



HAL
open science

Conditions d'émergence et développement des collections vestimentaires : patrimonialisation, muséalisation, virtualisation : regards croisés en France - Canada -Québec (XIXe-XXIe siècle)

Alexia Fontaine

► **To cite this version:**

Alexia Fontaine. Conditions d'émergence et développement des collections vestimentaires : patrimonialisation, muséalisation, virtualisation : regards croisés en France - Canada -Québec (XIXe-XXIe siècle). Histoire. Université Charles de Gaulle - Lille III; Université Laval (Québec, Canada). Faculté des lettres, 2016. Français. NNT : 2016LIL30060 . tel-01654615

HAL Id: tel-01654615

<https://theses.hal.science/tel-01654615>

Submitted on 4 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Conditions d'émergence et développement
des collections vestimentaires :
patrimonialisation, muséalisation, virtualisation.
Regards croisés France – Canada-Québec (XIX^e-XXI^e siècle).

Thèse en cotutelle

Faculté des Lettres, programme Ethnologie et Patrimoine (Université Laval)

–

UMR 8529, Institut de Recherches Historiques du Septentrion,
(Université Charles-de-Gaulle-Lille 3)

Alexia FONTAINE

Université Laval
Québec, Canada
Philosophiae Doctor (ETN)

et

Université Charles-de-Gaulle-Lille 3
Villeneuve d'Ascq, France
Philosophiae Doctor (Section 22)

© Alexia Fontaine, 2016

Conditions d'émergence et développement
des collections vestimentaires :
patrimonialisation, muséalisation, virtualisation.
Regards croisés France – Canada-Québec (XIX^e-XXI^e siècle).

Thèse en cotutelle

Faculté des Lettres, programme Ethnologie et Patrimoine (Université Laval)

–
UMR 8529, Institut de Recherches Historiques du Septentrion,
(Université Charles-de-Gaulle-Lille 3)

Alexia FONTAINE

Sous la direction de :
Odile PARSIS-BARUBÉ, directrice de recherche
Philippe DUBÉ, directeur de cotutelle

Date de soutenance : 5 décembre 2016

JURY

Philippe DUBÉ	Professeur, Université Laval
Jean-Pierre LETHUILLIER	Maître de Conférences, Université Rennes 2
Jocelyne MATHIEU	Professeur, Université Laval, <i>rapporteur</i>
Odile PARSIS-BARUBÉ	Maître de Conférences habilitée, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3
Marie Chang Ming PENG	Professeur, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3
Dominique POULOT	Professeur, Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne, <i>rapporteur</i>

Résumé de la thèse

Troublée par l'avènement inopiné de la mode au musée, nous avons souhaité cerner puis examiner les fondamentaux du « musée de la mode », que nous considérons comme un concept historique. Depuis les années 1990, il s'impose en effet dans la sphère culturelle comme un nouveau modèle de musée. Nous nous questionnons donc sur le phénomène qui sous-tend cette effervescence. S'il fait son apparition dans les années 1980, il est issu d'une forme muséale plus ancienne que l'on désignait alors par « musée du costume ». Nous entendons ainsi mener une enquête sur le « musée de la mode » par la saisie de l'essence du phénomène muséal observable. Pour ce faire, il nous faut nous inscrire dans un temps long du patrimoine, afin de montrer les conditions d'émergence et la trajectoire des collections vestimentaires dans le paysage muséal et le développement des différentes formes muséales, du premier musée du costume au musée de la mode d'aujourd'hui.

Du point de vue de la muséologie, la réalité du musée de la mode comme nouvelle catégorie de musée nous semble tronquée, et introduit un flou dans la pratique des collections vestimentaires. D'une part le discours sur l'objet est incomplet, puisqu'il ne prend pas en compte toutes les typologies d'artefacts vestimentaires, et d'autre part, il provoque une rupture dans l'intérêt porté à des collections plus anciennes ou moins fastueuses. Devant l'insistance à parler de vêtement « de mode » ou de haute couture, plutôt que de costume sous peine de paraître dépassé, il nous semble évident que le musée vit une tension. Pourtant les sciences humaines et sociales ont montré que la mode est un mot « valise », une porte ouverte vers la compréhension du fait vestimentaire : l'histoire et la culture des apparences, l'économie et la sociologie du paraître, le système technique et industriel de l'habillement. Il ne semble que du côté de la recherche comme du musée, une nouvelle vague est en route. L'engouement que les modes vestimentaires suscitent dans la sphère culturelle, l'attention que les universitaires lui portent, participent à revisiter l'approche des collections plus anciennes et stimuler une réflexion muséologique sur cette typologie d'objet muséal qui obtient une place de plus en plus importante dans le secteur patrimonial. Le phénomène muséal lié à la mode est loin de ne concerner que l'acquisition du contemporain. Notre recherche se donne pour objectif de générer une véritable muséologie du patrimoine vestimentaire, grâce à une recherche menée sur les

fondamentaux de ce phénomène muséal, un état des lieux du paysage muséal, et la saisie des perspectives d'avenir de ces collections. Des conditions d'émergence à l'avènement du musée des modes vestimentaires, nous souhaiterions établir une nouvelle catégorie de connaissance sur l'histoire culturelle du vêtement : sa genèse patrimoniale et son parcours muséal.

Au niveau théorique, nous nous sommes intéressée aux processus de patrimonialisation et de muséalisation qui traduisent, de manière simplifiée, la mise au patrimoine et la mise en musée d'une catégorie d'objet. Dans le but de rendre ces processus opérationnels, nous avons conçu une grille d'analyse qui rassemble les observations de nombreux chercheurs en *museum studies* et en muséologie. Ainsi, notre cadre théorique s'est affiné avec l'élaboration du concept des régimes de muséarité, en référence aux régimes d'historicité inventés par l'historien français François Hartog et aux régimes d'authenticité élaborés par l'historienne québécoise Lucie K. Morisset, qui nous a permis de déterminer les modalités, la logique et la dynamique du phénomène muséal.

Nos recherches se sont basées sur une étude croisée d'institutions françaises et québécoises qui forment notre terrain : les Musées de la civilisation à Québec, le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, la Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais, et le Musée de la mode à Montréal. L'examen au niveau microéconomique de l'émergence et du développement des collections vestimentaires de ces musées nous a conduit à dégager, au niveau macroéconomique, quatre cycles d'investissement de sens, de construction discursive et d'élaboration de pratiques muséales spécifiques au patrimoine vestimentaire... Quatre régimes de muséarité.

Dissertation Abstract

Curious about the unexplained advent of the fashion museum, this study originated with the task of identifying and examining the basic characteristics of the “fashion museum,” which it considers to be a historically specific construct. Since the 1990’s, the fashion museum has asserted itself in the cultural world as a new model of museum. This study inquires into the phenomena that undergirded this flourishing. If this institution first appeared in the 1980’s, it originated from an older model known as the “costume museum”. Thus I intend to undertake a study on the “fashion museum” using the observable phenomenon of the museum itself. To do so, this project inscribes the “fashion museum” in a long heritage tradition, demonstrating the conditions of its emergence and the trajectory that dress collections followed within the broader museum landscape, including the development of other forms of museums, from the first “costume museum” to the fashion museum of today.

From a museological perspective, the fashion museum’s arrival as a new category of museum may seem truncated, and introduces ambiguity in the practices of dress collections. On the one hand, its discourse about objects is necessarily incomplete because it does not take into account the full range of typologies of vestimentary artifacts; on the other hand, it siphons interest away from older or less sumptuous collections. This type of museum exists in a state of tension, beholden to the insistence of speaking of “fashion” garments or of *haute couture*, rather than of costumes, which might appear outmoded. Indeed, the social sciences have shown that fashion is a portmanteau word, a point of entry towards understanding the phenomenon of clothing: the history and culture of looks, the economics and sociology of appearances, the technical and industrial systems of dress.

A new wave has begun for both research and museums. The passion that fashion elicits in the cultural sphere, with the attention scholars bring to the subject, has contributed to revisiting the approach of even the oldest collections and to stimulating the museological reflection this typology of museum objects that has attained an increasingly significant place within the heritage sector. Museum institutions connected with fashion are far from acquiring only contemporary pieces. The aim of this project is to generate a museology of the vestimentary heritage, thanks to research undertaken dealing with the fundamental characteristics of this phenomenon, a kind of inventory of the museum

landscape, and understanding the future prospects of these collections. From the conditions under which the fashion museums emerged, this study seeks to establish a new category of knowledge about the cultural history of clothing: its genesis as heritage and its trajectory as a fitting set of objects for a museum context.

On a theoretical level, this dissertation is concerned with the processes of “heritagization” and “musealization,” essentially those processes by which a type of object becomes part of heritage and of museums. With the goal of explaining these processes, I have therefore conceived of an analytical matrix that brings together the observations of numerous researchers in museum studies and museology. Thus, this project’s theoretical framing has been refined by elaborating the concept of “regimes of museality,” derived from French historian François Hartog’s notion “regimes of historicity,” and the concept of “regimes of authenticity,” adapted from Quebec historian Lucie K. Morisset. These concepts provide the possibility for determining the modalities, logic, and dynamics of the museological phenomenon.

This research is based on a crossover study of French and Quebec institutions that form the relevant population: les Musées de la civilisation (Museums of Civilization) in Quebec City, Canada; le Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (Museum of European and Mediterranean Civilisations) in Marseille, France; the Cité internationale de la dentelle et de la mode (International Center for Lace and Fashion) in Calais, France; and the Musée de la mode (Fashion Museum) in Montreal, Canada.

A microeconomic examination of the emergence and development of the dress collections at these museums clarifies four cycles at the macroeconomic level of investment of meaning, discursive construction, and elaboration of museum practices specific to vestimentary heritage... Four regimes of museality.

Table des matières

RESUME DE LA THESE	I
DISSERTATION ABSTRACT	III
TABLE DES MATIERES	V
LISTE DES FIGURES	XXVI
LISTE DES ABREVIATIONS	XXVII
FICHE-REPÈRE	XXVIII
REMERCIEMENTS	XXIX
INTRODUCTION	3
1. Thématique à l'étude	4
La trajectoire des collections vestimentaires : resserrement du sujet à l'étude	9
Le phénomène muséal : approche théorique	11
2. Problématique et enjeux en présence	15
Résumé de l'objectif principal de la thèse	19
3. Méthodologie	20
La patrimonialisation et la muséalisation : postulat	20
Grille d'analyse : les régimes de muséalité	23
Regards croisés France – Canada-Québec	25
Perspective microéconomique – macroéconomique	28
4. Projet de thèse	31

Partie 1 : États des lieux - p. 35

CHAPITRE I – CONDITIONS D’EMERGENCE ET DEVELOPPEMENT DE L’OBJET DE MUSEE :	
LES REGIMES DE MUSEALITE	37
INTRODUCTION DU CHAPITRE I	37
I. PATRIMONIALISATION ET MUSEALISATION : UN CADRE DE PENSEE THEORIQUE	39
A. La fabrique du patrimoine et du musée	39
A.1. Histoire – Mémoire – Patrimoine : problématique du rapport au temps	40
A.2. Les valeurs du patrimoine : problématique de l’axiologie du patrimoine	42
A.3. L’évolution de la fonction de l’objet : problématique de la chaîne opératoire	46
Conclusion	50
B. L’écosystème patrimonial	51
B.1. Le patrimoine : un paysage culturel interrégional	52
B.2. Du potentiel monumental à la mémoire patrimoniale	54
B.3. Les régimes d’authenticité	57
Conclusion	60
II. CRITERES SPECIFIQUES A L’ETUDE DU CHAMP MUSEAL	62
A. La perspective de l’histoire culturelle	62
A.1. Introduction des <i>museum studies</i> en France	62
A.2. Histoire culturelle : usage et pratique du musée	66
A.3. La valeur du musée	69
Conclusion	72
B. La structuration du dispositif muséal	74
B.1. Évolution du secteur muséal	74
B.2. Sociologie des institutions culturelles	77
B.3. Le dispositif muséal	81
Conclusion	84

