



CeROArt

Numéro 1 (2007)

Objets d'art, œuvres d'art

Camille Morineau et Patricia Dal-Prà

La restauration de *My Flower Bed*, de Yayoi Kusama

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Camille Morineau et Patricia Dal-Prà, « La restauration de *My Flower Bed*, de Yayoi Kusama », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 27 août 2008. URL : <http://ceroart.revues.org/index267.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : CeROArt asbl
<http://ceroart.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://ceroart.revues.org/index267.html>

Document généré automatiquement le 29 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Camille Morineau et Patricia Dal-Prà

La restauration de *My Flower Bed*, de Yayoi Kusama

1) Introduction

- 1 My Flower Bed (C. 1962) de Yayoi Kusama¹, acquise par le MNAM en 1994 est une œuvre particulièrement emblématique des collections du Musée National d'Art Moderne : chef d'œuvre des années 60, elle se situe en effet entre la sculpture, l'installation et la performance. Aussi ses modes de présentation ainsi que sa technique de fabrication d'origine exposent cette œuvre, comme beaucoup de ces années et de ce type, à une grande fragilité. Partagés entre la volonté de conservation et la volonté de monstration, l'équipe scientifique du Musée (le Service des Collections Contemporaines) et le Service de Restauration ont donc dû élaborer une stratégie spécifique pour en assurer la restauration.

Yayoi Kusama with "My Flower Bed 1962" and her sculptures at her studio in N.Y., Ca.1963-1964



Copyright : Yayoi Kusama

- 2 Cette stratégie a inclus une recherche de mécénat, car ce type de restauration, qui doit conjuguer la restauration et la conservation préventive en vue de l'exposition, se révèle coûteuse.
- 3 Cette restauration accomplie, qui a permis l'exposition de l'œuvre actuellement dans les collections permanentes du Musée au 4ème étage, est donc l'exemple à la fois d'une réussite technique, scientifique et d'une opération bien menée de mécénat privé. Ce dernier volet de l'opération étant encore relativement rare dans le domaine de l'art contemporain, nous ne pouvons que nous féliciter qu'il soit possible. Nous en profitons au nom de tout le Musée pour remercier ici BNP Paribas et sa Fondation qui se sont associées à cette entreprise ambitieuse à l'occasion de la célébration du 30ème anniversaire du Centre Pompidou.

YAYOI KUSAMA with "My Flower Bed 1962" and her sculptures at her studio in N.Y. Ca.1965-1966



Copyright : Yayoi Kusama

2) Comment l'histoire conditionne l'état de l'œuvre aujourd'hui

- 4 Quatre éléments expliquent qu'une restauration se soit imposée comme indispensable : son mode de fabrication, son mode d'utilisation, et enfin son statut dans les collections du Musée, associé à une relecture récente des années 60. Le mode de fabrication de l'œuvre découle des idéaux qui sous-tendent sa réalisation.
- 5 Née en 1929, Yayoi Kusama s'impose très vite comme une des artistes essentiels de l'avant-garde japonaise ; ayant participé pendant trois ans à l'effort de guerre dans une fabrique de parachutes à partir de 1941, l'artiste est bientôt en proie à de récurrentes hallucinations, où des motifs décoratifs gagnent le mur, le plafond et les fenêtres, et où le corps et l'univers finissent par se dissoudre. On retrouve sa fascination pour un motif décoratif répétitif dans ses premières œuvres, des dessins couverts de points de manière obsessionnelle. Après avoir été peintre, utilisant des techniques traditionnelles orientales puis reprenant les acquis de la peinture occidentale, Yayoi Kusama montre une formidable productivité dans le domaine de l'installation, la performance et les œuvres environnementales. L'artiste atteint dès 25 ans une notoriété telle qu'elle représente son pays en 1955 au Brooklyn Museum de New York.

C'est aussi l'une des premières artistes à quitter le Japon pour les États-Unis où elle demeure jusqu'au début des années 70. Elle a bien voulu répondre à une première série de questions sur son œuvre en 2004, et nous donner l'autorisation de publier des photos anciennes de son œuvre en situation, ce dont nous tenons à la remercier.

