar with available information concerning its risks, proper use, and handling. This cannot be overemphasized. Information is available in several forms such as material safety data sheets and product labels. For further information contact your Bayer MaterialScience representative or the Product Safety and Regulatory Affairs Department in Pittsburgh, PA at (412)-777-2835.

Note: The information contained in this bulletin is current as of November 2012, please contact Bayer MaterialScience to determine whether this publication has been revised.

### Bayer MaterialScience LLC

100 Bayer Road • Pittsburgh, PA 15205-9741 • Phone: 1-800-662-2927 • [www.bayermaterialsciencenafta.com](http://www.bayermaterialsciencenafta.com)

The manner in which you use and the purpose to which you put and utilize our products, technical assistance and information (whether verbal, written or by way of production evaluations), including any suggested formulations and recommendations, are beyond our control. Therefore, it is imperative that you test our products, technical assistance and information to determine to your own satisfaction whether our products, technical assistance and information are suitable for your intended uses and applications. This application-specific analysis must at least include testing to determine suitability from a technical as well as health, safety, and environmental standpoint. Such testing has not necessarily been done by us. Unless we otherwise agree in writing, all products are sold strictly pursuant to the terms of our standard conditions of sale which are available upon request. All information and technical assistance is given without warranty or guarantee and is subject to change without notice. It is expressly understood and agreed that you assume and hereby expressly release us from all liability, in tort, contract or otherwise, incurred in connection with the use of our products, technical assistance, and information. Any statement or recommendation not contained herein is unauthorized and shall not bind us. Nothing herein shall be construed as a recommendation to use any product in conflict with any claim of any patent relative to any material or its use. No license is implied or in fact granted under the claims of any patent.

11/12

Page 2 of 2 — Document contains important information and must be read in its entirety.



BOUTIQUE ET ATELIER AR

22 Bis Rue Velouterie - 84000 AVIGNON

Tel. : 04.90.80.07.83 - Fax : 09.70.06.

Site web : [www.artech-avignon.com](http://www.artech-avignon.com)

## Fiche Technique

### Adhésif Acrylique Diluable à l'Eau 498 HV



Version : 1

Dernière mise à jour :

### Données techniques

Dispersion d'un polymère acrylique thermoplastique à base de méthacrylate de méthyle et d'acrylate de butyle. Les deux types 360 HV et 498 HV sont épaissis avec de l'ester d'acide acrylique, le type 498-20X avec 200% de Diluant X. Tous les types sont stabilisés à pH 8-9 et munis de biocides.

### Solubilité

Diluable à l'eau, après séchage insoluble dans l'eau.

Solubilité permanente dans l'Acétone, Alcool, Toluène, Diluant X etc.

Insoluble dans l'essence, White Spirit etc.

### Domaine d'application

Pour collages non-réticulants, résistants à la lumière et au vieillissement, pour rentoilages, marouflages, lamifiés et collages etc. Pour l'application humide ou l'application sèche avec réactivation, sur supports absorbants et non-absorbants, comme papier ou carton, textiles, panneaux en bois, fibreux ou en polyester, plâtre et béton, verre et verre acrylique, aluminium etc.

Lascaux Adhésif Acrylique 498 HV donne un film solide et élastique et est extrêmement résistant à la traction; indiqué pour applications humides et sèches (réactiver à l'aide de solvants). Type standard pour rentoilages et marouflages.

### Propriétés du film

Température minimale de formation du film (TMF): ca. + 5° C

Température de transition vitreuse: ca.+ 13°c

Allongement maximal: ca. 400 %

Température minimale pour scellage: ca. 68-76° C

Film sec: dur-élastique

### L'utilisation des Adhésifs Acryliques Lascaux pour le Rentoilage de Peintures

C'est lors de la conférence ICOM 1972 à Madrid que V.R. Mehra présenta pour la première fois le rentoilage à froid utilisant un adhésif acrylique. Cette technique a été depuis adaptée par de nombreux restaurateurs, d'autres ont poursuivi leurs propres recherches en vue d'une application différente des adhésifs acryliques (p.ex. scellage à chaud).

Ces méthodes se sont avérées particulièrement satisfaisantes, autant du point de vue d'une intervention réduite à un minimum que du point de vue de la réversibilité.

C'est dans cet esprit que Lascaux Restaura a développé trois adhésifs acryliques à partir de résines acryliques Plextol, qui ont fait leurs preuves depuis des années. Les adhésifs Lascaux se caractérisent par un excellent pouvoir adhésif et une bonne résistance à la traction. La résistance au décollement, par contre, est faible, cela pour faciliter, le cas échéant, un futur dérentoilage.



C'est en fonction de l'oeuvre à conserver que l'on choisira le type d'adhésif et la méthode de rentoilage la plus appropriée. Un diagnostic rigoureux avant toute intervention sur l'oeuvre est essentiel pour déterminer exactement les mesures de conservation à entreprendre avant le rentoilage, c'est à-dire aplanissement de la peinture, réparation de déchirures, consolidation de la couche picturale, etc.

Le choix de la méthode de rentoilage dépendra de l'état de conservation de l'oeuvre, de la nature du support, de la structure de la couche picturale. D'ailleurs, dans bien des cas, la question se posera si un rapiècement des bords (strip-lining) ne serait pas suffisant, évitant, par ce fait, un rentoilage.

Par ailleurs, l'équipement technique, une table chauffante, table à basse pression, infrarouge etc. doit être aussi pris en considération.

Pour la consolidation de la couche picturale, intervention indépendante du rentoilage, certains types de résines acryliques, tel que le Plexisol P 550-40 TB, butylméthacrylate soluble dans la benzène et le Paraloid B 72, copolymère d'éthyl-méthacrylate soluble dans le Toluène/Diluant X, sont particulièrement recommandés.

En vue de pouvoir traiter des tableaux vulnérables à l'humidité, la méthode de réactivation du film de dispersion à l'aide de chaleur ou de solvants s'est avérée être très utile. De plus, un dérentoilage éventuel est de cette manière facilité, l'adhésif étant fermement ancré dans la toile de rentoilage.

### **Lascaux Adhésif Acrylique 498 HV**

Avant d'effectuer les travaux de conservation préliminaires au rentoilage, il est conseillé de monter le tableau sur un châssis de travail et, si nécessaire, de procéder à un renforcement des bords avec Lascaux Adhésif Acrylique 498-20X. La toile de rentoilage est aussi montée sur un châssis de travail plus grand que celui du tableau, de manière à pouvoir les placer l'un dans l'autre.

L'adhésif est appliqué sur la toile de rentoilage. On commence d'abord par indiquer sur la toile de rentoilage les mesures de la toile originale à l'aide de bande adhésive, de manière à laisser ouverte une fenêtre correspondant exactement à la grandeur du tableau.

Ensuite, une première couche Lascaux d'Adhésif Acrylique 498 HV dilué avec 30% d'eau est appliquée comme couche d'isolation. Après séchage, deux couches Lascaux d'Adhésif Acrylique 498 HV non dilué sont appliquées de façon à obtenir une couche laiteuse régulière. Selon les dimensions de la peinture en question, on se servira d'un rouleau en mousse fine, d'un pinceau tendre ou d'un écran pour étendre l'adhésif (mailles de l'écran HD 500 - HD 1200).

Selon la méthode Mehra, l'on procédera immédiatement avec le rentoilage, en appliquant le tableau sur l'adhésif encore humide et en le maintenant en place sur la table à basse pression.

Dans le cas de la méthode de réactivation du film de dispersion, on laisse d'abord sécher l'adhésif. Ensuite, l'adhésif est réactivé par une vaporisation de Diluant X.

Selon la quantité de Diluant X vaporisée, l'adhésif restera collant pendant environ 5 - 15 minutes. La toile de rentoilage est maintenant prête pour le rentoilage, qui pourra être effectué soit sur la table à basse pression, soit à l'aide d'un fer chaud (si la table chauffante est utilisée, il est nécessaire d'ouvrir la feuille couvrante peu à peu en commençant par le centre pour permettre aux vapeurs de Diluant X de s'évaporer).

En cas d'adhésions partielles insuffisantes, il suffira de réappliquer du Diluant X au travers de la toile de rentoilage pour atteindre une meilleure adhésion des deux toiles.

### **Marouflages**

Les Adhésifs Acryliques Lascaux sont également recommandés pour faire des marouflages de tout genre, que se soit du papier ou de la toile sur des supports rigides ou flexibles (p.ex. plâtre, bois, béton, aluminium, verre, etc.).

Si le support est absorbant, on commencera par l'isoler pour éviter un séchage trop rapide de l'adhésif (Fond Hydro Lascaux dilué 1/4 avec de l'eau, solution de 10% de Paraloid B 72, solution de 10% de Lascaux Résine Acrylique P 550-40TB).