III. LES REGIMES DE MUSEALITE : CONDITIONS D'EMERGENCE ET DE DEVELOPPEMENT DE L'OBJET DE MUSEE	87
A. Constituants des régimes de muséalité : la grille d'analyse	87
A.1. Écosystème muséal	87
a) Écologie muséale	87
b) Économie muséale	89
A.2. Potentiel muséal	91
A.3. Paysage muséal	94
Conclusion	96
B. Dynamique des régimes de muséalité	97
B.1. Règles d'interaction de l'émergence	97
B.2. Articulation des régimes de muséalité	99
Conclusion	103
 CONCLUSION DU CHAPITRE I	 105
 CHAPITRE II – MISE EN MUSEE DES COLLECTIONS VESTIMENTAIRES : NAISSANCE D'UNE REFLEXION THEORIQUE	
	109
 INTRODUCTION DU CHAPITRE II	 109
 I. LE MUSEE DE LA MODE : UN NOUVEAU MODELE INSTITUTIONNEL A L'ETUDE	 110
A. Une vue d'ensemble des collections vestimentaires	110
A.1. Textile et vêtement : un binôme cohérent	110
A.2. Musées d'ethnographie, musées d'histoire, et musées d'arts industriels	113
A.3. Des collections privées aux collections publiques	115
B. Un engouement pour l'artefact vestimentaire contemporain	117
B.1. L'histoire sociale et l'histoire de l'art : une nouvelle approche des collections vestimentaires	117
B.2. 1960-1990 : un basculement entre « dress » and « fashion »	119
B.3. Hégémonie d'un nouveau modèle de musée : le musée de la mode	121
Conclusion	123

II.	NAISSANCE ET DEVELOPPEMENT DES COLLECTIONS VESTIMENTAIRES	124
A.	Le désir d'image et la production de connaissances au commencement	124
	A.1. Le vêtement au centre du processus de civilisation	124
	A.2. Curiosité pour les peuples lointains	126
	A.3. L'antiquariat et le romantisme : le désir de représentation de soi	128
B.	La collecte de l'artefact vestimentaire	131
	B.1. Le mouvement Arts & Crafts et le costume national : collecte hasardeuse ?	131
	B.2. Les expositions universelles et nationales : collecte ciblée de l'artefact vestimentaire	133
	B.3. Les collections d'étude : premières collectes significatives de l'artefact vestimentaire	136
	Conclusion	138
III.	LA PATRIMONIALISATION DE LA MODE. DEUX CAS D'ETUDE : LE MUSEE GALLIERA ET LE MUSEE DE LA MODE ET DU TEXTILE A PARIS	139
A.	Entre art et histoire : la valeur patrimoniale de l'artefact vestimentaire	139
	A.1. Rapprochement entre l'art et la mode depuis l'Exposition universelle de 1900	139
	A.2. Une façon de communiquer innovante : Maurice Leloir à l'image d'une nouvelle génération de collectionneurs	141
	A.3. La reconnaissance politique de l'intérêt d'un musée national du costume	143
B.	Du musée du costume au musée de la mode	145
	B.1. Un appui institutionnel défaillant : la légitimité muséale de l'artefact vestimentaire controversée	145
	B.2. Institutionnalisation et professionnalisation	148
	B.3. La collecte du contemporain : nouveau regard sur le musée du costume	150
	Conclusion	153
	CONCLUSION DU CHAPITRE II	154

Partie 2 : Terrain et études de cas - p. 159

CHAPITRE III – LES MUSEES DE LA CIVILISATION A QUEBEC	161
INTRODUCTION DU CHAPITRE III	161

I.	LE MUSEE DE LA PROVINCE DE QUEBEC ET LA NAISSANCE DE LA COLLECTION NATIONALE D'ETHNOGRAPHIE (1927-1979)	164
A.	Le costume, des arts décoratifs à l'art populaire	164
	A.1. Le textile comme art décoratif	164
	A.2. Le tourisme, catalyseur de l'intérêt pour les arts populaires	166
	A.3. Une politique patrimoniale en faveur de l'artefact ethnographique	167
B.	Sauvegarder les traces de la société rurale et traditionnelle	169
	B.1. Développement des collections ethnographiques au Musée de Québec	169
	B.2. L'entrée des artefacts vestimentaires au Musée de Québec	170
	B.3. La chaire de folklore de l'Université Laval : une légitimité scientifique de l'artefact vestimentaire	171
	Conclusion	174
II.	ÊTRE EN PRISE AVEC LA REALITE SOCIOCULTURELLE (1979-1992) : CREER UNE « MEMOIRE VIVANTE »	175
A.	Un souffle de modernité	175
	A.1. Le renouvellement de la science ethnologique	175
	A.2. La question de la démocratisation culturelle au Musée du Québec	176
	A.3. Le besoin d'un musée de l'homme d'ici	177
B.	Naissance de la collection Mode et costumes	179
	B.1. Le Musée de la civilisation, un musée en phase avec la société	179
	B.2. La collection vestimentaire devient un axe de priorité	181
	B.3. Les modes vestimentaires comme fait de société	183
	Conclusion	185
III.	UN DISCOURS ORIENTE VERS LE SYSTEME DES APPARENCES ET LES MODES VESTIMENTAIRES (A PARTIR DE 1992)	186
A.	La haute couture entre au MCQ	186
	A.1. Un intérêt pour le textile et le vêtement de luxe : représentativité du savoir-faire québécois	186
	A.2. Développement d'une culture muséale de la mode	188
	A.3. Les créateurs d'ici : le vêtement comme fierté nationale	189
B.	Un regard et une approche résolument ethnologique	192
	B.1. Le vêtement : un artefact de proximité	192

B.2. Les ethno-historiens toujours acteurs de la programmation scientifique du Musée	195
B.3. Un mouvement populaire en faveur du costume de scène	197
Conclusion	200
CONCLUSION DU CHAPITRE III	201
CHAPITRE IV – LE MUSEE DES CIVILISATIONS DE L’EUROPE ET DE LA MEDITERRANEE A	
MARSEILLE	205
INTRODUCTION DU CHAPITRE IV	205
I. ENTRE FOLKLORE ET ETHNOGRAPHIE : LE COSTUME AU SEIN DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES	208
A. Le costume au service d’une muséographie vivante et populaire	208
A.1. L’Exposition universelle de 1867 : le costume au sein du dispositif de médiation	208
A.2. L’Exposition universelle de 1878 : la fondation d’une musée d’ethnographie de la France	210
A.3. La place de l’artefact vestimentaire dans le système scientifique et muséal	213
B. Du repère mnémonique à l’objet d’art : le costume au cœur de l’ambivalence de l’objet d’ATP	215
B.1. L’Exposition universelle de 1889 : le costume comme support de « l’idée nationale »	215
B.2. L’Exposition universelle de 1900 : le costume entre les arts populaires et les arts décoratifs	217
B.3. L’élaboration d’un musée d’avant-garde : le MNATP	219
Conclusion	222
II. LE MNATP ET LA DYNAMIQUE RECHERCHE-MUSEE	222
A. Naissance du département Costume (1937-1963)	222
A.1. Une nouvelle assise scientifique	222
A.2. Sauvegarder les traces d’une civilisation sur le déclin	225
A.3. L’exposition <i>Coiffes de France</i> (1959) : une première interprétation du fait vestimentaire	228
B. Émergence d’un discours sur le système vestimentaire	230
B.1. L’importance de la documentation de l’artefact	230
B.2. Le costume dans la Galerie culturelle	233
B.3. Le costume dans la Galerie d’étude	236

Conclusion	238
III.	DU MNATP AU MUCEM
	239
A. La muséologie scientifique de Jean Cuisenier	239
A.1. Le nouveau programme du MNATP : les arts spécialisés, la vêtue et la mode	239
A.2. Décloisonnement de la collection vestimentaire	240
A.3. L'exposition <i>Costume Coutume</i> (1987) : tentative d'une politique nationale en faveur des collections vestimentaires	243
B. 1988-2016 : Repositionnement et restructuration	245
B.1. Une programmation tournée vers la création de mode : relecture des collections vestimentaires	245
B.2. Mutation du musée d'ethnographie en musée de société	248
B.3. Du département « Corps, santé, vêtement » au pôle « Corps, apparence et sexualité »	250
Conclusion	255
CONCLUSION DU CHAPITRE IV	256
CHAPITRE V – LA CITE INTERNATIONALE DE LA DENTELLE ET DE LA MODE A CALAIS	
259	
INTRODUCTION DU CHAPITRE V	259
I.	INTRODUCTION DE LA DENTELLE AU MUSEE DE CALAIS (1893-1926)
	262
A. Émergence de l'idée d'un musée consacré à la dentelle	262
A.1. Naissance d'un musée de province	262
A.2. La première collection de dentelles du Musée de Calais	263
A.3. Les circonstances de l'introduction de la dentelle au Musée de Calais	265
B. Quel musée pour la dentelle de Calais ?	266
B.1. Deux notions du musée qui s'affrontent	266
B.2. L'expression du besoin d'un musée spécialisé sur la dentelle	268
B.3. De l'écriture de l'histoire de l'industrie locale : éveil d'une conscience historique	269
Conclusion	272

II.	CREATION D'UN MUSEE DE LA DENTELLE (1926-1979)	272
A.	L'apparition d'une sensibilité patrimoniale par la défense d'une industrie	272
A.1.	Stimuler la créativité : un lien établi avec le secteur de la mode	272
A.2.	Un mouvement populaire en faveur d'un musée spécialisé	275
A.3.	Le vêtement mannequiné : une présentation dynamique	277
B.	Émergence de la collection vestimentaire à travers la reconnaissance du patrimoine industriel	278
B.1.	Les premiers artefacts vestimentaires au Musée de la dentelle de Calais	278
B.2.	La dentelle au Musée des beaux-arts et de la dentelle : une orientation plus artistique	281
B.3.	De la nécessité de valoriser l'histoire sociale et industrielle de la dentelle	283
	Conclusion	285
III.	DU MUSEE DES BEAUX-ARTS ET DE LA DENTELLE A LA CITE INTERNATIONALE DE LA DENTELLE ET DE LA MODE (A PARTIR DE 1979)	286
A.	La recréation d'un musée de la dentelle : naissance de la « collection Mode »	286
A.1.	Une première exposition sur les modes vestimentaires (1984)	286
A.2.	Spécialisation de l'équipe de conservation sur les collections vestimentaires	288
A.3.	Un profil muséologique novateur pour un Musée de la dentelle et de la mode	291
B.	La Cité internationale de la dentelle et de la mode : un discours axé sur les modes vestimentaires et l'innovation textile	293
B.1.	Sensibiliser les Calaisiens au projet : la Cité de la dentelle, un musée de proximité ?	293
B.2.	La recherche d'un public ciblé : le tourisme anglo-saxon et les jeunes générations	295
B.3.	La programmation Mode : l'atout majeur de la CIDM	297
	Conclusion	300
	CONCLUSION DU CHAPITRE V	302
	CHAPITRE VI – LE MUSEE DE LA MODE A MONTREAL	305
	INTRODUCTION DU CHAPITRE VI	305
I.	UN HERITAGE VESTIMENTAIRE TIMIDEMENT ASSUME (1979-1993)	307