- 6 *My Flower Bed* apparaît en 1962, l'année où l'artiste investit le domaine de la sculpture en recouvrant des objets ordinaires (par exemple des fauteuils, des canapés) de protubérances d'aspect phallique constituées de tissus prélevés sur des vêtements, puis rembourrés et cousus. Son travail s'épanouira très vite dans le contexte du Happening et sur un fond politique : ses prises de position pacifistes, ses provocations à caractère érotique qui la situent à l'avant-garde du féminisme, en font une artiste typique des années 60. D'ailleurs cette œuvre ne se présente pas comme une sculpture ; caractéristique de l'art environnemental de Kusama, elle a été montrée pour la première fois lors d'une exposition monographique à New York intitulée « Floor show : Kusama », à la suite d'une première salle tapissée de miroirs, qui renvoyaient à l'infini les excroissances de l'œuvre et redoublaient l'effet de retournement qu'elle évoque (une sculpture suspendue plus large en hauteur). De plus l'artiste a posé très souvent allongée nue ou habillée «dans» son œuvre, soit allongée soit assise dans la partie horizontale couvrant le sol, suggérant ainsi que l'œuvre est un « nid » pour le corps féminin.
- 7 De fait la partie supérieure de l'œuvre, constituée de gants rembourrés, suggère la caresse, l'enveloppement, tandis que la partie inférieure constituée de ressorts évoque le confort du lit, l'allongement, le repos. La couleur rouge/rose, très charnelle, ainsi que les formes courbes et organiques de l'ensemble, ne sont pas sans évoquer, comme de multiples œuvres féministes de l'époque, certains éléments du corps humain, internes ou externes : les trompes de l'ovaire, l'utérus, l'écoulement du flux mensuel, un fœtus et son cordon ombilical... De nombreuses interprétations sont possibles. Il s'agit toujours de remettre en cause radicalement les présupposés de la sculpture traditionnelle, vue par nombre des artistes des années 60 comme une manifestation de l'autorité, patriarcale, politique, ou masculine selon, qu'il faut saper, renouveler, détruire. La disparition du socle, la forme molle, l'affaissement, le fait de suspendre plutôt que de poser, de laisser faire plutôt que d'organiser, enfin de proposer une œuvre « à vivre », où s'installer, plutôt que seulement à regarder, sont autant de principes qui font de cette œuvre un des chefs d'œuvres des collections pour les années 60.
- 8 De même les matériaux utilisés sont volontairement banals, fragiles, afin de pouvoir être reconnus comme appartenant au monde (les gants que son père lui a fait parvenir du Japon, et qui sont ceux utilisés dans les usines par les ouvriers japonais ; les ressort de lit ; de la peinture au pistolet industrielle) et de suggérer par leur finesse le caractère onirique, avant-gardiste, de l'œuvre. Or ces caractéristiques de présentation, de structure et d'utilisation de l'œuvre, typiques des années 60, sont aussi autant de causes de son extrême fragilité aujourd'hui. Pour faire vite, les ressorts en métal se sont oxydés, la toile sous tension a vieilli et s'est déchirée, et ce d'autant que leur fabrication était volontairement artisanale et « vite faite », que leur utilisation suspendue, en mouvement, souvent « habitée » par l'artiste et son public, ont contribué à fragiliser l'œuvre.
- 9 Or c'est un chef d'œuvre des Collections du MNAM-CCI : très souvent prêtée jusqu'à il y a dix ans, l'installation s'impose depuis, et de plus en plus ces dernières années, comme une œuvre emblématique. Et ce au sein d'une relecture récente des années 60 devenues depuis dix ans « historiques », où l'on aime analyser l'origine du féminisme, de la performance, du procédé de l'installation, de la remise en cause multiforme de la sculpture. Pour toutes ces raisons l'œuvre de Yayoi Kusama était à la fois trop dégradée pour être présentée, et de plus en plus indispensable à la reconnaissance de la force de nos collections dans ce domaine devenu essentiel des années 60 radicales, féministes, environnementales...
- 10 Bref, la restauration de l'œuvre s'imposait, et ce dans le contexte d'un ré-accrochage des collections en 2007.

3) Structure et état de l'œuvre, son conditionnement avant restauration

- 11 Destinée à être suspendue, la partie supérieure de l'œuvre est constituée de gants de jersey de coton rembourrés avec du coton puis peints en rouge. Ces grappes de gants sont maintenues entre elles et à un treillis métallique par des fils de métal. De cette masse descend un flot de gants identiques (qui apparaissent comme le « tronc » de cet « arbre ») accrochés de la même manière.
- 12 Or sous l'effet du poids le système de fixation des gants entre eux et au treillis s'est détendu si bien que le treillis apparaissait. Par ailleurs la bourre jaillissait de certains gants.

Détail des dégradations qui affectent les gants : le système d'accrochage est détendu ou rompu, la bourre de coton s'échappe des gants.