Sur des supports non absorbants tels que de l'aluminium, verre, polyester etc., il est recommandé d'appliquer d'abord une première couche d'adhésif dilué, puis une couche ou deux d'adhésif non dilué pour le marouflage. L'objet doit être posé sur le support tant que l'adhésif est encore laiteux. Lascaux Adhésif Acrylique 498 HV est le plus approprié pour le marouflage.

Si l'on désire un temps de séchage plus rapide et une meilleure résistance à l'eau, on aura recours à Lascaux Adhésif Acrylique 498-20X (attention à la présence du Diluant X).

Pour certaines interventions, la bonne résistance à l'eau pourrait s'avérer être un désavantage. Dans ce cas, il est toutefois possible d'ajouter aux adhésifs acryliques des solutions aqueuses de méthylcellulose ou de carbométhylcellulose.

Suivant l'effet désiré, des types de colle de haute ou basse viscosité peuvent être choisis, d'une part pour diminuer le pouvoir collant des adhésifs acryliques, d'autre part pour améliorer le pouvoir adhésif des solutions cellulosiques.

La résistance à l'eau en sera par ce fait diminuée, ce qui permettra, le cas échéant, de faire gonfler et de défaire à l'aide d'eau un collage. Pour la dépose d'une fresque, on appliquera un facing (couches de papier et de tissus) avec une colle composée d'une part Lascaux Adhésif Acrylique HV et de trois parts d'une solution cellulosique d'environ 5%. Après avoir terminé le travail de dépose, le facing pourra être enlevé à l'aide de compresses et d'eau.

### **Consolidation de la couche picturale**

Les travaux de consolidation de la toile et de la couche picturale doivent être faits si possible avant un éventuel rentoilage. Pour une consolidation de la couche picturale, il est conseillé d'utiliser suivant les cas une solution de 5-10% de Paraloid B 72 dans du Toluène ou de Lascaux Résine Acrylique P 550-40 TB ou de l'Adhésif à scellage à chaud 375 dans du White Spirit. Le tableau est imprégné sur le verso de la peinture ou, dans certains cas, sur la couche picturale, puis est légèrement pressé pendant ou après séchage (table à basse pression ou table chauffante).

Pour une consolidation partielle de la couche picturale, il est préférable de se servir des Lascaux Adhésifs Acryliques 498 HV et 498-20X dilués avec de l'eau en proportion de 1/1 à 1/10. Des écailles et des craquelures peuvent être consolidées et aplanies avec un peu de chaleur, si nécessaire, de cette manière-là.

Il convient de rappeler qu'avant toute intervention avec des adhésifs ou résines acryliques, des tests sont indispensables pour pouvoir adapter exactement la méthode d'application aux besoins de la peinture à traiter. Des tests de solubilité et de sensibilité à l'eau faciliteront le choix de l'adhésif ou de la résine les plus appropriés.

## Littérature

V.R. Mehra: Cold lining and its scope (ICOM Copenhagen 1984)  
W. Percival-Prescott, P. Boissonnas: Some alternatives to lining (ICOM Copenhagen 1984)  
A. Ketnath: L'emploi de résines acryliques et de la table à basse pression modérée dans la conservation de peinture sur toile.

7051.03 – 01 Publié par: Alois K. Diethelm AG, Lascaux Farbenfabrik

## Fiche Technique

### PARALOID

Version : 1

Dernière mise à jour :

Lascaux  
the spirit of color

### Résine Acrylique Paraloid B72

#### Base

Copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle.  
100% granulé, solution de 50% dans le Toluène, solution de 40% dans l'Acétone, solution de 10% dans le Toluène/Isopropanol

#### Propriétés

Résine acrylique thermoplastique de dureté moyenne, insensible à la lumière et au vieillissement, non-réticulante.

#### Température de transition vitreuse

Tg d'environ 40°C.

#### Solubilité

Soluble dans le Toluène et l'Acétone. Diluable avec l'Isopropanol, l'Alcool, Butylglycol (Methoxypropanol PM). Insoluble et non miscible dans le White Spirit.

#### Point de ramollissement

environ 70°C

#### Point de fusion

environ 150°C.

#### Viscosité

solution de 40%, température 25° C, en cps,  
dans l'Acétone environ 200, dans le Toluène environ 600.

#### Domaine d'application

Le Paraloid B 72 est utilisé dans la conservation d'œuvres d'art depuis les années cinquante, comme adhésif pour la consolidation et comme vernis. De nombreux tests ont démontrés que l'on peut considérer le Paraloid B 72 comme étant une des résines les plus stables pour la conservation d'œuvres d'art.

Il est approprié pour la consolidation et l'imprégnation de peintures murales et de chevalet, comme vernis pour le verre et la céramique ainsi que comme consolidant pour le bois.

#### Application

Pour tout travail avec le Paraloid B 72, c'est la concentration de la solution qui est déterminante pour le succès de l'intervention. Des tests préalables permettront de choisir le degré de concentration et le solvant approprié pour obtenir une pénétration de la résine et une consolidation suffisante de l'objet. Du fait de la porosité variable des objets, il est conseillé de travailler avec des concentrations



basses et, si nécessaires, de répéter les applications. Une concentration trop élevée pourrait provoquer une saturation indésirable sur la surface de l'objet.

Un autre problème qui se pose est celui de la rétention du solvant, plus spécialement lorsqu'on utilise des solvants à vitesse d'évaporation lente sur des surfaces poreuses. Le temps de séchage est prolongé, et dans certains cas cela demandera des jours ou des semaines jusqu'à ce que le solvant soit complètement évaporé. Ce n'est qu'à ce moment que l'on pourra juger de l'effet de consolidation.

L'adjonction d'environ 0,1% d'agent mouillant peut augmenter le pouvoir de pénétration du Paraloid B 72.

Des surplus de résine ou des brillances peuvent être éliminés avec du Toluène.

### Exemples d'application pratique

#### a) Peintures murales

Pour la consolidation de fresques à fresco/secco, de peintures à la chaux, de crépis poudreux appliquer une solution de max. 5% de Paraloid B 72 dans du Toluène/Isopropanol jusqu'à la saturation désirée.

#### b) Peintures à l'huile

Pour la consolidation de fonds ou de couches picturales sur toile ou sur bois, utiliser une solution de 10% de paraloid B72 dans le toluène ou le Toluène/Isopropanol.

D'éventuelles écailles peuvent être aplanies après séchage à l'aide d'une spatule chauffante.

Comme première couche de vernis, le paraloid B 72 en solution de 10% dans le Toluène/Diluant X peut être appliqué à l'aide d'un pinceau. Toute couche supplémentaire doit être appliquée au moyen d'un pistolet, et cela toujours en solution de 10% dans le Toluène/Diluant X. Il convient de se rappeler, que, suivant la température ambiante pendant le vernissage, des voiles blanchâtres sur la surface du tableau peuvent apparaître. Pour y remédier, ajouter environ 10% de Diluant A ou Butylglycol (Methoxypropanol PM).

#### c) Bois

Pour l'imprégnation ou la consolidation de bois, il est recommandé de travailler avec des solutions de 5 - 10% dans le Toluène. Pour une pénétration lente et plus en profondeur, on aura recours aux mélanges Toluène/Diluant X ou Toluène/Diluant A. une imprégnation doit être effectuée en plusieurs applications, tout en veillant à ne pas laisser sécher la surface de l'objet pendant le traitement.

#### d) Fixatif

Le Paraloid B 72 se prête aussi très bien comme fixatif pour dessins au fusain et à la mine de plomb, pastels, dessins à la craie, etc. Des solutions de 2-4% dans le Toluène/Isopropanol sont recommandées

#### e) Verres et céramiques

Le Paraloid B 72 a aussi fait ses preuves en tant qu'adhésif pour le verre ou la céramique. Dilué dans l'acétone, ou de l'Acétone/Alcool le paraloid B 72 sèche très rapidement.

Suivant la porosité du matériau, isoler les cassures des fragments avec une solution de 10% environ. Ensuite, coller les fragments avec une solution de 20-40% directement ou par réactivation de l'adhésif (humecter le paraloid B 72 avec le solvant).

### Conditionnement

Granulés:

100g, 1 kg

## Résine Acrylique Paraloid B67

### Base

Polymère de méthacrylate d'isobutyle en granulés.

### Propriétés

Acrylate thermoplastique pur, résistant à la lumière et au vieillissement, dur, non-élastique.

### Dureté

11-12 (KHN)

### Température de transition vitreuse

Tg 50° C

### Solubilité

Soluble dans les composés aromatiques et aliphatiques contenant au moins 50/o d'aromatiques.

### Applications

Couche de fond et vernis à très grande résistance à l'eau.

### Stockage

Stocker le Paraloid dans un local frais et sec.