A.	Le Musée Marsil, un musée local pour une programmation pluridisciplinaire	307
A.1.	Un exemple du phénomène muséologique post Révolution tranquille	307
A.2.	Une initiative communautaire en faveur du patrimoine local	309
A.3.	L'artefact vestimentaire comme testament familial	311
B.	L'accréditation : quel mandat pour le Musée Marsil ?	314
B.1.	Structuration du paysage muséal et accréditation	314
B.2.	Une programmation plurielle, mais surtout artistique	316
B.3.	Les avantages d'une spécialisation sur les collections vestimentaires	318
	Conclusion	321
II.	SPECIALISATION SUR LE COSTUME ET LE TEXTILE (1993-2000)	322
A.	Émergence d'un discours sur les modes vestimentaires	322
A.1.	Évaluation des collections : vers une histoire globale du costume	322
A.2.	Premiers pas de la valorisation des collections vestimentaires du Musée	324
A.3.	Une extension des collections vers le contemporain : la griffe québécoise	326
B.	Professionnalisation et ancrage dans le paysage muséal	328
B.1.	Développement des compétences et du réseau muséal	328
B.2.	Une programmation originale : le vêtement comme fait de civilisation	331
B.3.	La nécessité de relocaliser le Musée	332
	Conclusion	334
III.	VERS UN MUSEE DE LA MODE (2000-2016)	335
A.	Le patrimoine textile et le fait vestimentaire : un moyen de se démarquer	335
A.1.	Repositionnement du mandat du Musée	335
A.2.	Une muséologie inclusive	337
A.3.	Un nouveau nom : le Musée du costume et du textile du Québec	339
B.	Une concentration progressive sur les couturiers-créeurs québécois	341
B.1.	L'ambition d'une collection vestimentaire nationale	341
B.2.	Une nouvelle stratégie de communication	346
B.3.	Soutenir la création d'avant-garde et remplir un devoir de mémoire : un nouveau profil muséologique	349
	Conclusion	351

CONCLUSION DU CHAPITRE VI	353
---------------------------	-----

Partie 3 : Analyse des régimes de muséalité - p. 357

CHAPITRE VII – DU PATRIMOINE AU MUSEE (1729-PREMIERE GUERRE MONDIALE)	359
---	-----

INTRODUCTION DU CHAPITRE VII	359
------------------------------	-----

I. RAPPROCHEMENT DE L'ARTEFACT VESTIMENTAIRE AVEC LA NOTION DU PATRIMOINE	361
---	-----

A. L'habillement et le costume comme bien national des Français	361
A.1. La législation du 15 décembre 1790 pour la conservation des biens nationaux	361
A.2. La sensibilité antiquaire et le costume de nos ancêtres	363
B. Le costume au centre de la médiation du passé	366
B.1. Le discours artistique en relais du discours antiquaire	366
B.2. L'identité historique de la France : la première dimension muséale du costume	369
Conclusion	372

II. DE LA CULTURE SAVANTE A LA CULTURE VISUELLE : LE COSTUME COMME LIEU DE MEMOIRE	373
--	-----

A. La culture savante et la culture visuelle du costume	373
A.1. De l'histoire nationale de la France à l'histoire provinciale	373
A.2. Le costume français comme « marqueur d'espace » : des sociétés savantes aux artistes-ethnographes	377
A.3. Les artistes et la presse illustrée au Québec : émergence de la figure de l'Habitant	381
B. Des savants d'un nouveau genre : archéologie, ethnologie et histoire économique du vêtement	386
B.1. L'archéologie et l'histoire socioculturelle du vêtement : émergence des sciences historiques en France	386
B.2. De l'archéologie au <i>storytelling</i> : Jules-Étienne Quicherat, une rupture dans l'historiographie du costume français	389
B.3. L'ethnographie et le patrimoine immatériel au Québec	393
Conclusion	398

III. DU TRAITEMENT ARCHEOLOGIQUE ET ETHNOGRAPHIQUE A LA MISE EN EXPOSITION DU COSTUME : LA VALEUR MUSEALE DE L'ARTEFACT VESTIMENTAIRE	399
A. De l'histoire locale à l'histoire nationale : la genèse du peuple de France	399
A.1. L'Exposition universelle de 1867 : une ethno-histoire des modes vestimentaires	399
a) Le discours d'exposition : défense d'une morale et d'une esthétique vestimentaire	399
b) La collecte des artefacts : une entreprise archéologique	400
c) Une première réflexion sur la muséographie et la médiation de l'artefact vestimentaire	402
A.2. L'encyclopédisme local : développement des collections vestimentaires dans le paysage muséal français	404
a) L'encyclopédisme local : mise en perspective de l'histoire nationale	404
b) Prolifération des musées ethnographiques en France : le costume au cœur des enjeux muséaux	406
c) L'exemple du Musée archéologique de Quimper (1884)	408
B. Le costume au musée : l'incarnation d'une histoire vivante	411
B.1. Émergence d'une nouvelle muséographie	411
a) L'exposition <i>Musée historique du costume</i> , Paris (1874)	411
b) La muséographie analogique : un nouveau régime de visualité et d'instruction	413
c) Le Musée La Salle, Montréal (1892)	415
B.2. Du costume populaire à la mode française : une rétrospective des modes vestimentaires	418
a) L'Exposition des arts de la femme, Paris (1892)	418
b) L'exposition <i>Musée rétrospectif</i> , Paris (1900)	419
c) Le fonds des costumes régionaux de l'UCAD à Paris	422
Conclusion	424
 CONCLUSION DU CHAPITRE VII	 426
 CHAPITRE VIII – APPARITION ET DEVELOPPEMENT D'UNE MUSEOLOGIE DU	
PATRIMOINE VESTIMENTAIRE (1907-1989)	
	429
 INTRODUCTION DU CHAPITRE VIII	 429
 I. DEVELOPPEMENT D'UN DISCOURS SPECIFIQUE A L'HISTOIRE DU COSTUME : L'ETUDE DU FAIT VESTIMENTAIRE	 432

A.	Une nouvelle littérature scientifique	432
A.1.	Auguste Racinet : le premier historien de l'art du costume	432
A.2.	La prise de conscience de la signification sociale du costume	434
A.3.	Pour une histoire générale du costume	435
B.	Le premier musée national du costume à Paris : une nouvelle approche des collections vestimentaires	438
B.1.	Un musée pour l'étude du fait vestimentaire	438
B.2.	Un discours novateur : une histoire artistique et sociale du costume historique	440
B.3.	La recherche d'une muséographie alliant science et spectacle	444
	Conclusion	448
II.	CREATION D'ESPACES MUSEAUX DEDIES AUX COLLECTIONS VESTIMENTAIRES	448
A.	Le Musée Bretagne et la Galerie du XIX^e siècle, ou la Galerie nationale du costume breton (1960)	449
A.1.	Première exposition d'artefacts vestimentaires (1913)	449
A.2.	Émergence du projet d'un musée historique de la Bretagne (années 1940)	451
A.3.	Développement d'une galerie de costumes	453
	a) La galerie des costumes : « un spectacle payant » (années 1950)	453
	b) Une innovation muséographique : le costume au centre de l'attention (1960)	455
B.	Le Musée Beaulne : première institution consacrée aux modes vestimentaires au Québec (1975)	456
B.1.	La commémoration du centenaire de la ville de Coaticook (1964)	456
B.2.	De l'Exposition du centenaire (1964) au Musée Beaulne (1975) : dix années de maturation d'une entreprise patrimoniale	460
B.3.	Le Musée Beaulne : un musée ethno-historique centré sur l'histoire du costume	462
	Conclusion	464
III.	DEVELOPPEMENT DE PRATIQUES MUSEALES SPECIALISEES SUR LES COLLECTIONS VESTIMENTAIRES	465
A.	Les années 1950, premier éveil muséologique	465
A.1.	La recherche et de la conservation des collections : le premier Congrès international d'histoire du costume (1952)	465
	a) Utile à la création, nécessaire à l'histoire sociale et culturelle : la question de la recherche	466

b) Les bases d'une muséologie spécialisée : la question des collections vestimentaires	468
A.2. Les débuts de la conservation préventive	471
A.3. Une première réflexion sur la médiation	473
B. L'ICOM Costume Committee et la muséographie des collections vestimentaires	477
B.1. Création de l'International Committee for Museums and Collections of Costume (1962)	477
B.2. La présentation figurative : révéler l'environnement du costume pour une médiation facilitée	479
B.3. Présentation non-figurative : une exposition plus scientifique des collections vestimentaires	483
Conclusion	486
 CONCLUSION DU CHAPITRE VIII	 488
 CHAPITRE IX – AVENEMENT DU MODELE DU MUSEE DE LA MODE (1925-AUJOURD'HUI)	
	491
 INTRODUCTION DU CHAPITRE IX	 491
 I. MODERNISATION ET ESTHETISATION DU MUSEE DU COSTUME : L'EMERGENCE DU MUSEE DE LA MODE	 493
 A. De nouvelles intentions muséographiques	 493
A.1. Les stands des expositions internationales : une rupture scénographique	493
a) L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925	493
b) L'Exposition internationale des arts et techniques de 1937	495
A.2. L'artification de la mode et l'essor de la scénographie : deux mouvements convergents	496
a) L'artification de la mode et de l'espace muséal	496
b) L'exposition <i>Britain Can Make It</i> , Londres (1946)	498
A.3. La reconnaissance culturelle de la figure du couturier-créateur : de l'artification à la patrimonialisation	500
 B. Le Musée McCord à Montréal, ou l'esthétisation du discours sur les collections vestimentaires	 503
B.1. Le Musée avant 1957 : des arts de la femme à la haute couture	504
a) Les <i>canadiana</i> et les <i>personalia</i> : noyau de la collection vestimentaire du Musée McCord	504
b) L'influence des femmes et le développement de la collection vestimentaire	506
B.2. Nouvelle interprétation de la culture matérielle au Musée McCord	507
a) La naissance du département Costume et textile (1957)	507

b)	Réouverture du Musée McCord au public (1971)	510
c)	L'exposition <i>Formes et modes. Le costume à Montréal au XIX^e siècle</i> (1992-1993)	512
	Conclusion	514
II.	« LA MODE » : NOUVEAU VISAGE DU PATRIMOINE VESTIMENTAIRE	515
A.	Avènement de la notion de mode au musée	515
A.1.	L'influence de la nouvelle muséologie sur le musée d'art	515
a)	Rapprochement du visiteur et de l'artiste	515
b)	Le vêtement, un artefact facilement accessible	517
c)	La muséographie de l'exposition <i>Fashion : An Anthology by Cecil Beaton</i> , Londres (1971)	518
A.2.	L'effervescence de la mode « haute couture » au musée	519
a)	De la galerie progressive à l'exposition monographique	519
b)	L'exposition inaugurale du Musée des arts de la mode, Paris (1986)	521
c)	Un nouveau pan de l'histoire de l'art	523
A.3.	Structuration du paysage muséal français : multiplication des musées relatifs à la mode	524
a)	Le Musée de la mode de Marseille (1993)	524
b)	Des années euphoriques : le gouvernement français en soutien du patrimoine de la mode	527
c)	Les accessoires de luxe : des musées d'histoire pour les savoir-faire français de la mode	528
B.	Multiplication des musées relatifs à la mode	530
B.1.	Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton-sur-Creuse : émulation entre le patrimoine industriel et la mode	530
a)	L'élargissement du concept de monument : le patrimoine industriel	530
b)	Naissance du Musée des industries de la chemiserie-lingerie (1982)	531
c)	Une réorientation sur la mode : rénovation du programme muséologique (1991)	533
B.2.	Le Musée du costume de Château-Chinon : du costume ethnographique à la mode	534
a)	Un musée d'encyclopédisme local (1927-1965)	534
b)	Le Musée de Château-Chinon, un musée ethnographique phagocyté (1965-1967)	536
c)	Du musée du costume au musée de la mode (1967-1992)	537
	Conclusion	540
	CONCLUSION DU CHAPITRE IX	542

CHAPITRE X – UN NOUVEAU MODELE EMERGENT : LE MUSEE DES MODES

VESTIMENTAIRES (DEBUT DES ANNEES 1990-DEMAIN) 544

INTRODUCTION DU CHAPITRE X 544

I. LES DERIVES DU MODELE DU MUSEE DE LA MODE

546

A. La mode au musée, un phénomène à bout de souffle 546

A.1. La dérive commerciale : de l'exposition carte blanche à la « publi-exposition » 546