Photo : © Patricia Dal-Prà

- 13 La partie inférieure est faite à partir de ressorts de matelas contenus dans une gaine de toile de coton écriue, peints également. Cette gaine en deux morceaux fait en tout 30m de long. Elle est constituée d'une bande en toile de coton écriue de 34 cm de large coupée dans le sens chaîne (l'un des bords est constitué par une lisière). Elle a été cousue à la machine sur toute sa longueur, à 1,5 cm des bords. Les ressorts ont ensuite été introduits et séparés chacun par une couture à la machine. Les éléments ont été peints à la peinture à la bombe après avoir été montés. Bien évidemment la toile écriue a vieilli naturellement, d'autant qu'elle était maintenue sous tension par les ressorts, eux-mêmes en très mauvais état : le tissu craquait, et ses déchirures étaient accentuées par la corrosion du métal, si bien qu'en de nombreux endroits on pouvait observer des taches de rouille et l'amorce de la rupture de la toile. Ayant perdu toute cohésion, celle-ci risquait, à la moindre tension, de se déchirer. Or le processus même de monstration de la toile, pour respecter son esprit, repose sur la tension, la mobilité, la souplesse, autant de principes de sa fragilisation.

Détail des dégradations qui affectent la gaine à ressorts : la toile de coton, peinte après confection, est déchirée au niveau des ressorts en métal ; elle est également trouée.



Photo ©: Patricia Dal-Prà

- 14 En définitive, il était devenu impossible de montrer correctement l'œuvre sans l'endommager davantage à chaque présentation.
- 15 Or l'artiste répondant à nos questions nous confirme que l'œuvre doit être rembourrée pour retrouver son volume d'origine, et que la couleur vive doit être elle aussi retrouvée. Dans l'attente des essais de restauration la gaine à ressorts a été conditionnée dans un matériau d'emballage inerte (Tyvek) afin d'éviter les frottements entre les enroulements de la gaine ainsi que leur enchevêtrement. Trois bandes de 100x50cm ont été découpées et cousues ensemble ; la gaine a été placée au milieu et le Tyvek rabattu ; des liens ferment l'emballage tous les 50 cm. La partie la plus courte est laissée accessible afin de faciliter les prochains essais.

4) Solutions envisagées (propositions de traitement et traitement retenu)

- 16 En 2005 suite à une demande de prêt importante qui a dû être refusée, un premier constat d'état de l'œuvre par Mme Patricia Dal Pra, restauratrice de textile, donne le détail des altérations et conduit à réaliser un essai de consolidation de la gaine de la partie inférieure. Il est proposé de rechercher une toile de coton à la texture identique, une teinture de même couleur, puis d'introduire les pièces de toiles teintes sous la toile existante aux endroits où elle est le plus abîmée et de les fixer par des "points de restauration". Cette méthode est difficile à mettre en œuvre car il n'y a pas de support sous les pièces pour faire les points. Elle présente également deux inconvénients : on ne peut pas mettre bord à bord le tissu des déchirures à cause de la tension du ressort, on perd donc l'aspect tendu de l'étoffe, et comme il s'agit d'un support ponctuel, la toile d'origine risque de se déchirer ailleurs lors des manipulations de l'œuvre.
- 17 Toutefois l'oxydation de la toile persiste malgré cette intervention et l'œuvre reste très fragile. Cette solution ne permet de montrer l'œuvre que très occasionnellement dans les salles du Musée, interdisant son prêt.
- 18 L'étude est reprise en 2006 avec la perspective de montrer l'œuvre dans les salles lors d'un nouvel accrochage des collections permanentes contemporaines; et en parallèle est lancée une

recherche de mécénat. Deux solutions se dégagent alors, chacune associée à un budget et à une gestion différente de l'œuvre : une première solution de consolidation qui reprend la première proposition faite en 2005. Il s'agit de glisser des morceaux de toile de coton teintés sous les déchirures et lacunes, de les fixer avec des points de restauration ; la teinture étant faite avec une coloration de synthèse résistante à la lumière. Cette technique ne permet pas de retrouver l'aspect tendu de la toile d'origine et l'extrême fragilité de l'œuvre persiste – cette méthode permet seulement une consolidation ponctuelle mais la toile d'origine fragilisée risque de se déchirer dans les endroits non consolidés. Son exposition demeure alors délicate.