### Conditionnement

Granulés:

100g, 1 kg

## Fiche Technique

### PLEXTOL B500



Version : 1 Dernière mise à jour :

#### Résine Acrylique Plectol B 500

##### Base

Dispersion aqueuse d'un copolymère à base d'Acrylate d'éthyle et de Méthacrylate de méthyle.

##### Caractéristiques

Désignation	Plectol B 500
Teneur en extrait sec	50
pH	9.5
Température min. de formation du feuil	7
Aspect du film	Transparent, légèrement collant
Température de transition vitreuse Tg	9
Résistance à la déchirure	3
Allongement à la rupture par traction	500

##### Applications

Adhésif pour consolider des apprêts et des couches de peinture.  
 Dureté moyenne du polymère, grande résistance au gel.

##### Propriétés

Thermoplastique, grande transparence, grande solidité à la lumière.

##### Solubilité

Diluable à l'eau.

##### Stockage

Stocker les dispersions à l'abri du gel et à moins de 40°C  
 (Conditions idéales: de 10°C à 30°C).

##### Conditionnement

Bouteille en matière plastique à 1l, bidon de 5l

## Aluminium barrier foil A30 T

### Technical Datasheet

#### Product

#### **Water vapour-proof packaging material made of aluminium compound**

3-layer compound foil, solvent-free, consisting of

- PETP 12 µ
- adhesion promoter
- aluminium 12 µ
- adhesion promoter
- LDPE, transparent 95 µ
- **Material thickness** ~123 µ
- **Sealing data** approx. 200 °C, 20N/cm<sup>2</sup>, 2 sec.

#### Application

Our water vapour, grease and water-proof packaging materials offer the best possible barrier layer for your demanding export, long-term and overseas packaging requirements.

#### Technical specification

Seal strength:	40 N / 15 mm
Puncture strength:	68,6 N
Tensile strength longitudinal/transverse:	76,2 / 73,5 N
Tear elongation longitudinal/transverse:	235 N/mm / 337 N/mm
Water vapour permeability, climate 9 (40/90):	0,04 g/m <sup>2</sup> d
Oxygen permeation at 20°C:	0,01 cm <sup>2</sup> /m <sup>2</sup> d
Temperature resistance:	+80 °C / -40 °C
Oil- and grease-proof:	yes
Compound strength:	6-9 N / mm

#### Storage

- Store cool and dry, do not expose to sunlight.

#### Specification

A30 T meets the following specifications:

- **TL 8135-0003** Type Specifications of the German Federal Armed Forces
- **DIN 55 531** Deutsche Industrienorm (German industry standard)
- **MIL-PRF-131J** U.S. Military Specification
- **NF H 00-310** Norme Francaise (French Standard)

The data contained herein represent the current state of the art, are not binding and need to be adapted to local conditions. They do not constitute any liability on our part.



BEDRIJVENPARK TWENTE 48  
NL-7602 KB ALMELO  
T: +31 546 57 40 60  
F: +31 546 57 50 60  
I: www.schmits.com  
E: info@schmits.nl



## Product Information Sheet

# BEMICOAT WLP

### Introduction

BEMICOAT WLP is a waterborne compound with waterproof and UV-protective properties.

### Physical properties

- Appearance : white, viscous liquid
- Density :  $\pm 1.1 \text{ g/cm}^3$
- pH :  $\pm 9$
- Solid content :  $\pm 45 \%$
- Viscosity :  $\pm 3,000 \text{ mPa.s}$

### Properties and fields of application

- BEMICOAT WLP results in a soft handle.
- BEMICOAT WLP has high durability.
- BEMICOAT WLP is a multi-usable waterproof coating.
- BEMICOAT WLP can be used on light sensitive substrates due to its broad UV absorption.
- BEMICOAT WLP can be applied on different types of substrates.

### Application

BEMICOAT WLP can be applied by different coating techniques, such as impregnating, knife over air, kiss roll or spray. It can be easily diluted with water to the desired viscosity.

After application the product only needs to be dried, e.g. at  $100 - 140 \text{ }^\circ\text{C}$ .

Before application, the product should be tested on small-scale trials.

## Safety Data Sheet

according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



Trade name : Bemicoat WLP

Revision date : 07-04-2015

Print date : 07-04-2015

Version : 1.0.0

### SECTION 1: Identification of the substance/mixture and of the company/undertaking

#### 1.1 Product identifier

Bemicoat WLP

#### 1.2 Relevant identified uses of the substance or mixture and uses advised against

##### Relevant identified uses

Coating product

##### Uses advised against

Consumer uses: Private households (= general public = consumers)

#### 1.3 Details of the supplier of the safety data sheet

##### Supplier (manufacturer/importer/only representative/downstream user/distributor)

SCHMITS INTERNATIONAL BV

Street : Bedrijvenpark Twente 48

Postal code/city : NL-7602 KB ALMELO

E-mail : info@schmits.nl

Telephone : +31 546 57 40 60

Information contact : qc@schmits.nl

#### 1.4 Emergency telephone number

+31 546 57 40 60

### SECTION 2: Hazards identification

#### 2.1 Classification of the substance or mixture

##### Classification according to Directive 67/548/EEC or 1999/45/EC

Toxic to aquatic organisms, may cause long-term adverse effects in the aquatic environment. May cause sensitisation by skin contact.

N ; R 51/53 · R 43

##### Classification according to Regulation (EC) No. 1272/2008 [CLP]

Aquatic Chronic 2 ; H411 - Hazardous to the aquatic environment : Category 2 ; Toxic to aquatic life with long lasting effects.

Skin Sens. 1 ; H317 - Skin sensitisation : Category 1 ; May cause an allergic skin reaction.

#### 2.2 Label elements

##### Labelling (67/548/EEC or 1999/45/EC)

##### Hazard symbols and hazard statements of dangerous substances and preparations



Xi ; Irritant



N ; Dangerous for the environment

##### Hazard components for labelling

A MIXTURE OF:ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-OMEGA-HYDROXYPOLY(OXYETHYLENE), ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-



## Safety Data Sheet

according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



**Trade name :** Bemicoat WLP

**Revision date :** 07-04-2015

**Print date :** 07-04-2015

**Version :** 1.0.0

OMEGA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL) PROPIONYLOXYPPPLY(OXYETHYLENE)  
BIS(1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL) SEBACATE ; CAS No. : 41556-26-7  
METHYL 1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL SEBACATE ; CAS No. : 82919-37-7

### R-phrases

51/53 Toxic to aquatic organisms, may cause long-term adverse effects in the aquatic environment.  
43 May cause sensitisation by skin contact.

### S-phrases

57 Use appropriate container to avoid environmental contamination.  
36/37 Wear suitable protective clothing and gloves.  
24 Avoid contact with skin.

### Labelling according to Regulation (EC) No. 1272/2008 [CLP]

#### Hazard pictograms



Environment (GHS09) · Exclamation mark (GHS07)

#### Signal word

Warning

#### Hazard components for labelling

A MIXTURE OF: ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-OMEGA-HYDROXYPOLY(OXYETHYLENE), ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-OMEGA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL)PROPIONYLOXYPPPLY(OXYETHYLENE)  
BIS(1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL) SEBACATE ; CAS No. : 41556-26-7  
METHYL 1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL SEBACATE ; CAS No. : 82919-37-7  
A MIXTURE OF: 5-CHLORO-2-METHYL-2H-ISOTHIAZOL-3-ONE AND 2-METHYL-2H-ISOTHIAZOL-3-ONE (3:1) ; CAS No. : 55965-84-9

#### Hazard statements

H317 May cause an allergic skin reaction.  
H411 Toxic to aquatic life with long lasting effects.

#### Precautionary statements

P273 Avoid release to the environment.  
P280 Wear protective gloves.  
P302+P352 IF ON SKIN: Wash with plenty of soap and water.

### 2.3 Other hazards

None.