A.2. La dérive consumériste : un discours muséal appauvri 549

A.3. La dérive muséographique : du spectaculaire à l'hermétique 553

Épilogue : Le musée de la mode, un « musée inutile » ? 557

B. Un nouveau vivier de connaissances et de thèmes 560

B.1. La sociologie de la mode : le système de la mode 560

B.2. Historiens et ethnologues : la culture des apparences 564

Conclusion 568

II. DU MUSEE DE LA MODE AU MUSEE DES MODES VESTIMENTAIRES

569

A. Interdisciplinarité et décloisonnement : de nouveaux horizons d'attente 569

A.1. De nouvelles pratiques muséales 569

a) « Comprendre le nu à travers le vêtement » : la muséographie anthropologique 569

b) Les prémices d'une nouvelle déontologie de la conservation-restauration 573

A.2. Renouveau du discours d'exposition : les modes vestimentaires au musée 577

a) La mode réinsérée dans son contexte social et culturel : « a strong curatorial foundation »
577

b) Une approche ethno-historique de la mode 579

A.3. Une relecture du patrimoine vestimentaire 583

a) Les expositions interculturelles : décloisonnement des collections muséales 583

b) Réinterprétation des collections vestimentaires : décloisonnement du musée et de
l'université 587

B. Virtualisation des collections vestimentaires 591

B.1. Les possibilités du numérique : les questionnements actuels des conservateurs 591

a) Médiation, documentation et interprétation 591

b) Les bases de données en ligne : un outil de recherche indispensable	594
B.2. Le portail « Europeana Fashion », avènement du musée des modes vestimentaires	597
a) Une plate-forme internationale de ressources patrimoniales	597
b) La virtualisation, agent de la patrimonialisation des modes vestimentaires	599
Conclusion	603
CONCLUSION DU CHAPITRE X	605
CONCLUSION GENERALE	611
RETOURS SUR LA GRILLE D'ANALYSE DES REGIMES DE MUSEALITE	611
QUATRE REGIMES DE MUSEALITE DES COLLECTIONS VESTIMENTAIRES	612
Premier régime de muséalité – Du paradigme patrimonial au modèle muséal : les collections comme fondement du musée	614
1. Premier geste patrimonial et désir d'histoire	614
2. La culture visuelle et le besoin d'identification	617
3. Les premières expositions : expériences immersives	618
Épilogue	621
Deuxième régime de muséalité – Apparition d'un modèle d'une muséologie spécifique aux collections vestimentaires : les conservateurs à l'œuvre	621
1. Un premier discours spécifique : comparaison France-Québec	621
2. Professionnalisation	622
3. Structuration du paysage muséal	624
Épilogue	626
Troisième régime de muséalité – Avènement du modèle du musée de la mode : la prise en compte des publics	626
1. Modernisation du musée : légitimité muséale de « la mode »	626
2. Diffusion du modèle du musée de la mode	628
Épilogue	630
Quatrième régime de muséalité – Émergence du modèle du musée des modes vestimentaires : de nouveaux espaces d'expressions	631
1. Les dérives du musée de la mode	631
2. Le choc du musée de société	632
3. Les indices de l'émergence d'un nouveau modèle de musée	635

4.	Relecture des collections et virtualisation : prise de conscience de la richesse du patrimoine vestimentaire	637
	Épilogue	639
	PERSPECTIVES	639
	BIBLIOGRAPHIE ET MEDIAGRAPHIE	646
I.		SOURCES
		646
A.	Sources primaires	646
	Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine	646
	Union centrale des arts décoratifs (Bibliothèque des arts décoratifs, Paris)	646
	Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris	646
	Groupement d'intérêt scientifique « Apparences, corps et société »	646
	Musée des arts décoratifs, Paris	646
	Collection	646
	Europeana Fashion	647
	ICOM Costume Committee	647
	Office de coopération et d'information muséales, Dijon	647
B.	Sources secondaires – France	647
C.	Sources secondaires – Québec	649
D.	Terrains - France	650
	Cité internationale de la dentelle et de la mode, Calais	650
	Matériel d'enquête	650
	Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.	650
	Bibliothèque ancienne de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais	651
	Archives de la Chambre de commerce et d'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5 « Musée »	652
	Archives du Service des Musées de France, sans cote	652
	Archives nationales	652
	Musée de Bretagne, Rennes	653
	Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine	653
	Acquisitions	653
	Correspondance	653

Article scientifique	654
Documentation du Musée de Bretagne	654
Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine, Argenton-sur-Creuse	654
Assemblées générales	654
Correspondance	654
Presse	654
Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille	655
Matériel d'enquête	655
Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine	655
Archives de la Bibliothèque nationale de France (Portail Internet Gallica)	655
Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille	655
Musée du costume de Château-Chinon	656
Rapports	656
Correspondance	656
Acquisitions	656
Programmes muséographiques et scientifiques	657
Presse	657
Musée de la mode de Marseille	658
E. Terrains - Québec	658
Musée Beaulne, Coaticook	658
Fonds « Denise Beaulne, 1854-1980 ». Archives du Musée Beaulne à Coaticook, cote P4	658
Exposition	658
Musées de la civilisation, Québec	659
Matériel d'enquête	659
Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval	659
Archive privée (Mme Valérie Laforge)	659
Conseil du patrimoine à Montréal	659
Musées de la civilisation à Québec	659
Musée national des beaux-arts du Québec	661
Musée McCord, Montréal	661
Matériel d'enquête	661
Archives des conservateurs	661
Expositions	661
Communiqué de presse	662
Musée de la mode, Montréal	662
Matériel d'enquête	662
Documents de travail	662

Rapports et communiqués	662
Procès-verbaux	663
Correspondance	664
Audits et études d'opportunité	664
Programmes financiers	664
Expositions	664
II.	ÉTUDES
	665
A. Patrimoine, muséologie, muséographie, SHS	665
Dictionnaires et encyclopédies	665
Ouvrages	665
Ouvrages collectifs	667
Articles et revues scientifiques	668
Rapports	673
Travail universitaire	673
Médiagraphie	673
Presse	673
Sites Internet	674
B. Le patrimoine vestimentaire	675
Dictionnaires et encyclopédies	675
Ouvrages	675
Ouvrages collectifs	676
Articles et revues scientifiques	676
Rapport	677
Catalogues et livret d'exposition	678
Travaux universitaires	679
Médiagraphie	680
Presse	680
Sites Internet	681
C. Costume, vêtement, mode, apparences, art....	683
Dictionnaires et encyclopédies	683
Ouvrages	684
Articles et revues scientifiques	685
Travaux universitaires	686
Exposition virtuelle	686

Médiagraphie	687
Presse	687
Sites Internet	687
D. Terrains - France	688
Cité internationale de la dentelle et de la mode, Calais	688
Ouvrages	688
Articles et revues scientifiques	688
Catalogues des collections	689
Catalogues et journaux d'exposition	689
Compte rendu	690
Travaux universitaires	690
Médiagraphie	691
Musée de Bretagne, Rennes	693
Ouvrages	693
Articles scientifiques	694
Travail universitaire	694
Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille	694
Dictionnaires et encyclopédies	694
Ouvrages	694
Articles et revues scientifiques	695
Rapports	697
Catalogues des collections	697
Catalogues et livrets d'exposition	697
Communiqués de presse	698
Travaux universitaires	698
Médiagraphie	699
Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine, Argenton-sur-Creuse	699
Médiagraphie	699
Musée du costume de Château-Chinon	699
Article scientifique	699
Catalogue des collections	700
Musée de la mode de Marseille	700
Médiagraphie	700
E. Terrains - Québec	700
Musée Beaulne, Coaticook	700
Ouvrage	700
Article scientifique	700

Livret d'exposition et livrets historiques	701
Médiagraphie	701
Musées de la civilisation, Québec	701
Ouvrages	701
Articles et revues scientifiques	703
Catalogues d'exposition	704
Compte rendu	704
Travaux universitaires	705
Médiagraphie	705
Musée McCord, Montréal	706
Ouvrages	706
Article scientifique	706
Catalogue d'exposition	707
Médiagraphie	707
Musée de la mode, Montréal	707
Ouvrages	707
Articles et revues scientifiques	707
Catalogue d'exposition	708
Rapports	708
Travaux universitaires	709
Médiagraphie	709

Liste des figures

FIGURE 1: DYNAMIQUE DE L'ÉVOLUTION DU PHÉNOMÈNE MUSÉAL. AUTEURE : ALEXIA FONTAINE.	21
FIGURE 2 : INTERPRÉTATION DES VALEURS DU PATRIMOINE EN FONCTION DES CRITÈRES DE QUALIFICATION DES OBJETS DU PATRIMOINE D'APRÈS LUCIE K. MORISSET. AUTEURE : ALEXIA FONTAINE.....	55
FIGURE 3 : GRILLE D'ANALYSE DES RÉGIMES DE MUSÉALITÉ. AUTEURE : ALEXIA FONTAINE.	87
FIGURE 4 : REPRÉSENTATION SCHEMATIQUE DU BASCULEMENT D'UN RÉGIME D'AUTENTICITÉ À L'AUTRE SELON LUCIE K. MORISSET.	100
FIGURE 5 : ARTICULATION DES RÉGIMES DE MUSÉALITÉ. AUTEURE : ALEXIA FONTAINE.	100
FIGURE 6 : PRINCIPE DE LA BOUCLE RÉTROACTIVE NÉGATIVE.	101
FIGURE 7 : THÉORIE DE LA FILIATION INVERSÉE SELON JEAN DAVALLON.	102
FIGURE 8 : L'APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE ENVISAGÉE POUR LE FUTUR MUSÉE DE LA CIVILISATION À QUÉBEC.	179
FIGURE 9 : CATÉGORIE DE LA PROGRAMMATION DU MUSÉE MARSIL ENTRE 1979 ET 1992. AUTEURE : ALEXIA FONTAINE.	316
FIGURE 10 : GRILLE D'ANALYSE (REVISÉE) DES RÉGIMES DE MUSÉALITÉ. AUTEURE : ALEXIA FONTAINE.....	612

Liste des abréviations

ATP : Arts et traditions populaires

CIDM : Cité de la dentelle et de la mode

CNRS : Centre national de la recherche scientifique

ICOFOM : Comité international pour la muséologie

ICOM : Conseil international des musées

GIS – ACORSO : Groupement d'intérêt scientifique « Apparences, corps et sociétés »

IHTP : Institut de l'histoire du temps présent

INP : Institut national du patrimoine

MAM : Musée des arts de la mode

MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal

MCQ : Musée de la civilisation

MCTQ : Musée du costume et du textile

MMT : Musée de la mode et du textile

MNATP : Musée national des arts et traditions populaires

MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec

MuCEM : Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

OCIM : Office de coopération et d'information muséales

PSC : Programme scientifique et culturel

SHS : Sciences humaines et sociales

SMQ : Société des musées du Québec

Fiche-repère

Fiche-repère des institutions qui ont vécu des changements de nom successifs

FRANCE

Cité internationale de la dentelle et de la mode, Calais – 2009

Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, Calais – 1958

Musée de la dentelle, Calais – 1926

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille – 2013

Musée national de arts et traditions populaires, Paris – 1937

Musée d'ethnographie du Trocadéro, Paris – 1878

Musée de la mode de la Ville de Paris, Paris – depuis 1997

Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris, Paris – 1977

Musée du costume de la Ville de Paris, Paris – 1956

Département Mode et textile du Musée des arts décoratifs, Paris – 2000

Musée de la mode et du textile (attaché au Musée des arts décoratif), Paris – 1997

Musée des arts de la mode, Paris – 1986

QUÉBEC

Musées de la civilisation, Québec – depuis 2010

Musée de la civilisation, Québec – 1987

Musée du Québec, Québec – 1963

Musée de la province de Québec, Québec – 1933

Musée de la mode, Montréal – 2016

Musée du costume et du textile du Québec, Montréal – 2013

Musée du costume et du textile du Québec, Saint-Lambert – 2006

Musée Marsil, Saint-Lambert – 1979

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur Philippe Dubé, professeur de muséologie et directeur du LAMIC, qui, à l'orée de ma diplomation de second cycle, m'a mise sur la voie de la thèse. Sans lui, je n'aurais pas envisagé d'entreprendre ce grand voyage scientifique, professionnel et personnel. Les discussions que nous avons eues au cours de mes séjours de recherche à l'Université Laval ont été réellement stimulantes, et elles ont participées à faire grandir ma réflexion. Je tiens également à remercier ma directrice Odile Parsis-Barubé qui a accompagné avec rigueur l'écriture de mon cadre théorique, a enrichi mes connaissances en histoire culturelle et en histoire du patrimoine à travers ses commentaires et ses suggestions de lecture. Par ailleurs, je lui suis reconnaissante de m'avoir ouvert les portes de l'enseignement à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3. Le soutien de mes deux directeurs dans le cadre de la cotutelle a été essentielle à l'accomplissement de mon parcours doctoral.