- 19 Une autre possibilité est alors proposée : doubler complètement les parties altérées de la gaine et traiter en même temps le métal oxydé des ressorts. Pour cela il faut démonter la couture de bordure au niveau des zones à traiter, retirer chaque ressort et introduire de chaque côté une pièce de toile teintée qui supporterait complètement le tissu actuel. De cette manière, il serait possible de remettre bord à bord les déchirures et de restituer la tension de l'étoffe. Cette intervention très longue et donc coûteuse permettrait la manipulation de l'œuvre et donc son exposition, voire son prêt. Toutefois elle comporte un inconvénient : elle supprime la couture d'origine au niveau des parties traitées. Cette dernière serait remplacée par une nouvelle couture, faite main, qui ressemblera à la couture d'origine. Il s'agit donc d'un traitement plus poussé mais qui permettra la présentation de l'œuvre sans laquelle elle ne peut exister dans les collections. De plus l'artiste a stipulé qu'elle tient au volume et à la couleur d'origine, nous autorisant d'intervenir sur l'œuvre afin de lui redonner son intégrité formelle et visuelle. L'équipe de la conservation donne finalement son accord sur cette solution, considérée comme lourde –le travail est évalué à 9 mois pour 1 personne - et lance le service du mécénat du Centre Pompidou sur une piste.

5) La restauration et sa prise en charge

- 20 BNP Paribas et sa Fondation se sont investis depuis plusieurs années dans la restauration d'œuvres d'art. Mais jusqu'à présent, les cas de restauration d'œuvres contemporaines étaient rares. L'implication de BNP Paribas et sa Fondation dans la restauration de l'œuvre de Kusama a donc constitué pour le mécène une action particulièrement audacieuse.
- 21 En décembre 2006 une équipe de quatre restauratrices de textiles (Patricia Dal-Prà, Isabelle Rousseau, Gaëlle Noël, Talia Bajon-Bouزيد) se met au travail, tout d'abord dans l'espace consacré aux restaurations du Musée dans le nord de Paris, puis pour finir dans les salles du Musée quelques jours avant l'accrochage définitif de l'œuvre fin mars 2007.

Restauration de l'œuvre dans les salles du MNAM-CCI.

Photo © : Service Restauration des œuvres d'art, MNAM-CCI

- 22 La première opération a consisté en un dépoussiérage par micro aspiration qui a permis de retrouver l'intensité des couleurs.
- 23 Comme prévu, les restaurations s'appliquent différemment aux deux éléments constituant l'œuvre. Pour les deux, elle est précédée de recherche de toiles de textures approchantes, d'échantillonnage de teintures des crépelines et des fils de soie très fins qui serviront à la restauration et à la consolidation.
- 24 Il en ressort que pour obtenir l'effet « bombe » de peinture la teinture du coton n'est pas satisfaisante : la couleur pénètre trop dans la toile, gomme la « texture » spécifique de ce tissu et enlève la légèreté du ton. Il est finalement proposé d'utiliser différents morceaux de crépelines de soies teintées, qui par superposition sur la toile de coton permettent de retrouver les différences de densité de la couleur d'origine, tout en gardant la texture de la toile de coton sous jacente. Le travail visuel d'ajustement de l'épaisseur et de la densité colorée des soies choisies pour retrouver la complexité de l'œuvre d'origine demande une grande finesse. Il s'agit de retrouver le caractère organique de l'ensemble : rouge foncé en haut, rouge très clair à foncé en bas, avec de grandes variations de ton d'un centimètre à l'autre quelquefois.

Crêpeline de soie superposée à la toile de restauration en coton afin de retrouver le dégradé de couleur de l'œuvre.



Photo © : Service Restauration des œuvres d'art, MNAM-CCI

- 25 Pour le reste le travail se déroule parfaitement. Pour la partie inférieure, les parties altérées de la gaine sont traitées ressort par ressort par démontage de la couture de la partie inférieure. Les ressorts sont enlevés un à un puis nettoyés et traités contre l'oxydation.
- 26 Ensuite la toile de consolidation est introduite à l'intérieur sous la totalité de la surface du tissu de chaque ressort et enfin, recouverte d'un ou plusieurs échantillons de crêpeline de soie teintée. Les parties abîmées sont fixées à l'aide de points de restauration sur le tissu de consolidation. La couture est restituée à la main après la mise en place du ressort. Les taches d'oxydation laissées sur les tissus pas le métal rouillé servent de repère pour le placement des ressorts. Pour la partie supérieure, les fixations des gants sont vérifiées et les points d'attache défailants sont consolidés. Le treillis est remis en forme à la main. Le rembourrage de certains gants a été complété.