## SECTION 3: Composition / information on ingredients

### 3.2 Mixtures

#### Hazardous ingredients

DISTILLATES (PETROLEUM), HYDROTREATED LIGHT / KEROSENE- UNSPECIFIED ; EC No. : 265-149-8; CAS No. : 64742-47-8

Weight fraction : 2,5 - 10 %  
Classification 67/548/EEC : Xn ; R65  
Classification 1272/2008 [CLP] : Asp. Tox. 1 ; H304

A MIXTURE OF: ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-OMEGA-HYDROXYPOLY(OXYETHYLENE), ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-OMEGA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL)PROPIONYLOXYPPPLY(OXYETHYLENE) ;  
EC No. : 400-830-7

## Safety Data Sheet

according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



**Trade name :** Bemicoat WLP

**Revision date :** 07-04-2015

**Print date :** 07-04-2015

**Version :** 1.0.0

Weight fraction : 2,5 - 10 %  
Classification 67/548/EEC : N ; R51/53 R43  
Classification 1272/2008 [CLP] : Skin Sens. 1 ; H317 Aquatic Chronic 2 ; H411

BIS(1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL) SEBACATE ; EC No. : 255-437-1; CAS No. : 41556-26-7

Weight fraction : 2,5 - 10 %  
Classification 67/548/EEC : N ; R50/53 R43  
Classification 1272/2008 [CLP] : Skin Sens. 1 ; H317 Aquatic Acute 1 ; H400 Aquatic Chronic 1 ; H410

POLY DIMETHYLSILOXAN ; CAS No. : 188627-10-3

Weight fraction : 0 - 2,5 %  
Classification 67/548/EEC : Xi ; R36  
Classification 1272/2008 [CLP] : Eye Irrit. 2 ; H319

AMINO FUNCTIONAL POLYSILOXANE

Weight fraction : 1 - 2,5 %  
Classification 67/548/EEC : Xi ; R38  
Classification 1272/2008 [CLP] : Skin Irrit. 2 ; H315

METHYL 1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL SEBACATE ; EC No. : 280-060-4; CAS No. : 82919-37-7

Weight fraction : 1 - 2,5 %  
Classification 67/548/EEC : N ; R50/53 R43  
Classification 1272/2008 [CLP] : Skin Sens. 1 ; H317 Aquatic Acute 1 ; H400 Aquatic Chronic 1 ; H410

#### Additional information

Full text of R-, H- and EUH-phrases: see section 16.

## SECTION 4: First aid measures

### 4.1 Description of first aid measures

#### General information

When in doubt or if symptoms are observed, get medical advice.

#### Following inhalation

Provide fresh air.

#### In case of skin contact

Wash immediately with: water and soap.

#### After eye contact

Rinse immediately carefully and thoroughly with eye-bath or water.

#### After ingestion

Rinse mouth immediately and drink plenty of water.

### 4.2 Most important symptoms and effects, both acute and delayed

See section 2.

### 4.3 Indication of any immediate medical attention and special treatment needed

None.

## SECTION 5: Firefighting measures

### 5.1 Extinguishing media

#### Suitable extinguishing media

Water mist. Foam. Extinguishing powder. Carbon dioxide.

#### Unsuitable extinguishing media

Full water jet.



## Safety Data Sheet

according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



Trade name : Bemicoat WLP

Revision date : 07-04-2015

Print date : 07-04-2015

Version : 1.0.0

### 5.2 Special hazards arising from the substance or mixture

#### Hazardous combustion products

Poisonous gases/vapours.

### 5.3 Advice for firefighters

Wear a self-contained breathing apparatus and chemical protective clothing.

## SECTION 6: Accidental release measures

### 6.1 Personal precautions, protective equipment and emergency procedures

Use personal protection equipment. Wear breathing apparatus if exposed to vapours/dusts/aerosols.

### 6.2 Environmental precautions

Do not allow to enter into surface water or drains.

### 6.3 Methods and material for containment and cleaning up

#### For containment

Absorb with liquid-binding material (e.g. sand, diatomaceous earth, acid- or universal binding agents).

#### For cleaning up

Treat the recovered material as prescribed in the section on waste disposal.

### 6.4 Reference to other sections

See protective measures in section 7 and 8.

## SECTION 7: Handling and storage

### 7.1 Precautions for safe handling

#### Protective measures

Wear personal protection equipment (see section 8). Handle and open container with care.

### 7.2 Conditions for safe storage, including any incompatibilities

#### Technical measures and storage conditions

Keep container tightly closed in a cool, well-ventilated place.

#### Packaging materials

Keep/Store only in original container.

#### Hints on joint storage

Storage class : 12

Storage class (TRGS 510) : 12

#### Further information on storage conditions

Recommended storage temperature : 5 - 30 °C.

Protect against : Frost. Heat.

### 7.3 Specific end use(s)

None.

## SECTION 8: Exposure controls/personal protection

### 8.1 Control parameters

None.

### 8.2 Exposure controls

Appropriate engineering controls

## Safety Data Sheet

according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



Trade name : Bemicoat WLP

Revision date : 07-04-2015

Print date : 07-04-2015

Version : 1.0.0

See section 7. No additional measures necessary.

### Personal protection equipment

#### Eye/face protection

Wear solely goggles.

#### Suitable eye protection

Use eye protection according to EN 166, designed to protect against liquid splashes.

#### Skin protection

##### Hand protection

Use impermeable protective gloves.

**By short-term hand contact :** Disposable gloves.

**By long-term hand contact :** Wear suitable gloves tested to EN 374.

**Suitable material :** PVC. Chloroprene rubber. Nitrile rubber. Fluoro rubber.

**Breakthrough time (maximum wearing time) :** > 480 minutes.

**Thickness of the glove material :** > 0.5 mm.

##### Body protection

Wear suitable working clothes.

#### Respiratory protection

Respiratory protection necessary at: insufficient ventilation, insufficient exhaust, aerosol or mist formation.

### General health and safety measures

Avoid contact with skin, eyes and clothes.

## SECTION 9: Physical and chemical properties

### 9.1 Information on basic physical and chemical properties

**Colour :** white

**Odour :** characteristic

#### Safety relevant basis data

<b>Physical state :</b>			viscous liquid
<b>Melting point/melting range :</b>		<=	0 °C
<b>Initial boiling point and boiling range :</b>	( 1013 hPa )	>=	100 °C
<b>Decomposition temperature :</b>		>	100 °C
<b>Flash point :</b>		>	100 °C
<b>Auto-ignition temperature :</b>			no data available
<b>Flammability (solid, gas) :</b>			no data available
<b>Oxidising liquids :</b>			not oxidising
<b>Lower explosion limit :</b>			not applicable
<b>Upper explosion limit :</b>			not applicable
<b>Explosive properties :</b>			none
<b>Vapour Pressure :</b>	( 20 °C / water )	±	23 hPa
<b>Evaporation rate :</b>			no data available
<b>Density :</b>	( 20 °C )	±	1 g/cm <sup>3</sup>
<b>Water solubility :</b>	( 20 °C )		miscible
<b>pH :</b>		±	8
<b>Partition coefficient (n-octanol/water) :</b>			no data available
<b>Viscosity :</b>	( 20 °C )	±	3000 mPa.s
<b>Odour threshold :</b>			no data available
<b>Relative vapour density :</b>	( 20 °C )		no data available

### 9.2 Other information

None.



**Safety Data Sheet**  
according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



**Trade name :** Bemicoat WLP  
**Revision date :** 07-04-2015  
**Print date :** 07-04-2015

**Version :** 1.0.0

**SECTION 10: Stability and reactivity**

**10.1 Reactivity**

No information available.

**10.2 Chemical stability**

Stable under normal conditions of use.

**10.3 Possibility of hazardous reactions**

No information available.

**10.4 Conditions to avoid**

Frost. Heat.

**10.5 Incompatible materials**

Strong acids. Strong alkalis. Strong oxidising agents.

**10.6 Hazardous decomposition products**

Under efficient and purposive use there are no hazardous decomposition products.

**SECTION 11: Toxicological information**

**11.1 Information on toxicological effects**

**Irritant and corrosive effects**

**Primary irritation to the skin**

Slightly irritant but not relevant for classification.

**Irritation to eyes**

Slightly irritant but not relevant for classification.

**Irritation to respiratory tract**

Not an irritant.

**Sensitisation**

May cause sensitisation by skin contact.

**CMR effects (carcinogenicity, mutagenicity and toxicity for reproduction)**

**Carcinogenicity**

No indication of human carcinogenicity.

**Germ cell mutagenicity**

No indications of human germ cell mutagenicity exist.

**Reproductive toxicity**

No indications of human reproductive toxicity exist.

**Overall Assessment on CMR properties**

This substance does not meet the criteria for classification as CMR category 1A or 1B according to CLP.

**SECTION 12: Ecological information**

**12.1 Toxicity**

Toxic to aquatic life.

**12.2 Persistence and degradability**

No information available.

**12.3 Bioaccumulative potential**

No information available.

**Safety Data Sheet**  
according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



**Trade name :** Bemicoat WLP  
**Revision date :** 07-04-2015  
**Print date :** 07-04-2015

**Version :** 1.0.0

**12.4 Mobility in soil**

If product enters soil, it will be mobile and may contaminate groundwater.

**12.5 Results of PBT and vPvB assessment**

This substance does not meet the PBT/vPvB criteria of REACH, annex XIII.

**12.6 Other adverse effects**

None known.

**12.7 Additional ecotoxicological information**

None.

**SECTION 13: Disposal considerations**

**13.1 Waste treatment methods**

Recycle according to official regulations.

**Product/Packaging disposal**

**Waste treatment options**

**Appropriate disposal / Product**

Dispose of waste according to applicable legislation.

**Appropriate disposal / Package**

Contaminated packages must be completely emptied and can be re-used following proper cleaning.