J'exprime ma sincère reconnaissance à toutes les personnes – documentalistes, archivistes et conservateurs – qui m'ont accordé de leur temps et leur aide dans mes recherches. Elles sont bien trop nombreuses pour être toutes nommés ici, mais je souhaite néanmoins faire une mention spéciale, du côté québécois, à Valérie Laforge et Adam Proulx des Musées de la civilisation à Québec ; Joanne Watkins, Ophélie Raffin et Camille Deshaies-Forget du Musée de la mode à Montréal ; François Thierry Toé et Lise Lapointe du Musée Beaulne à Coaticook ; Cynthia Cooper et Céline Wydmer du Musée McCord à Montréal. Côté français, je m'adresse à Anne-Claire Laronde et Anthony Cadet de la Cité de la dentelle et de la mode de Calais ; Emmanuelle Beuvin et Marie-Hélène Poix du Musée des arts décoratifs ; François Martin du Musée du costume à Château-Chinon, Marie-Pascale Mallé et Marina Zvéguinzoff du MuCEM, Laurence Prod'Homme et Virginie Pavie du Musée de Bretagne à Rennes ; Françoise David, Ghislaine Vallée et Dominique Séréna-Allier du Museon Arlaten à Arles ; Delphine Pinasa du Centre national du costume de scène.

J'ai aussi fait la rencontre d'autres étudiants, avec qui les échanges ont été fructueux, notamment au Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture (LAMIC) à l'Université Laval où j'ai trouvé l'appui et l'amitié de Dominique Gélinas.

J'exprime aussi ma gratitude à mes collègues, travailleurs du patrimoine, qui ont compris la nécessité que j'avais de me consacrer pleinement à l'achèvement de la rédaction de ma thèse. L'esprit d'équipe a toujours été au rendez-vous, cela est précieux.

En dernier lieu, je souhaite remercier de tout cœur ma famille qui s'est montrée bienveillante vis-à-vis de ce projet un peu fou de la thèse de doctorat. Elle m'a apporté un soutien moral, logistique et financier indispensable. Je désire dire ma profonde gratitude à Martine pour son travail de relecture pointilleux et ses constants encouragements, ainsi que mes chers grands-parents sans qui je n'aurais pu aller jusqu'au bout. Enfin, à mon mari Jean-François, je souhaite exprimer ma reconnaissance pour sa grande patience ainsi que son soutien moral et affectif indéfectible.

INTRODUCTION

Introduction

Notre intérêt pour la mode au musée est né d'une passion pour la matière historique conjuguée à une curiosité pour l'histoire culturelle des modes vestimentaires et du rapport au corps. De par notre formation d'historienne, il était naturel pour nous d'orienter nos recherches vers l'étude des caractéristiques historiques du phénomène patrimonial et muséal, afin d'expliquer la genèse du musée dédié aux collections vestimentaires. Dominique Poulot est l'un des premiers en France à déconstruire le mythe du patrimoine, en tant qu'héritage spontané, pour analyser le musée comme un fait d'histoire sociale et culturelle, du point de vue de son apparition, de son emploi et de son interprétation. « Les musées apparaissent dès lors pour ce qu'ils sont : des figures historiquement déterminées de procédures de patrimonialisation¹ ». Il s'agit pour nous, grâce à l'approche initiée par l'historien, d'observer les conditions d'émergence et de développement du secteur muséal. Mais plus que comprendre et expliquer sa genèse, il nous importe surtout d'apprécier le paysage muséal d'aujourd'hui, d'en dessiner les dynamiques et les perspectives d'évolution. Sans nous lancer dans une histoire du musée – du musée en tant qu'établissement – nous souhaitons surtout observer les formes muséales dédiées à un objet, le vêtement. En effet, cet artefact a attiré notre attention dans le vaste champ de la culture matérielle. Tel un prisme, il décompose le regard de la société sur elle-même : tout d'abord sur l'altérité extra-européenne, puis intra-européenne² ; sur la notion de paraître et d'entretien du corps ; sur le système technique et créatif d'un vaste marché ; sur l'imaginaire et la perception du temps, passé et futur. Plus que tout autre, le musée dédié au vêtement est un moyen de cerner la façon dont la société se raconte. De fait, si le vêtement est un prisme, alors le musée devient un « miroir du soi³ ». Étudier la patrimonialisation et la muséalisation des modes vestimentaires, permet de saisir

¹ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », in *Publics et Musées*, n°2 : « Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) », 1992, p. 125.

² Ce découpage répond à l'histoire des Grandes découvertes par l'Occident, induisant un regard tourné vers l'extérieur ; puis au désir de mieux se connaître soi-même, inférant un regard introspectif par la découverte des régions françaises et des peuples européens (fin XVIII^e-XIX^e-XX^e siècle).

³ Cette formulation a été imaginée par Jean-Paul Deremble, professeur d'histoire de l'art à l'Université Lille 3, pour nommer une journée d'étude qui s'est déroulée le 3 mai 2010 dans cette même faculté. Nous étions intervenue pour exposer notre projet de recherche doctorale sous l'intitulé « Le musée du costume, le musée en miroir du soi ».

l'évolution de ce regard et de ce discours, et de comprendre la façon dont ces processus sont pris en charge par le secteur muséal.

1. Thématique à l'étude

« Les musées évoluent »⁴. Il s'agit là d'une phrase simple, presque banale, prononcée par Michel Côté – directeur du Musée des Confluences à Lyon de 1999 à 2010, puis directeur des Musées de la civilisation à Québec depuis 2011 – lors de l'ouverture des journées d'études qui se sont déroulées en 2008 à Lyon⁵, sur le thème du dialogue et des particularités des musées de science et des musées de société. Cette phrase raconte à elle seule la métamorphose⁶ spectaculaire d'une institution qui semblait pourtant immuable – qui se revendiquait même de cette pérennité universelle – dont les muséologues contemporains de la fin du XX^e siècle ont été les moteurs. La profonde mutation de cette vitrine culturelle, devenue un outil sociétal, ne cesse pourtant d'étonner. En effet, cette phrase ordinaire n'est pas placée en introduction sans avoir été mûrement choisie par l'homme. Elle agit en fait tel un aphorisme pour les spécialistes des *museum studies*, comme un portail permettant d'atteindre le cœur de la muséologie : l'étude de l'histoire, de la politique et de la pratique des musées. Le musée évolue. Ce constat est effectué à travers tout le monde occidental. Nombre de disciplines des sciences humaines et sociales se sont essayées à décrire ce processus d'évolution, depuis les années 1980, tant le phénomène est remarquable et signifiant. Notre étude s'inscrit exactement dans ce mouvement exploratoire, au sein de l'espace muséologique de la francophonie, par le choix d'un terrain spécifique : la France et le Québec. En effet, et nous développerons ce point plus tard, les relations scientifiques franco-québécoises se sont intensifiées en matière de muséologie et de ces deux côtés de l'Atlantique les chercheurs tentent de décrire les dynamiques de formation du patrimoine et de la trajectoire des musées, interrogés de la même façon par la quête identitaire des sociétés et la mutation des institutions muséales. Le travail de recherches doctorales que nous conduisons

⁴ CÔTÉ, Michel. « Exposer le paradoxe », in Côté, Michel (dir.). *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, Paris : La documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2011, p. 7.

⁵ *L'exposition de sciences et sociétés : particularités, tendances et enjeux*, journées d'études des 26 et 27 novembre 2008 organisées à l'Hôtel du département du Rhône à Lyon par le Musée des Confluences.

⁶ La muséologue danoise Rikke Haller Baggesen de l'Université de Copenhague utilise l'analogie entre la métamorphose biologique, celle d'une larve en papillon par exemple, et celle du musée non seulement pour signifier le changement rapide de cette institution causé par l'évolution de ses fonctions socioculturelles et les nouvelles technologies, mais aussi par le fait que le musée veuille attirer de nouveaux publics et proposer de nouvelles expériences muséales. La mutation du musée est en fait le résultat d'une dynamique externe et interne. Cf. BAGGESEN, Rikke Haller. « Museum Metamorphosis à la Mode », in *Museological review*, issu 18, 2014, p. 14-21.

correspond à cette dynamique, celle de l'écriture des musées, et plus particulièrement des musées dédiés aux vêtements.

De l'investiture culturelle à la vestignomonie⁷, l'étude générale du vêtement invite à s'introduire dans l'intimité du patrimoine. Objet du quotidien, issu du privé, il entre au musée comme au panthéon des identités passées, confrontées à celles du présent. Le renouveau de l'histoire de l'art, sous l'impulsion des *visual* et des *cultural studies*, scruté par une approche pluridisciplinaire les différents aspects de l'histoire des apparences, du genre, de la construction de soi, des codes, des signes, et des représentations du corps. Le chantier ouvert dans les années 1950 par Roland Barthes⁸, et relayé dans les années 1980 par Philippe Perrot, Georges Vigarello, Gilles Lipovetsky et Daniel Roche⁹, continue d'inspirer les recherches sur l'histoire du costume et des modes, et s'ouvre vers une dimension globale de l'objet proposant un système technique et une histoire socioculturelle de l'artefact vestimentaire.

Particulièrement depuis les travaux de Roland Barthes, en France comme ailleurs, les sciences humaines et sociales (SHS) sont submergées par le phénomène de la mode. De nouvelles approches et de nouvelles thématiques voient le jour comme la sociologie et la psychologie des apparences ; l'anthropologie de la consommation et du fait vestimentaire ; l'évolution de l'économie, du management et de la médiatisation de l'industrie de l'habillement, notamment celle du luxe ; l'étude de la relation de l'art et de la mode, de la figure du designer et du processus créatif ; l'histoire des maisons de haute couture, etc. qui viennent stimuler la traditionnelle chronique stylistique du vêtement et des accessoires. En témoignent les nombreuses publications et la formation de groupes

⁷ « Vestignomonie » : science qui étudie les rapports entre le vêtement et l'état social de celui qui le porte. Ce néologisme, dérivé du mot « physionomie », a été employé par l'écrivain Honoré de Balzac dans son *Traité de la vie élégante* (paru dans la revue *La Mode* du 2 octobre 1830 au 6 novembre 1830 en cinq articles) afin d'exprimer le fait que la toilette est l'expression du caractère, de la personnalité et de l'appartenance sociale de l'individu. Cf. REBOUL, J. « Balzac et la vestignomonie », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°50, 1950, p. 210-233.

⁸ BARTHES, Roland :

- « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », in *Annales. Économie, sociétés, civilisations*, n°3, 12^{ème} année, Paris : EHESS, 1957, p. 430-441.

- « Les maladies du costume de théâtre », in *Théâtre populaire*, 1955. Réédité dans *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 56-65.