Une partie de la gaine restaurée



Photo © : Patricia Dal-Prà

- 27 La restauration de *My Flower Bed* réalisée avec l' accord et à l'aide des recommandations de l'artiste, a fait appel à des compétences diverses : une implication constante de l'équipe scientifique du Musée (le service des Collections contemporaines), la programmation et le suivi de la restauration par les restaurateurs du MNAM-CCI (le service de la restauration des œuvres) , le recours au savoir-faire de collègues spécialisés dans le domaine de la restauration des textiles et des métaux, enfin un indispensable soutien financier sous forme de mécénat .
- 28 Les matériaux constitutifs de l'œuvre (matériaux industriels et domestiques en quelque sorte détournés de leur fonction initiale) et présentant des processus de dégradation singuliers sont un exemple de la complexité de la conservation-restauration du patrimoine contemporain. *My Flower Bed* est désormais présenté dans un aspect proche de celui que cette œuvre avait au moment de la création.
- 29 Toutefois, cette installation demeure infiniment fragile et vulnérable. Notre intervention aura permis également de mieux évaluer la complexité du processus de vieillissement de l'ensemble et de prévoir, pour les décennies à venir, les plus justes mesures à prendre pour sa meilleure conservation. Un protocole a été établi, avec les différents services du musée, afin d'assurer au mieux son stockage en réserves et sa présentation au sein des collections du MNAM-CCI.

Bibliographie

MORINEAU, C., ANDREWS, S., BOURUET-AUBERTOT, V., Set al., "L'art au corps à corps", *Dada*, Septembre 2006, n°121, p. 6-33.

MORINEAU, C., « Art et design. Qui a dessiné l'urinoir de Duchamp », *Art press*, n°287, février 2003.

MORINEAU, C., "Le couturier, la valeur, l'artiste et leur exposition", *Artpress*, n°305, octobre, pp. 36-43

Yves Klein, Corps, couleur, immatériel, sous la direction de Camille Morineau, Paris,

Diffusion Union-Distribution, 2006

DAL-PRA, P., Les bannières de processions, dans "Techné", n°16, 2002

Notes

1 Née en 1929 au Japon, marquée par une enfance difficile et les drames de la guerre, Yayoi Kusama, s'embarque pour les Etats-Unis en 1957. Dès 1959, elle fréquente à New York des artistes avant-gardistes tels que Frank Stella et Donald Judd, et expose ses peintures abstraites. Outre la mode, la réalisation de films et l'écriture, elle aborde parallèlement la sculpture et les installations environnementales qui feront sa notoriété, et créeront plus d'une fois le scandale. En 1973, elle choisit de retourner vivre au Japon, et s'installe dans un hôpital psychiatrique, qui devient sa retraite. Elle s'y adonne à la création, et à la littérature. La reconnaissance venue dès les années 80, la consécration internationale des années 90 lui confèrent désormais une place de tout premier plan dans l'histoire des avant-gardes. Kusama a créé en 2004, pour la manifestation Flower Power de Lille, sa première installation permanente: Les tulipes de Shangri-la.

Pour citer cet article

Référence électronique

Camille Morineau et Patricia Dal-Prà, « La restauration de *My Flower Bed*, de Yayoi Kusama », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 27 août 2008. URL : <http://ceroart.revues.org/index267.html>

Camille Morineau

Camille Morineau, diplômée de l'INP, est actuellement conservatrice au Musée national d'Art Moderne.

Patricia Dal-Prà

Patricia Dal-Prà est restauratrice de textiles indépendante, diplômée de la Maîtrise des Sciences et Techniques de conservation et restauration des biens culturels de l'université Paris I, DESS de conservation préventive de l'université Paris I, responsable de la spécialité Arts Textiles de l'INP, département des restaurateurs.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Résumé / Abstract

Les œuvres d'art contemporain, en particulier les installations qui souvent se prêtent à des performances, posent aux restaurateurs des problèmes complexes. Le présent article relate un cas concret de traitement, entrepris grâce au mécénat du secteur privé, au Musée National d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou)

Mots clés : art contemporain, installation, conservation, textile, restauration

Contemporary art works, and among them the installations which happen to be the origin of performances, present very specific problems to restorers. The following article relates the example of such a case, and the treatment which has been chosen. Another particularity in this case is the private sponsoring which enabled the Musée National d'Art Moderne to finance a heavy restoration of a masterpiece of the 60's.

ndlr : Astrid Lorenzen, Chantal Quirot, restauratrices de sculptures attachées au service de la restauration du MNAM-CCI et Jacques Hourrière, chef du service de la restauration des œuvres du MNAM-CCI ont initié et suivi cette restauration.