**SECTION 14: Transport information**

**14.1 UN number**

UN 3082

**14.2 UN proper shipping name**

**Land transport (ADR/RID)**

ENVIRONMENTALLY HAZARDOUS SUBSTANCE, LIQUID, N.O.S. (BIS(1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL) SEBACATE · METHYL 1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL SEBACATE)

**Sea transport (IMDG)**

ENVIRONMENTALLY HAZARDOUS SUBSTANCE, LIQUID, N.O.S. (A MIXTURE OF: ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-OMEGA-HYDROXYPOLY(OXYETHYLENE), ALPHA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL)PROPIONYL-OMEGA-3-(3-(2H-BENZOTRIAZOL-2-YL)-5-TERT-BUTYL-4-HYDROXYPHENYL)PROPIONYLOXYPOLY(OXYETHYLENE) · BIS(1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL) SEBACATE · METHYL 1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL SEBACATE)

**Air transport (ICAO-TI / IATA-DGR)**

ENVIRONMENTALLY HAZARDOUS SUBSTANCE, LIQUID, N.O.S. (BIS(1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL) SEBACATE · METHYL 1,2,2,6,6-PENTAMETHYL-4-PIPERIDYL SEBACATE)

**14.3 Transport hazard class(es)**

**Land transport (ADR/RID)**

**Class(es) :** 9  
**Classification code :** M6  
**Hazard identification number (Kemler No.) :** 90  
**Tunnel restriction code :** E  
**Hazard label(s) :** 9 / N

**Sea transport (IMDG)**

**Class(es) :** 9  
**EmS-No. :** F-A / S-F  
**Special provisions :** LQ 5 I  
**Hazard label(s) :** 9 / N



**Safety Data Sheet**  
according to Regulation (EC) No. 1907/2006  
(REACH)



**Trade name :** Bemicoat WLP

**Revision date :** 07-04-2015

**Print date :** 07-04-2015

**Version :** 1.0.0

**Air transport (ICAO-TI / IATA-DGR)**  
Class(es) : 9  
Hazard label(s) : 9 / N

**14.4 Packing group**

III

**14.5 Environmental hazards**

Land transport (ADR/RID) : Yes  
Sea transport (IMDG) : Yes (P)  
Air transport (ICAO-TI / IATA-DGR) : Yes

**14.6 Special precautions for user**

None.

**SECTION 15: Regulatory information**

**15.1 Safety, health and environmental regulations/legislation specific for the substance or mixture**

**EU legislation**

Directive 98/24/EC of 7 April 1998 on the protection of the health and safety of workers from the risks related to chemical agents at work.

**National regulations**

**Water hazard class (WGK)**

Class : 2 (Hazardous to water) according Self classification

**15.2 Chemical Safety Assessment**

No information available.

**SECTION 16: Other information**

**16.1 Indication of changes**

None.

**16.2 Abbreviations and acronyms**

ADR: European Agreement concerning the International Carriage of Dangerous Goods by Road  
CAS: Chemical Abstracts Service  
CLP: Classification Labelling Packaging  
CMR: Carcinogenic, Mutagenic, toxic for Reproduction  
DNEL: Derived No-Effect Level  
EC: Effective Concentration  
EC: European Commission  
EINECS: European Inventory of Existing Commercial chemical Substances  
EU: European Union  
GHS: Globally Harmonised System  
IATA-DGR: Dangerous Goods Regulations by the 'International Air Transport Association'  
ICAO-IT: Technical Instructions by the 'International Civil Aviation Organization'  
IMDG: International Maritime Code for Dangerous Goods  
LC: Lethal Concentration  
LD: Lethal Dose  
MAC: Maximum Allowable Concentration  
NOEC: No Observed Effect Concentration  
NOEL: No Observed Effect Level  
OECD: Organisation for Economic Cooperation and Development  
PNEC: Predicted No-Effect Concentration



**'The Olivia Collection'**  
**Silver Cleaning Cloth**

**Silver**  
**Silver**  
**Silver**  
**Silver**

**PACK OF**  
**2**

This Silver Cleaning Cloth is made from 100% cotton impregnated with a special cleaner and anti-tarnish agent. Use as an ordinary cloth on lightly tarnished silver, to obtain a brilliant polish with a long lasting protection against tarnish. **DO NOT** wash or launder your cloth. Keep in plastic bag when not in use.  
[www.uksparkle.com](http://www.uksparkle.com)

## ⑧ Lexique

**Armure :** Dans un tissage, mode d'entrecroisement des fils de chaîne et de trame.

**Bolduc :** Ruban utilisé par les tailleurs et couturiers lors du moulage de tissus sur mannequin, par transparence, afin de déterminer les lignes et coutures du prototype de vêtement.

**Cigarette :** Bout de matière de rembourrage qui permet de bien soutenir la tête de manche et évite que la manche se creuse sous l'épaulette.

**Concentration :** La concentration du produit en solution dans un solvant dépend de la densité de la solution, de sa pénétration dans la matière et du pouvoir d'adhésion souhaité.

**Conservation curative :** L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement. Ces actions ne sont mises en œuvres que lorsque l'existence même des biens est menacée, à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou la vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens.

Exemples: désinfection de textiles, dessalement de céramiques, désacidification du papier, séchage contrôlé de matériaux archéologiques humides, stabilisation de métaux corrodés, consolidation de peintures murales, désherbage des mosaïques

Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel, ICOM-CC, Conférence de New Delhi, 22-26 Septembre 2008

**Corps à baleine :** se porte par-dessus une chemise, comme sous-vêtement sous la robe. Doté d'un busc en fer devant, il était lacé dans le dos ou sur le devant et était suffisamment rigide pour rejeter les épaules vers l'arrière, affiner la taille et hausser la poitrine

**Cyanate :** L'ion cyanate est un anion composé dans l'ordre d'un atome d'oxygène, d'un atome de carbone et d'un atome d'azote, [OCN]<sup>-</sup>

dérivés : Diisocyanate : avec deux côtés réactifs.

Isocyanate : avec plus de deux côtés réactifs.

**Doublure :** Tissu dont on garnit l'intérieur d'un vêtement et qui en épouse la forme. La doublure donne un aspect mieux fini en dissimulant l'envers des coutures, elle évite le frottement du tissu extérieur sur le corps et elle apporte de la tenue au vêtement.

**Droit fil :** Dans un tissu, c'est le sens du tissage, parallèle à la chaîne

**Élastomère :** Polymère qui, lorsqu'il est déformé, retourne à sa forme originelle, comme le fait le caoutchouc

**Enduction :** Action consistant à revêtir la surface d'un support avec un produit destiné à la protéger, à en modifier l'aspect ou à lui conférer des qualités particulières.

**Épaulette :** rembourrage sur l'épaule, qui sert à rehausser un vêtement pour lui donner de l'aplomb et pour accentuer la carrure.

**Fast Fashion :** Expression anglo-saxonne utilisée pour désigner le renouvellement, le plus rapide

possible, des collections d'articles de la mode vestimentaire. Le fast fashion concerne le plus souvent des produits à prix peu élevés et qui ne sont pas destinés à être conservés d'une saison sur l'autre par l'acheteur. Le but est de traduire dans les meilleurs délais les tendances perçues de la mode à un instant t (ou mieux t-1). Définition extraite de l'Encyclopédie du Marketing par Jean-Marc Lehue, édition d'Organisation, 2ème édition, 2012

**Grunge :** Mouvement musical apparu aux États-Unis, à Seattle, en 1985 dans la jeunesse des milieux populaires blancs, baptisée génération X, qui se caractérise par des sons de guitare « très sales » et mélange l'énergie du heavy metal avec le désespoir du punk.

Côté vestimentaire, il se caractérise par une « non mode », un volonté d'apparence négligée et « sale » : utilisation de jeans troués, de chemises à carreaux de bûcherons, superpositions de nombreux éléments non ajustés, certains trop petits ou d'autres trop grands généralement trouvés dans des friperies et choisis pour leur aspect usés.

**Hydrolyse :** Processus chimique dans lequel un certain nombre de molécule se divisent en deux parties, par l'addition d'une molécule d'eau.

**Logomania :** Mode qui sévit particulièrement à la fin des années 1990-début 2000, et qui consistait à un affichage ostentatoire des logos et emblèmes de la marque, transformant certains logotypes en motifs imprimés, le cas le plus emblématique et célèbre est celui de Louis Vuitton avec l'impression du monogramme et initiales de la marque sur tous les produits, cette mode sera ensuite suivie par les autres grandes maisons de couture : Dior, Chanel, Gucci... puis les marques de vêtement de sport : Adidas, Nike, Lacoste...