- *Système de la mode*, Paris : Seuil, 1967, 326 p.

⁹ PERROT, Philippe. *Les dessous et les dessus de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1981, 344 p. VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, coll. « L'univers historique », 1985, 282 p. LIPOVETSKY, Gilles. *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris : Gallimard, 1987, 345 p. ROCHE, Daniel. *La culture des apparences, histoire du vêtement du XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris : Fayard, coll. « Points Histoire », 1989, 564 p.

de recherche spécifiques. Dès 1986 l'Institut français de la mode (IFM) est inauguré à Paris, et offre un diplôme d'État pour les designers et les « marketeurs » spécialisés dans l'industrie de la mode. Puis entre 1988 et 1989 s'ouvre une Université de la mode à l'Université Lyon 2, afin de former des professionnels du secteur de la création textile. Ces deux formations ont un programme spécialisé dans l'étude et la recherche sur la mode, tant du point de vue historique et culturel, qu'économique et social¹⁰. En 1995, l'École supérieure de mode à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) est créée sur le même principe d'enseignement. Puis les recherches se font plus précises grâce à des universitaires qui se regroupent autour des mêmes centres d'intérêt scientifique. L'axe de recherche « Anthropologie et archéologie du vêtement » est institué au Centre d'archéologie moderne de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous l'impulsion de l'archéologue Pierre-Yves Balut. Toujours en France, au sein de l'Institut de l'histoire du temps présent (IHTP), une unité propre du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), la section « Histoire de la mode » est constituée en place par l'historienne Dominique Veillon à partir de 2008. Le programme de recherche « Histoire de la mode et du vêtement » est engagé à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)¹¹ en 2011 grâce à l'historien de l'art Philippe Sénéchal. À l'Université Lille 3, le séminaire de Culture visuelle dédiée l'une de ces thématiques aux « Cultures des apparences corporelles et vestimentaires ». Notons également l'apparition de groupes de recherches internationaux, où cette fois-ci, collaborent les universitaires et les agents des musées spécialistes des collections d'artefacts vestimentaires. Cette coopération commence avec le lancement en 2010 du projet européen « Fashioning the Early modern »¹², administré principalement par l'Angleterre et les pays scandinaves, qui se donne pour objectif de stimuler la recherche sur l'histoire de la mode entre 1500 et 1800. La culture matérielle prend une place prépondérante dans les activités du groupe (expositions, colloques et publications) dont l'interdisciplinarité favorise la discussion entre savoirs académiques, expertises muséales et considérations techniques. Ces activités se nourrissent des collections des musées – Victoria and Albert Museum à Londres, le Danish Museum of Art and Design et le Danish National Museum à Copenhague, le Danish Open Air Museum à Kongens Lyngby, le Nordiska museet et le Royal Armouries à Stockholm – autant qu'elles

¹⁰ L'IFM s'est doté d'un observatoire économique, et publie par ailleurs depuis 2004 une revue biannuelle, *Mode de recherche*, consacrée aux études en sciences humaines et sociales (SHS).

¹¹ L'INHA est un établissement d'enseignement supérieur et de recherche français créé en 2011.

¹² <http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/>

alimentent leur documentation. Un groupement d'intérêt scientifique (GIS)¹³ intitulé « Apparences, corps et sociétés », initié en France en 2013 par l'historien Jean-Pierre Lethuillier, fonctionne sur le même modèle à l'échelle européenne. Les musées sont encore une fois les partenaires principaux de l'université que le GIS veut valoriser¹⁴. L'objectif clairement affiché de ces nouveaux groupes de recherche est de se démarquer d'une division suscitée, consciemment ou non, par le dispositif institutionnel, pour enfin « articuler le travail des universités, des centres de recherche, et celui des institutions muséales ou des collectionneurs¹⁵ ». Outre qu'ils procèdent à un décloisonnement scientifique, ils s'intéressent sous une même expertise des typologies de collections plurielles (vêtement ethnographique, historique, haute couture, etc.). S'ouvre alors une vaste réflexion sur l'objet vêtement associant les différentes disciplines académiques, afin d'envisager ensemble le fait social, le fait historique et le fait culturel. De façon générale, ce mouvement nous invite à lire, ou plutôt à « re-lire », une histoire du vêtement démythifiée ; et nous souligne, en tant que muséologue, la nécessité de comprendre le costume en tant que trace matérielle, un indice de mémoire et d'histoire, un patrimoine.

En effet, l'intérêt pour ce sujet d'étude renouvelle le regard porté sur l'objet de mode lui-même. On le voit d'une part dans l'opinion publique, notamment à travers la presse, par la reconnaissance des collections et des conservatoires privés¹⁶. Le succès des expositions, jusqu'à l'apparition des *blockbusters*, démontre la popularité grandissante des collections d'artefacts vestimentaires au musée. Par ailleurs, nous constatons récemment un positionnement différent du secteur culturel vis-à-vis des collections de

¹³ Le GIS ou le RIG est un statut proposé par le CNRS en France afin de réglementer la nature de la collaboration de tous les partenaires du groupe de recherche.

¹⁴ Les musées suivants sont partenaires du groupement : le Palais Galliera, le Musée des Arts Décoratifs et Musée de l'Armée à Paris, le Musée des Tissus et des Arts Décoratifs à Lyon, le MUCEM à Marseille, le Museon Arlaten à Arles, le Musée Alsacien à Strasbourg, le Musée de Bretagne à Rennes, le Musée de Normandie à Caen, le Germanisches Nationalmuseum à Nüremberg, le Staatliche Museen zu Berlin, Gemeentemuseum à La Haye, le Musée de l'Institut ethnographique à Sofia, le National Museum of Denmark à Copenhague, le Victoria and Albert Museum et le Museum of London à Londres, le Musée de la Civilisation à Québec, et le Royal Ontario Museum à Toronto.

¹⁵ GIS « Apparences, corps et sociétés ». Appel à communication du colloque international « Faire l'histoire de la mode dans le monde occidental » (Paris, Musée des arts décoratifs, 11-13 mai 2015), p. 2.

¹⁶ BAVELIER, Ariane. « Fondation et musée, la mode hors des podiums », in *Le Figaroscope*, 4-10 octobre 2006, p. 4-6.

BRUNEL, Charlotte. « Les alcôves secrètes du luxe », in *L'Express*, 12 octobre 2011, p. 20-22.

DROMARD, Thiébaud. « Les géants du luxe se ressourcent », in *Challenges*, 22 septembre 2011, p. 20.

HUGONOT, Marie-Christine. « Les marques au fil du temps », in *France TGV*, mai 1998, p. 32-36.

MOUILLEFARINE, Laurence. « Attention ! Mémoire fraîche ! », in *Madame Figaro*, 26 novembre 1998, p. 26-28.

VATURI, Lisa. « Retour vers le futur », in *Le nouvel observateur*, 1^{er}-7 octobre 2009, p. 142-144.

VIGNOLI, Lisa. « La mode revisite son histoire », in *Le magazine du Monde*, 2 mars 2013, p. 69-75.

mode. Il s'agit d'abord de la présence de plus en plus importante du sujet de la mode au musée dans la presse scientifique, qui consacre des hors-séries à cette thématique : « Gender perspectives on cultural heritage and museums » de la revue *Museum international* en 1993, « Les costumes au musée » de la revue *Musées et collections publiques de France* en 1997, « Art et Mode, attirance et divergence » de la revue *ArtPress* en 1997, « Parure, costume, et vêtement » de la revue *Histoire de l'art* en 2001, « Luxe et patrimoine » de la revue *Mode de recherche* en 2004, « Fashion curation » de la revue *Fashion theory* en 2008.

La muséologie témoigne de l'importance du phénomène, et inaugure ce nouvel objet de recherche par l'étude du musée de la mode – nous pensons ici aux travaux de Célia Ragueneau¹⁷, Morgan Jan¹⁸, et Suzannah Martin¹⁹ – et celle de la conservation et l'exposition des collections des grands couturiers – nous ajoutons ici les recherches menées par Johanna Zanon²⁰, Pascale Gagné-Lévesque²¹ et Adélaïde Comby²². Ces chercheuses font toutes le constat de l'apparition du musée de la mode, en décrivent les contours, et contribuent à documenter le phénomène sous l'angle de la modernité. Mais ces recherches s'arrêtent malheureusement au constat, proposant une histoire de la reconnaissance de la mode dans les musées d'art, les particularités de l'exposition du vêtement de créateur, ou de la conservation des archives des maisons de couture. Seules les études de Célia Ragueneau et Morgan Jan, qui nous livrent un historique des deux musées parisiens de la mode – le Musée de la mode de la Ville de Paris, parfois nommé le Musée Galliera ; et le Musée de la mode et du textile (MMT), intégré en 2001 au Musée des arts décoratifs à Paris – permettent de saisir l'affiliation des musées possédant des

¹⁷ RAGUENEAU, Célia. *Histoire de la patrimonialisation du textile et de la mode. Création des musées de mode à Paris. Point de focus sur le musée Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris 1910-2006*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2006, 85 p.

¹⁸ JAN, Morgan. *Culture couture. La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 2011, 536 p.

¹⁹ MARTIN, Susannah. *A museography of fashion*, mémoire de master, Melbourne, Monash University, Département de culture visuelle, 2004, 101 p.

²⁰ ZANON, Johanna. *The Sleeping Beauties of Haute Couture : Undressing a Business Tale through the case of Jean Patou, Elsa Schiaparelli, and Madeleine Vionnet*, thèse de doctorat [en préparation], Oslo, Université d'Oslo, depuis février 2014.

²¹ GAGNÉ-LÉVESQUE, Pascale. *Les projets d'exposition de mode vestimentaire française dans les musées d'art canadien*, thèse de doctorat [en préparation], Nice, Université Nice Sophia Antipolis Département des lettres, sciences humaines et sociales, depuis octobre 2013.

²² COMBY, Adélaïde. *Le patrimoine d'une maison de création, un outil au service du renouvellement créatif*, mémoire de master, Avignon, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Département des médiations de la Culture et des Patrimoines, 2014, 101 p.

costumes dits historiques et ceux des couturiers-créateurs. Nous pouvons constater que le vêtement est devenu un patrimoine bien avant le recul du secteur économique de la haute couture. Il est cependant remarquable de voir l'intensité du sentiment d'urgence vis-à-vis de la sauvegarde des créations et des archives des maisons de couture que cette « petite-mort » a engendré. Si intense qu'il a eu pour résultat la reconnaissance de la mode en tant que patrimoine, inaugurant ainsi une nouvelle forme muséale : le musée de la mode. Toutefois, nous pensons que la démonstration de la patrimonialisation de la mode ne peut se restreindre aux deux musées de la capitale française, ni aux vêtements de couturiers-créateurs. En effet, nous observons un phénomène de plus grande amplitude qui touche tous les musées possédant des collections d'artefacts vestimentaires. Plusieurs musées – même s'ils ne font pas apparaître le mot « mode » dans leur titre comme les deux musées parisiens²³ – collectionnent des vêtements dits de mode et/ou intègrent des sujets sur la mode à leur programmation. Ce nouvel objet dans le paysage muséal, qui n'est autre que le vêtement contemporain, s'accompagne d'une réflexion profonde sur les pratiques muséales : quelle politique des collections ? Quelles modalités d'acquisition ? Quelle documentation ? Quels moyens de conservation et d'exposition ? Quelle médiation ? Quel public ? Quel territoire ? La thèse tâche de répondre à ces interrogations muséologiques quant aux musées dédiés aux collections vestimentaires.

La trajectoire des collections vestimentaires : resserrement du sujet à l'étude

Dans ce but, nous avons décidé d'entreprendre une étude à l'instar de celle réalisée par Jésus Pedro Lorente à propos du musée d'art moderne. Ce muséologue madrilène publiait en 2009 un ouvrage intitulé *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, dans lequel il dressait une théorie sur la trajectoire des musées présentant de l'art qualifié de « récent ». Il partait d'une observation, celle du *boom* dans les politiques culturelles des musées d'art moderne et contemporain, depuis le succès de l'ouverture du Museum of Modern Art (MoMA) à New York en 1929. Il se questionne donc sur le phénomène qui sous-tend cette effervescence. Il lui apparaît clairement que la terminologie « musée d'art moderne » est un concept historique, dont il souhaite déconstruire l'hégémonie par l'investigation des fondamentaux de ce type de musée, né selon lui en 1818, avec la création du Musée des artistes vivants à Paris au

²³ Le Musée du costume de la Ville de Paris est créé en 1956, puis devient le Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris en 1977, pour finalement ne garder que le mot « mode » dans son intitulé à partir de 1997.

Palais du Luxembourg. Interrogeant l'histoire des musées et la pensée muséologique qui l'accompagne, auxquelles s'ajoute l'évolution des politiques culturelles, il mène une analyse transversale telle qu'elle a été réalisée pour les écomusées vis-à-vis de la nouvelle muséologie par exemple²⁴. Contrairement à Germain Bazin²⁵, Jésus Pedro Lorente pense que la présence de foyers artistiques vivaces ne détermine pas le lieu d'éclosion des musées d'art contemporain – ou tout du moins que ce n'est pas un critère fondamental. Il observe plutôt la prolifération de ce modèle muséal là où existe, de façon conjointe, une problématique politique et un mécénat autour des lieux où l'on prétend revitaliser le secteur : quartier défraîchi, zone urbaine en déclin, etc. Son attention étant portée à la formation d'un paysage muséal, il se défait de l'influence de sa formation d'historien de l'art, le poussant à chercher des modèles ou des paradigmes d'influence de foyer culturel (diffusion d'un style et d'un goût), et s'inspire des travaux de la muséologue britannique Eilean Hooper-Greenhill qui fait usage des théories de Michel Foucault. C'est ainsi qu'il s'attache à « présenter l'histoire des institutions de contrôle social à partir des "points nodaux", qui seront dans son étude, le musées des artistes vivants à Paris et le MoMA à New York²⁶ ». Du Musée du Luxembourg au MoMA, Lorente fait la genèse des formes muséales qui ont jalonné le parcours de l'art récent au musée.

Troublée de la même façon par l'avènement inopiné du musée de la mode, nous avons souhaité cerner puis examiner les fondamentaux du « musée de la mode », que nous considérons également comme un concept historique. S'il fait son apparition dans les années 1980 en France, il est issu d'une forme muséale plus ancienne que l'on désignait alors par « musée du costume ». Nous entendons ainsi mener une enquête sur le musée de la mode. Il s'agit de montrer le développement des différentes formes muséales, du premier musée du costume au musée de la mode d'aujourd'hui. Nous adopterons une démarche similaire à celle que Jésus Pedro Lorente a poursuivie sur l'art contemporain à propos de la mode au musée. Cependant, le chercheur s'inscrit essentiellement dans une analyse de l'évolution globale du musée d'art. Or, dans notre cas, si l'on souhaite comprendre la trajectoire de ce musée spécifique, de plus, aussi complexe que celui dédié

²⁴ Jésus Pedro Lorente fait référence aux travaux d'André Desvallées, et en particulier à son ouvrage collectif *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, 2 vol., Mâcon : W/MNES – PUL, 1994.

²⁵ BAZIN, Germain. *Le temps des musées*, 1967.

²⁶ LORENTE, Jésus Pedro. *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris : L'Harmattan, 2010 [Gijón : Editorial Trea, 2008], p. 22.

aux collections vestimentaires, il s'agit également de saisir l'essence du phénomène muséal observable.

Le phénomène muséal : approche théorique

Le premier à considérer le musée comme un phénomène est le muséologue tchèque Zbynek Stránský, dont les travaux changent définitivement la façon d'entreprendre la recherche en muséologie. Dans un ouvrage collectif, Tereza Scheiner – professeure de muséologie au Brésil, présidente du Comité international pour la muséologie (ICOFOM) de 1998 à 2001 – explique ce bouleversement en revenant sur l'évolution de la conception de la muséologie, et donc de son objet d'étude. Selon elle, une scission s'opère entre les spécialistes dans les années 1980 depuis que la pensée contemporaine a révolutionné le cadre épistémologique des SHS. Au départ, on trouve l'école de pensée classique, qui envisage le musée dans sa première acception : un établissement, ouvert au public, qui conserve au sens propre du terme, des collections, lesquelles sont agencées par des experts. Une bibliothèque d'objets en quelque sorte. Cette conception, qui a été formulée dans les années 1950 suite aux études muséologiques initiées dans les années 1930, est fondatrice de la vision du Conseil international des musées (ICOM). Le « musée » fait alors référence aux musées, et devient un terme générique pour désigner l'ensemble des institutions muséales. La Table ronde de Santiago du Chili en 1972, où la réflexion s'est concentrée sur « le rôle et le développement des musées dans le monde contemporain²⁷ », donne lieu à la redéfinition du terme « musée » par l'ICOM en 1974. Le musée est désormais dévolu à une mission sociale. Ce petit pas est en réalité une grande avancée théorique. L'étude du fait social introduit dans les SHS, et le désenclavement des sciences historiques depuis l'École des annales, servent de terreau à ce que Tereza Scheiner nomme « la pensée contemporaine » : « Tout se perçoit maintenant en évolution, nous obligeant à modifier le sens du cadre symbolique reconnu comme champ culturel²⁸ ». C'est dans ce cadre que débute une réflexion théorique sur le musée, avec la naissance en 1977 du Comité international pour la muséologie (ICOFOM), qui ouvre la voie à la muséologie comme discipline. Le travail de construction épistémologique se manifeste par la perception du « musée comme phénomène, et la muséologie comme "la science qui étudie la relation spécifique entre l'homme et le réel", et dont l'objet d'étude est la

²⁷ Il s'agit du titre donné à la Table ronde organisée par l'UNESCO, et qui s'est déroulée du 20 au 31 mai 1972 avec tous les États-membres cette instance internationale.

²⁸ SCHEINER, Tereza. « Musée et muséologie – définition en cours », in Mairesse, François, et André Desvallées (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris : L'Harmattan, coll. « Muséologies », 2007, p. 147.

muséalité²⁹ ». Tereza Scheiner cite ici les travaux de Zbynek Stránský³⁰, pour qui la muséologie a comme objectif de faire comprendre la muséalité dans son contexte historique et social. Le muséologue belge François Mairesse traduit ce mouvement par l'étude du musée comme forme historique. Il rappelle pour cela le contexte de l'année 1968, au moment où l'Ouest est confronté aux mouvements de contestation sociale, pour mieux comprendre en réaction la « vision » des muséologues du bloc de l'Est, qu'il relate ainsi : « si les muséologues disposaient d'une théorie de base rigoureuse, scientifique, donc objective, ils pourraient aisément analyser et régler ces conflits à la lumière de la théorie, de manière à ce que le musée, plutôt que de subir les événements, joue un rôle direct et de premier plan au sein du développement de la société³¹ ». Nous comprenons mieux dès lors pourquoi la muséologie selon Zbynek Stránský, chef de file de ce bloc de l'Est, permet de cerner cette relation spécifique aux témoins de la réalité. Cette relation spécifique, « par la sélection, la thésaurisation et la présentation »³², a existé bien avant notre conception actuelle du musée. Et François Mairesse de citer à nouveau le muséologue tchèque : « Il faut concevoir le musée comme une des formes historiques qui réalise la relation spécifique de l'homme à la réalité, une forme non figée car changeant en fonction du côté concret de cette relation, selon ce que peuvent être les différents contextes historiques et sociaux³³ ». Cette vision de la muséologie nous amène à considérer le musée dans une perspective historique, évolutive, où le rapport entre la société et les témoins de son monde se concrétise par le phénomène muséal :

En accord avec cette conception de la muséologie historique, je comprends le musée comme une des formes modernes de muséalisation qui s'est formée dans certaines conditions. Le phénomène muséal ne peut donc pas être en relation seulement avec l'existence du musée moderne, mais il faut aussi lui attacher les formes précédentes d'évolution – par exemple les cabinets Renaissance, les trésors des temples et des couvents, les museions et thésaurus antiques, les collections historiques et même préhistoriques. Pour moi, le critère décisif, c'est l'existence de cette appropriation spécifique de la réalité, sous la forme de la conservation de ses éléments authentiques. Il est naturel que les raisons et les contextes de ce phénomène aient changé au cours de l'histoire de l'humanité et se soient différenciés. Mais en même temps, on peut prouver que le phénomène muséal possède un caractère général et

²⁹ SCHEINER, Tereza, *op. cit.*, p. 151.

³⁰ STRÁNSKÝ, Zbynek. « La muséologie est le domaine d'étude spécifique fondé sur l'étude du phénomène musée », in *MuWop*, 1979.

³¹ MAIRESSE, François. « Musée/Thésaurus », in Mairesse, François, et André Desvallées (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?*, *op. cit.*, p. 196.

³² *Idem*, p. 197

³³ Stránský, Zbynek. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno : Université Masaryk, 1995, p. 37. Cité par JADÉ, Mariannick. *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept patrimoine*, Paris : L'Harmattan, coll. « Muséologies », 2006 [2003], p. 176.

pourquoi l'évolution des formes de son objectivisation présente des traits analogues en différentes cultures³⁴.

Cette citation de Zbynek Stránský est déterminante dans nos travaux pour guider l'étude du phénomène muséal : l'observation du processus de muséalisation par lequel la société saisit son environnement, grâce à la conservation d'éléments perçus comme issus de sa réalité. Cette muséalisation a pris des formes différentes, mais garde ce critère essentiel d'appropriation du réel, de l'authentique : ce que le chercheur nomme « muséalité ». Les travaux de Zbynek Stránský se proposent d'ouvrir notre regard sur une histoire vaste du musée, commençant par l'âge des collections-trésors au V^e siècle avant notre ère, et s'achevant par celui du musée moderne. Il se situe ainsi au niveau macroéconomique. De notre côté, par le choix d'un musée spécifique, nous nous situons au niveau microéconomique. Il nous faut au préalable définir les contours de ce que nous entendons par le terme phénomène muséal : il s'agit pour nous d'étudier les conditions d'émergence des musées dédiés à l'histoire des modes vestimentaires, qui inclut l'installation d'un réseau de musées spécifiques, la professionnalisation des savoir-faire et des connaissances des collections, puis la montée d'une culture partagée de l'artefact, tant au niveau de la recherche que celui de l'offre culturelle élargie. Pour reprendre le vocable de Zbynek Stránský, nous entreprenons donc l'étude de la **muséalisation** de l'artefact vestimentaire. Cependant, les recherches actuelles en muséologie nous poussent à ajouter à l'étude de ce phénomène, celui de la **patrimonialisation**.

La muséologue française Mariannick Jadé, qui a travaillé sur la reconnaissance du patrimoine immatériel, nous rappelle que la patrimonialisation, ou la mise en patrimoine, est un fait culturel réactif qui témoigne « du caractère volontaire d'un processus exercé sur la réalité, humaine ou naturelle, présente ou passée³⁵ ». En tant que processus, la patrimonialisation est comprise comme un ensemble de phénomènes ou d'une suite d'opérations aboutissant à un résultat³⁶. Ce fait culturel est une réaction au sentiment de la perte, d'une disparition, quelle que soit la forme par laquelle il se manifeste. Et d'ajouter : « peu importe les manifestations du fait patrimonial, l'essentiel est que l'acte de patrimoine ne coupe pas les générations du présent du contact qu'ils établissent avec le réel qui les environne³⁷ ». Le fondement de la patrimonialisation est l'acte de

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ JADÉ, Mariannick, *op. cit.*, p. 144.