**Pièce d'estomac :** Partie de la robe à la française . Il s'agit d'un morceau de tissu, le plus souvent baleiné, et extrêmement décoré qui se plaçait entre les deux bords du devant de la robe pour dissimuler le corps baleiné situé sous la robe.

**Pince :** Pli que l'on coud, en diminuant progressivement sa profondeur pour ajuster certaines parties d'un vêtement.

**Plastique :** Terme générique pour certaines matières synthétiques ou semi-synthétiques, qui peuvent être moulées ou extrudées en forme d'objets, ou bien façonnées sous forme de films, de filaments, d'adhésifs et d'enduction ou revêtements.

**Polyéther :** Famille de polymères organiques caractérisés par la présence d'un groupe éther (R-O-R) dans la molécule.

**Polyester :** Famille de polymères organiques caractérisés par la présence d'un groupe ester (RO-C=O) dans la molécule.

**Polymérisation :** Processus dans lequel plusieurs petites molécules sont jointes ensemble, de façon à former une plus large molécule.

**Polyol :** Un alcool composé d'au moins deux groupes d'hydroxyle réactifs par molécule

**Restauration :** L'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvres que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des ma-



tériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien.  
Exemples d'actions de restauration: retoucher une peinture, assembler les fragments d'une sculpture brisée, remettre en forme une vannerie, combler les lacunes d'un vase de verre.  
Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel, ICOM-CC, Conférence de New Delhi, 22-26 Septembre 2008

**Showroom:** Durant les Fashion Weeks (périodes de présentation des défilés), les showrooms sont les lieux où sont présentées à la presse et surtout aux acheteurs les pièces de la nouvelle collection – les pièces montrées lors du défilé et leur déclinaisons et variantes de matière, couleur, coupe...-

**Synthétique :** Fabriqué par la main de l'homme.

**Tête de manche :** Partie supérieure de la manche venant se rattacher aux extrémités des épaules

**Thermodurcissable :** Matière plastique qui a subi une réaction chimique, de façon à rester dure, même quand elle est chauffée.

**Thermoplastique :** Se dit d'un polymère qui devient souple et déformable quand il est chauffé.

**Vintage :** Se dit d'un vêtement, d'un accessoire, etc., des décennies précédentes, remis au goût du jour.

## ⑨ Bibliographie

### Livres et Monographies :

**BARTHES Roland**, *Système de la mode*, Editions du Seuil, 1967

**BENAIM Laurence**, *Yves Saint Laurent, Paris*, Grasset Éditions, nouvelle édition, 2002

**BENJAMIN Walter**, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2011

**BORTHWICK Mark**, *2000-1 : Maison Martin Margiela : Collection Autumn Winter 1998-1999*, Grafiche Zanini, 1998

*CREAM Maison Martin Margiela*, Edition 2008 Issue.09, Silly Things Books, Hong-Kong, Mars 2008

**FAUQUE Claude**, *L'industrie des désirs Une histoire culturelle des étoffes*, IFM / Regard, 2013

**FLECKER Lara**, *A Practical Guide to Costume Mounting*, Victoria & Albert Museum publications, 2007

**FRAENKEL Béatrice**, « *La signature : du signe à l'acte* », Sociétés & Représentations 1/2008 (n° 25), p. 13-23

**FRANKEL Suzanna**, *Visionaries: Interviews with fashion designers*, V&A Publications, Londres, 2001

**FRISA Maria Luisa et TONCHI Stefano**, *EXCESS, fashion and the underground in the 80's*, Fondazione Pitti Immagine Discovery, edizioni Charta, 2004

**GODART Frédéric**, *Penser la mode*, Textes Choisis et présentés, Paris, IFM / Regard, 2011

**GOODMAN Nelson**, *Manière de faire des mondes*, collection Folio Essais, Paris, Gallimard, 2010

**HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta**, *De l'Artification Enquête sur le passage à l'art*, Paris, les éditions de l'EHESS, 2012, page 247

**JOIN-DIETERLE Catherine**, *LES MOTS de la mode*, PARIS musées / ACTES SUD, 1998

**LAURENT Jacques**, *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gallimard, 1979

**LAVEDRINE Bernard, FOURNIER Alain**, *POPART- Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, Comité des travaux historiques et scientifiques – CTHS, 325 pages, 7 mai 2012

**LAVER James**, *Histoire de la Mode et du Costume*, Thames and Hudson, 1990

**LIPOVETSKY Gilles**, *L'empire de l'éphémère*, Folio essais, 1989

Maison Martin Margiela, **Ouvrage collectif, Paris, Rizzoli, 2009,**

Maison Martin Margiela Street Special Edition Vol. 1&2, **Street Magazine, 2013**

MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle*, Paris, **Quadrige / Puf, 2011**

MORAND Paul, *L'allure de Chanel*, Paris, **Gallimard, 2009**

REMAURY Bruno, KAMITIS Lydia avec la collaboration de COLENO Nadine, *Dictionnaire international de la Mode*, sous la direction de, Editions du Regard, **2004**

RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, Trad. Allemand et présenté par Jacques Boulet, Paris, **L'Harmattan, 2003**

SHASHOUA Yvonne, *Conservation of Plastics*, **Routledge, 2008**

VAN OOSTEN Thea, *PUR Facts: Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*, Amsterdam University Press, **2011 Cit. Page 26**

WAENTIG Friederike, *Plastics in Art, A study from the conservation point of view*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, **Allemagne, 2008**

WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *Que sais-je ? LA MODE*, Puf, **3ème édition, 2010**

WILCOX Claire, *Radical Fashion*, V&A Publications, **Londres, 2003**

**Articles, Publications et Actes de Colloque/Conférence:**

ALLEN Elizabeth, «*Marvelous Martin*,» in **WWD, 22 Mars 1989.**

AVRAMI Erica, RANDALL Mason, DE LA TORRE Marta, *Values, Valorization, and Cultural Significance*, in *Values and Heritage Conservation*, **The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2000**

BARASSI Sebastiano, *The Modern Cult of Replicas: A Rieglan Analysis of Values in Replication*, in **Tate Papers Issue 8, The Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop, 1 Octobre 2007 [consulté en ligne le 02/04/2015]**

BARTHES Roland, «*Le match Chanel-Courrèges*», **Marie-Claire, n°181, septembre 1967.**

BECHTHOLD Tim, 'Wet Look in 1960s Furniture Design: Degradation of Polyurethane Coated Textile Carrier Substrates' in *The Future of the Twentieth Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials*, eds. C. Rogerson and P. Garside, **Archetype Publications, London, AHRC Conference Postprints pages 128-133, 2005.**

BETTS, Katherine, «*La Nouvelle Vague*,» in **Vogue US, Septembre 1992.**

BRENNAN Julia M. : "Simple Anoxic Storage for Textile Collections in Bhutan," **Proceedings Vol**

**II, ICOM Committee for Conservation, New Dehli, 2008,**

BREUIL Marie-Hélène, «*Enjeux et pratiques documentaires en conservation-restauration, perspectives pour la recherche*,» CeROArt [En ligne], 2010, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 20 avril 2015. URL : <http://ceroart.revues.org/2003>

CASTANEDA Allison, *Adhesive Smackdown : consolidating a synthetic leather wrestling costume*, **Textile Conservation Workshop, Poster, New-York, 2014**

COLOMBINI Alain, CORBIN Gwenola et LEAL Vicente «*Les matériaux en polyuréthane dans les œuvres d'art : des fortunes diverses. Cas de la sculpture « Foot Soldier » de Kenji Yanobe*», CeROArt [En ligne], 2 | **2008, mis en ligne le 04 octobre 2008, consulté le 26 mars 2015. URL : http://ceroart.revues.org/432**

COSGROVE Brown, *Materials in Fashion Collections: A conservation issue for the National Gallery of Victoria*, **2006 Textile Symposium, Adelaïde, 2006**

CUNNINGHAM Bill, «*The Collections*,» in **Details (New York), décembre 1989.**

DEFEYT Catherine *Future Talks, Compte-rendu du colloque organisé par Die Neue Sammlung, The International Design Museum*, les **22 et 23 octobre 2009 à Munich, 2010**

EVANS Caroline, *The Golden Dustman : A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela : Exhibition (9/4/1615)*, dans **Fashion Theory, Volume 2, Issue 1, pages 73-94, Royaume-Uni, 1998**

FOURNET Florence, *Esthétique de la ruine dans l'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand*, **L'information littéraire 2/2007 (Vol. 59) , p. 22-32**

FRANCA. DE SA Susana , FERREIRA Joana L., RAMOS Ana M., COUTINHO Bárbara and MACEDO Rita, *How to keep what was intended to be temporarily functional? Reflections on decision-making for the conservation of polyurethane ready-to-wear fashion* **2014**

GILL Alison, *Deconstruction Fashion : The making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes*, dans **Fashion Theory, Volume 2, Issue 1, pages 25-50, Royaume-Uni, 1998**

GORDON Rebecca, HERMENS Erma et LENNARD Frances, *Authenticity and Replication, The « real Thing » in Art and Conservation*, **Edité par Actes de conférences qui s'est tenue à l'université de Glasgow du 6 au 7 décembre 2012, Londres, Archetype Publication, 2014**

GRANATA Francesca, *Deconstruction Fashion : Carnival and the Grotesque*, in **Journal of Design History, Vol.26 N°2, pages 182-198, 2012**

HACKNEY Stephen, *Degradation of Naum Gabo's Plastic Sculpture: The Catalyst for the Workshop*, in **Tate Papers Issue 8, The Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop, 1 Octobre 2007 [consulté en ligne le 02/04/2015]**

IJSBRAND Hummelen, SILLE Dione *Modern Art : Who Cares ?*, **Archetypes Publication, The Netherlands Intitutes for Cultural Heritage, 1999**



*INTERVIEW: MAISON MARTIN MARGIELA IN CONVERSATION WITH FILEP MOTWARY*, **Mardi 29 Juin 2010**, [filepmotwary.com](http://filepmotwary.com)

**KENEGHAN Brenda et EGAN Louise** *Plastics, Looking at the Future and Learning from the past*, **Victoria & Albert Museum, Londres, 2007**  
«*La Mode Destroy*,» in **Vogue (Paris), May 1992**

**LOSCIALPO Flavia**, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction, in Fashion Foreward, the critical Issue*, **Inter-Disciplinary Press Oxford, United Kingdom, 2011**,

**LORECK Hanne**, *De/constructing Fashion/Fashions of Deconstruction : Cindy Sherman's Fashion Photographs.*, par **Hanne Loreck**, dans **Fashion Theory, Volume 6, Issue 3, pages 255-276, Royaume-Uni, 2002**

*La conservation des textiles anciens*, **Journées d'études de la SFIIC Anger, 20-22 octobre 1994**

*La conservation préventive des collections, fiches pratiques à l'usage des personnels des musées*, **OCIM, 2002**

*Mode de Recherche n°2*, **IFM publications, Juin 2004**

*Mortality Immortality ? The legacy of 20th Century Art*, **Getty Center of Los Angeles, 1998**

**Notes de L'ICC : par le personnel du Laboratoire de textiles de l'Institut Canadien de Conservation**

*Les fibres naturelles*, **2009**

**13/18 L'identification des fibres naturelles**, **2010**

**13/7 Lavage des textiles de coloration naturelle**, **2009**

**13/9 Les détergents anioniques**, **2009**

**13/15 Les moisissures et les textiles**, **2009**

**13/16 Nettoyage mécanique des textiles**, **2010**

**13/13 Nettoyage à sec des textiles de collection**, **2009**

**13/12 Mise en réserve des accessoires vestimentaires**, **2009**

**13/10 Points de couture utilisés en restauration des textiles**, **2009**

**13/5 Suspension des costumes en réserve**, **2009**

**13/14 Test de solidité des couleurs**, **2009**

**13/17 Encadrement de broderies et autres textiles plats aux fins de conservation**, **2010**

**O'SHEA, Stephen**, «*Recycling: An All-New Fabrication of Style*,» in **Elle UK, avril 1991**.

**PASTOUREAU Michel**, *Le blanc : partout, il dit la pureté et l'innocence*, **propos recueillis par Dominique Simonnet**, pour **L'Express Style**, **publié le 19 juillet 2004**.

**PRICHARD Sue et SMITH Suzanne** *Taking a risk : Collecting for the future*, in **Plastics, Looking at the Future and Learning from the past**, **2007**

**RAMEL Sylvie**, « *Point de vue sur la conservation-restauration des matières plastiques* », **Ce-ROArt [En ligne], 1 | 2007**, mis en ligne le **01 octobre 2007**, consulté le **08 septembre 2014**. URL : <http://ceroart.revues.org/395>

*Restauration et non-restauration en art contemporain 1*, **Journées d'étude: Documenter l'art contemporain**, **ARSET hors série, 2008**

**SHAPIRO Roberta**, *Qu'est-ce que l'artification ?*. **XVIIème Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, "L'individu social"**, **Tours, juillet 2004**

**SPINDLER, Amy M.**, «*Coming Apart*,» in **the New York Times, 25 Juillet 1993**.

**SPINDLER Amy M.**, «*Beyond Sweet, Beyond Black, Beyond 2001*,» in **the New York Times, 17 Mars 1995**.

**STEELE Valerie**, *Museum quality : the rise of the fashion exhibition*, dans **Fashion Theory, 12, 2008**

**THEVENOT Laurent**. *Le régime de familiarité. Des choses en personne*. In: **Genèses, 17, 1994. Les objets et les choses**

**ZAHM, Olivier**, «*Before and After Fashion*,» in **ArtForum (NewYork), March 1995**.

—, «*Four Designers in the Vanguard Hold the Line*,» in **the New York Times, 11 Octobre 1993**.

#### Catalogues d'exposition:

*6+ Antwerp Fashion*, **MoMu et le Parlement Flamand, Ludion, Gand, 2007**

*L'impressionnisme et la Mode*, **Numéro spécial, Skira Flammarion, Musée d'Orsay, 2012**

*La Maison Martin Margiela : (9/4/1615)*, **Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1997**

*Le Monde selon ses Créateurs*, **Musée de la Mode et du Costume -Palais Galliera, Paris-Musées, 1993**

*Maison Martin Margiela, '20', The Exhibition*, **MoMu et la Province d'Anvers, 2008**

*Mode Anvers l'Academie, Happy Birthday Dear Academy, 50*, **ModeMuseum d'Anvers, Flammarion, 2013**

*ModeMuseum / The Fashion Museum / Backstage*, **MoMu, Édition : Ludion, Gand, 2002**

*Woman by Vivienne Westwood, Christian Dior Couture, Maison Martin Margiela, Junya Watanabe, Ann Demeulemeester, Veronique Leroy, Bernhard Wilhelm, Viktor and Rolf, Hussein Chalayan*, **Centraal Museum, Utrecht, 2003**

**SAILLARD Olivier et ZAZZO Anne**, *Paris Haute Couture*, **Skira Flammarion, 2012**

**Mémoires :**

**BIENVENU Eva**, *Élasticité, étude d'une propriété en vue de la conservation et de la restauration d'un maillot de bain des années 1980 issu d'une collection de trente-trois maillots de bain de la Colecció tèxtil Antoni de Montapalau.*, **ESAA mémoire de DNSEP, 2014**

**CORBIN Gwenola**, *Recherche sur la conservation et la restauration de Foot Soldier (Godzilla) de Kenji Yanobe. Complétée d'une étude sur les mousses polyuréthanes souples.* **ESAA, mémoire de DNSEP, 2007**

**SALQUE Caroline**, *Richesse et ambivalence du costume de scène, étude de conservation-restauration*, **École Supérieure d'Art d'Avignon, mémoire de DNSEP, 2014**

**Vidéos et films:**

**CHERNICK Alison**, *The Artist is Absent*, **court-métrage documentaire sur Martin Margiela**, diffusé pour la première fois au Festival du film de Tribeca 2015, le dimanche 26 avril 2015. **Yoox Productions, 2015**

**NICKLAUS Olivier**, *Fashion! Antimode*, **film documentaire de 54 minutes**, Arte France, **LALALA productions, 2012**

**NICKLAUS Olivier**, *Fashion! Golden Eighties*, **film documentaire de 53 minutes**, Arte France, **LALALA productions, 2012**

**NICKLAUS Olivier**, *Fashion! Go Global*, **film documentaire de 60 minutes**, Arte France, **LALALA productions, 2012**

**PRIGENT Loïc**, *Jean Paul Gaultier travaille*, **film documentaire de 50 minutes**, Arte France, **Bangumi, 2015**

**Sites internet:**

[www.1stdibs.com/articles/onlocation/maison\\_martin\\_margiela\\_1/marciaberger\\_bio.html](http://www.1stdibs.com/articles/onlocation/maison_martin_margiela_1/marciaberger_bio.html)

[www.contemporaryfashion.net](http://www.contemporaryfashion.net)

[www.fashionprojects.org](http://www.fashionprojects.org)

[www.fashionencyclopedia.com/Le-Ma/Margiela-Martin.html#ixzz3aTI0Z9Wc](http://www.fashionencyclopedia.com/Le-Ma/Margiela-Martin.html#ixzz3aTI0Z9Wc)

[www.maisonmartinmargiela.com](http://www.maisonmartinmargiela.com)

[www.modip.ac.uk/home](http://www.modip.ac.uk/home)

[www.patrimoine.editionsjalou.com/](http://www.patrimoine.editionsjalou.com/)

[www.puretrends.com/radioscopie/margiela/index.html](http://www.puretrends.com/radioscopie/margiela/index.html)

[www.stylezeitgeist.com/forums/](http://www.stylezeitgeist.com/forums/)

[www.thirdlooks.com/2012/11/maison-martin-margiela-reference-guide](http://www.thirdlooks.com/2012/11/maison-martin-margiela-reference-guide)

[www.vogue.com](http://www.vogue.com)



# Table des matières

<i>Avant-propos</i> .....	15
<i>Fiches d'identification</i> .....	18
<i>Introduction</i> .....	23
<b>① Contextualisation : Mode, Musées et passé de l'objet d'étude</b>	
0.1 <i>Domaine d'appartenance : La Mode</i> .....	26
0.1.1 <b>Évolution du statut du couturier</b> .....	26
0.1.2 <b>L'Art et la Mode</b> .....	28
0.1.3 <b>L'Artification de la Mode</b> .....	33
0.2 <i>Musées de la Mode</i> .....	36
0.2.1 <b>Histoire</b> .....	36
0.2.2 <b>Fonction</b> .....	37
0.3 <i>MoMu</i> .....	39
0.3.1 <b>Histoire du musée</b> .....	39
0.3.2 <b>Linda Loppa</b> .....	43
0.3.3 <b>Exposition et histoire de la Veste</b> .....	47
<b>① Maison Martin Margiela</b>	
1.1 <i>Martin Margiela</i> .....	53
1.1.1 <b>Formation à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers et lien avec les futurs « Six d'Anvers »</b> .....	54
1.1.2 <b>Figures inspiratrices et mentor: D'André Courrèges à Jean Paul Gaultier</b> .....	60
1.2 <i>Maison Martin Margiela</i> .....	67
1.2.1 <b>Création</b> .....	67

1.2.2 <b>Codes</b> .....	69
1.2.2.2 <b>Étiquette vierge</b> .....	71
1.2.2.2 <b>Bouleversement des proportions</b> .....	74
1.2.2.3 <b>Blanc</b> .....	76
1.2.2.4 <b>Références au passé et Recyclage</b> .....	80
1.2.3 <b>(9/4/1615)</b> .....	87
1.2.4 <b>Déconstructivisme</b> .....	90
1.3 <i>Collection printemps/été 1990 et modèle de la veste</i> .....	95
1.3.1 <b>Collection printemps/été 1990</b> .....	95
1.3.1.1 <b>Le lieu</b> .....	96
1.3.1.2 <b>La Révolution</b> .....	98
1.3.1.3 <b>Le plastique</b> .....	103
1.3.2 <b>Le modèle de la Veste</b> .....	106
1.3.2.1 <b>La boucle</b> .....	106
1.3.2.1 <b>La veste</b> .....	110
<b>② Approche matérielle : Des plastiques au polyuréthane en particulier</b>	
2.1 <i>Plastiques dans les collections muséales</i> .....	119
2.1.0 <b>Généralités</b> .....	119
2.1.1 <b>Le plastique dans les collections des musées de Mode et du MoMu en particulier</b> .....	124
2.1.2 <b>Méthodes d'identification</b> .....	128
2.2 <i>Le Polyuréthane</i> .....	130
2.2.1 <b>Histoire et utilisations</b> .....	130
2.2.2 <b>Composition</b> .....	133
2.2.3 <b>Facteurs d'altération</b> .....	135

③	<b>Étude de conservation-restauration</b>	
3.1	<i>Identification</i> .....	142
3.1.0	<b>Valeurs relatives aux objets</b> .....	142
3.1.1	<b>Description du modèle</b> .....	148
3.1.1.1	<b>État constitutif du modèle</b> .....	153
3.1.1.2	<b>Patron et assemblage</b> .....	
3.2	<i>Constats d'État</i> .....	158
3.2.1	<b>Veste T00/329</b> .....	158
3.2.1.2	<b>Constat d'état</b> .....	159
3.2.1.3	<b>Environnement anoxique</b> .....	163
3.2.2	<b>Veste d'étude</b> .....	164
3.2.2.1	<b>Constat d'état</b> .....	167
3.2.3	<b>Synthèse des altérations présentes et conclusions</b> .....	170
3.3	<i>Proposition de réplique</i> .....	172
3.3.1	<b>Authenticité</b> .....	173
3.3.2	<b>Réplique</b> .....	176
3.3.3	<b>Restitution de l'allure, de la silhouette</b> .....	177
3.4	<i>Propositions de Conservation-restauration</i> .....	179
3.4.1	<b>Ré-adhésion de l'enduction en PUR</b> .....	182
3.4.1.1	<b>Protocole</b> .....	184
3.4.1.2	<b>Tests d'adhésion</b> .....	187
3.4.1.3	<b>Tests de vieillissement</b> .....	194
3.4.2	<b>Nettoyage de l'argent</b> .....	196
3.4.3	<b>Mise à plat des rubans</b> .....	198
3.5	<i>Préconisations de conditionnement et de mise en exposition</i> .....	199
3.5.1	<b>Création de support: buste de soutien</b> .....	200
3.5.2	<b>Mise en Exposition</b> .....	202
3.5.3	<b>Conditionnement simple</b> .....	203
3.5.4	<b>Conditionnement sous environnement anoxique</b> .....	204

<i>Conclusion</i> .....	207
<i>Annexes</i> .....	210
① <b>Évolution de la Maison après le départ de Martin Margiela</b> .....	211
② <b>Correspondances par e-mails</b> .....	213
③ <b>Questionnaire envoyé à Martin Margiela</b> .....	218
④ <b>Résultat d'identification de matière provenant de la veste d'étude</b> .....	221
⑤ <b>Recherche et comparaison de produits relatifs à la conception d'un environnement anoxique accompagnée d'une comparaison tarifaire</b> .....	222
⑥ <b>Photographies des tests effectués</b> .....	229
⑦ <b>Fiches techniques des produits testés</b> .....	236
<i>Lexique</i> .....	266
<i>Bibliographie</i> .....	269
<i>Table des matières</i> .....	276





Ce mémoire s'inscrit dans la continuité d'une recherche entreprise par le *ModeMuseum* d'Anvers, afin de trouver des solutions de conservation-restauration pour un des artefacts fondateur de la collection contemporaine de ce musée de la Mode : la veste T00/329. Un autre exemplaire de ce modèle de veste fut trouvé durant ces recherches, et en est devenu le support privilégié, bien que présentant un état de dégradation beaucoup plus avancé. Le modèle de ces deux vestes se distingue cependant par deux particularités : l'une induite et l'autre constitutive.

Ce modèle de veste fut en effet créé par la *Maison Martin Margiela* pour la collection de prêt à porter féminin printemps/été 1990. Cette Maison singulière, était alors conduite par son fondateur et directeur artistique éponyme. Ce dernier marqua l'Histoire de la Mode par des créations qualifiées d'avant-gardistes, questionnant la Mode et ses mécanismes, par le biais de pratiques particulières devenant des codes distincts. La Maison Martin Margiela a également une relation particulière avec le Temps, dont elle incorpore ou augure parfois les effets de son passage dans ses créations.

Le matériau constitutif, qui a entraîné cette étude, de par sa rapide dégradation, est le polyuréthane. Il est employé ici sous forme d'enduction sur la surface extérieur de ce vêtement. Matière plastique périssable et relativement récente, encore peu de recherches furent effectuées sur celle-ci dans le domaine de la conservation-restauration, et en particulier sous la forme ici rencontrée.

L'enjeu de cette étude est donc de comprendre ces deux caractéristiques inhérentes à l'identité de ces objets, et de trouver des solutions ou des compromis grâce au regard d'un conservateur-restaurateur.

This Masters Thesis follows research started by the *ModeMuseum* of Antwerp regarding the conservation and restoration solutions for one of the founding artefacts of the fashion museum's contemporary collection, the jacket T00 / 329. Thanks to this research another copy of this jacket was located and acquired that has since become the preferred artefact irrespective of its further state of degradation. The model of both jackets is distinguished by two features: Both jacket designs are characteristic with an induced marginal design philosophy and the use of polyurethane coated linen.

The jacket was created by the unique fashion house's founder and eponymous artistic director, *Maison Martin Margiela*, for the women's Ready to Wear Spring/Summer 1990 collection. Margiela's creations were regarded as revolutionary in the history of fashion thanks to his cutting-edge designs and the way he questioned fashion as a mechanism through distinctive practices and processes. Margiela also developed a special relationship with time itself, in that he incorporates/anticipates the effects of ageing in his creations.

The decay of the jacket's material, polyurethane, is what led to this study. It is used to coat the linen surface of the garment. This relatively recent plastic material is highly perishable and has already been researched a few times in the fields of conservation and restoration.

The aim of this study is to further understand the two characteristics inherent to the identity of the marginal jacket designs, and find solutions or compromises through the eye of a conservator-restorator.