³⁶ Mariannick Jadé cite ici la définition du terme processus issue du dictionnaire *Le Petit Robert*, édition 2002.

³⁷ JADÉ, Mariannick, *op. cit.*, p. 147.

transmission. Mariannick Jadé ne rentre pas dans une description du processus de mise en patrimoine, et se fait simplement l'écho d'une idée désormais admise dans les études patrimoniales : la patrimonialisation est le fruit d'une logique de conservation, que l'on examine à travers le fait social – la culture, les mentalités, la philosophie, l'économie, les techniques, les communications, etc. – et qui s'observe grâce à la dynamique de sauvegarde, renvoyant notamment à une conception de la mémoire, à la mise en place de politiques patrimoniales... L'auteure reste assez floue sur ce qui constitue ce processus, ne travaillant pas directement sur la notion de patrimonialisation, mais éveille notre intérêt quant au développement du fait patrimonial. « La compréhension du fait patrimonial préalablement posée donne une certaine lisibilité au statut du phénomène muséal car il s'inscrit dans la continuité d'un processus ». Elle poursuit plus loin : « Pour concevoir la logique de son évolution, il est essentiel d'avoir toujours à l'esprit l'enrichissement cyclique constant entre le fait patrimonial et le phénomène muséal et leur dépendance mutuelle au champ social dans lequel ils naissent. L'environnement social imprégné d'une culture et d'un contexte historique conditionne leur orientation mutuelle³⁸ ». Le phénomène muséal est donc une réalité historique, soumise aux orientations du fait patrimonial, lui-même contingenté à des facteurs conjoncturels. Par conséquent, l'étude de la muséalisation « exige préalablement d'avoir la compréhension du fait patrimonial puisque le "musée" est un instrument mis à son service³⁹ ». La chercheuse propose un schéma pour figurer la nature exacte de la logique d'évolution du fait patrimonial et de son enrichissement cyclique avec le fait muséal, où nous pouvons observer une influence mutuelle des deux dynamiques⁴⁰. À la vue de ce schéma, nous ne pouvons nous empêcher de penser à un écosystème, dans lequel les éléments ont leur vie propre, tout en interagissant, en s'alimentant réciproquement.

Ainsi, de la patrimonialisation à la muséalisation de l'artefact vestimentaire, nous cherchons à saisir comment l'objet vêtement entre dans une définition patrimoniale, c'est-à-dire dans sa forme proto-muséale – du collectionnement, qui s'apparente plutôt à une « cueillette » hasardeuse, à sa transmission – puis dans une forme plus aboutie, avec la création d'un espace muséal consacré – suggérant des politiques d'acquisition, une chaîne opératoire et un discours spécialisé.

³⁸ *Idem.*, p. 175.

³⁹ *Idem.*, p. 177.

⁴⁰ Annexe 0.1 – Logique de construction et règles d'évolution du phénomène muséal, selon Mariannick Jadé.

2. Problématique et enjeux en présence

La forme proto-muséale du patrimoine vestimentaire, le collectionnement en particulier, est un sujet de recherche encore peu développé. Nous avons fait mention des travaux de Célia Ragueneau et Morgan Jan, qui nous offrent l'historique des sociétés savantes parisiennes⁴¹ dont l'épanouissement se concrétise par la création de deux musées du costume, aujourd'hui le Musée Galliera et le département Mode et textile du Musée des arts décoratifs à Paris. Cependant, leurs démonstrations se concentrent sur l'histoire de ces deux sociétés, et la reconnaissance du vêtement de couturier-créateur par le monde de l'art. En conséquence, elles abordent timidement le climat culturel de ce premier geste muséal, et réduisent par ailleurs le champ d'investigation à la typologie des vêtements qui relèvent d'un intérêt patrimonial. L'étude du processus de patrimonialisation est donc partielle. Les recherches les plus poussées sur la question sont celles de Lou Taylor, professeure d'histoire du costume à l'Université de Brighton en Angleterre, et commissaire de nombreuses expositions en Grande-Bretagne mais aussi dans les pays scandinaves et aux États-Unis. Dès sa thèse soutenue en 1983, l'ethno-historienne adopte une approche critique du fait vestimentaire, et développe *in fine* une réflexion autour de la signification culturelle du vêtement. Par l'étude de la culture matérielle du *clothing*, Lou Taylor s'impose comme la pionnière de l'étude et de l'histoire des collections vestimentaires⁴². En effet, l'axe principal de ses recherches consiste à documenter l'histoire de l'histoire du costume, la façon dont elle a été pensée, écrite, communiquée et enseignée. Dans *Establishing dress history*, publié en 2004, on apprend que dès le XVI^e siècle le collectionnement a été une des activités privilégiées par les amateurs⁴³ de cet objet, afin de proposer les reproductions les plus exactes possibles dans les diverses publications, illustrations et créations picturales. L'histoire du costume est donc inséparable de l'histoire des premières collections. Dans cet ouvrage, Lou Taylor a fait le

⁴¹ La Société de l'histoire du costume (SHC) créée en 1906 par un collectif d'artistes, de collectionneurs et d'amateurs divers, est présidée en premier lieu par l'illustrateur et collectionneur Maurice Leloir (1853-1940).

L'Union française des arts du costume (UFAC) créée en 1948 par des représentants de la couture, et des industries textiles, est présidée par François Boucher (1885-1966), chartiste et conservateur au Musée Carnavalet à partir de 1915.

⁴² TAYLOR, Lou. *The Study of Dress History*, Manchester, New York : Manchester University Press, 2002, 284 p.

TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*, Manchester, New York : Manchester University Press, 2004, 330 p.

⁴³ Le mot « amateur » est ici employé en faisant référence aux sens et aux réalités qu'il revêt au XVIII^e siècle : un collectionneur, esthète, qui se fait spécialiste de la question. Cf. GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris : Éditions Champ Vallon, 2008, 387 p.

choix d'une aire géographique très large, puisqu'elle propose un panorama de l'histoire culturelle de l'artefact vestimentaire à travers les musées d'Europe et des États-Unis⁴⁴. En ce qui concerne la France, elle sélectionne les grandes institutions, présentant des collections au volume important : à nouveau le Musée Galliera et le Musée des arts décoratifs à Paris, ainsi que le Musée historique des Tissus à Lyon et le Musée des arts et traditions populaires à Paris. Si les travaux de Lou Taylor ne rendent pas compte de la globalité du paysage muséal français, ils présentent l'avantage de mettre en exergue les enjeux du collectionnement des costumes historiques et ethnographiques. Ils cernent ainsi les débats autour de cet objet, dans le milieu artistique, théâtral, académique, et industriel. Cet ouvrage a fait naître des vocations, notamment relatif au terrain français. Nous pensons à la chercheuse Maude Bass-Krueger qui décrit les pratiques culturelles liées au costume historique au XIX^e siècle en France, du bal costumé à l'antiquariat textile en passant par le collectionnisme⁴⁵. L'histoire de l'histoire du costume, les pratiques culturelles telles que décrites ci-dessus, sont effectivement la clé de compréhension de sa patrimonialisation. Cependant, il manque selon nous une donnée importante : l'évolution de la notion de patrimoine. Si les raisons du premier collectionnement ont trouvé leur réponse dans le fait culturel, qu'en est-il des motivations à sa transmission ? Quand l'artefact est-il devenu un objet patrimonial ? Comment et pourquoi historiquement devient-il un patrimoine ? Comment la notion de patrimoine vestimentaire a-t-elle évolué ? Quelle est son incidence sur son collectionnement ? Aujourd'hui, il apparaît clairement qu'il existe une crise des valeurs culturelles liées à la vêtue, mais que l'on sait être générale à l'ensemble du patrimoine lorsqu'elle renvoie à des notions identitaires. Nous essaierons ainsi de comprendre les conditions d'émergence du patrimoine vestimentaire, à la croisée du fait culturel et du fait patrimonial.

En même temps que nous nous interrogeons sur la patrimonialisation du vêtement, nous examinerons le parcours muséal de l'objet. Comme nous le faisons remarquer ci-dessus, la compréhension du musée de la mode en tant que nouvelle forme muséale, suppose d'en explorer les fondamentaux. Plusieurs conservateurs ont d'ailleurs entamé une réflexion muséologique sur ce sujet. Si certains considèrent la question de la recherche comme un axe prioritaire, d'autres s'interrogent sur les acquisitions futures, ou

⁴⁴ Le Canada et le Québec y sont absents, nous y revenons plus tard.

⁴⁵ BASS-KRUEGER, Maude. *The Culture of Dress History in France : the Past in Fashion, 1814-1900*, thèse de doctorat, New York, The Bard Graduate Center : Decorative Arts, Design History, Material Culture, 2015, 432 p.

encore sur l'approche médiatique à privilégier dans les expositions. Tirillés entre les pratiques du musée d'art, d'histoire et d'ethnographie, ils essaient avec plus ou moins de difficultés de trouver une gestion adéquate à la particularité des collections et du système vestimentaire. La création de musées privés – à commencer par le Musée Christian Dior en 1997 et la Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent en 2002, suivis par les maisons Vionnet, Chanel, Balenciaga, etc. – compliquent la tâche des muséologues qui souhaitent désormais trouver un discours qui leur soit propre. En effet, sous l'influence de la notion du paraître, la mode n'est plus consacrée à la haute couture, et s'ouvre à toutes les couches sociales, toutes les aires géographiques et toutes les périodes historiques. Ainsi, on parle de mode dans l'exposition *La mécanique des dessous*⁴⁶ au Musée des arts décoratifs en 2013 qui présente une armure médiévale jusqu'aux sous-vêtements de la marque de prêt-à-porter DIM. L'historienne Odile Blanc, chargée de mission au Musée historique des Tissus à Lyon, et depuis 2007, responsable de la documentation des œuvres à l'Institut national du patrimoine (INP), n'hésite pas à parler de mode au Moyen-Âge⁴⁷. Depuis 2006, le Museon Arlaten à Arles mène une enquête archivistique, muséale et ethnographique sur le costume de l'Arlésienne, afin de mieux connaître les diverses modes vestimentaires qui ont circulé en Provence avant 1940, avant que ne se fige le costume dit traditionnel⁴⁸. La même année, le Musée du costume et du textile du Québec à Saint-Lambert *Tenue De Mise – Dress code* (17 fév.-5 avril 2006) expose des jupes de Nouvelle-Guinée pour expliquer les tendances de la mode. Par ailleurs, le musée des modes vestimentaires vit les mêmes vicissitudes que l'ensemble du secteur muséal depuis la problématique de la médiation, notamment des scolaires, l'informatisation des collections, la crise financière... Le musée cherche à normaliser ses acquis et à redéfinir ses perspectives d'avenir. Si certaines institutions ne sont plus à définir – un musée d'art renvoie automatiquement à une collection de peintures et de sculptures, tout comme le musée scientifique et technique renvoie à des instruments et des machines – le musée des modes vestimentaires est encore à la recherche de son identité. Cette catégorie de musée

⁴⁶ BRUNA, Denis (dir.). *La mécanique des dessous : une histoire indiscrete de la silhouette*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 4 juill.-24 nov. 2013), Paris : les Arts décoratifs, 2013, 271 p.

⁴⁷ BLANC, Odile. *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris : Gallimard, coll. « Le temps des images », 1997, 237 p.

⁴⁸ « Rapports de recherche. Reine d'Arles », *Museon Arlaten*, <http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/pid/103> (page consultée le 06/08/2014).

SAGNES, Sylvie (dir.). *Images mentales, représentations de l'identité : le Museon Arlaten*, Paris ; Carcassonne : Institut interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain ; Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture (CNRS, EHESS, ministère de la Culture et des Communications), 2009, 358 p.

n'est pas clairement située puisqu'elle renvoie à des réalités multiples du point de vue des collections et du profil muséologique des établissements. Par ailleurs, le terme même de « mode » ne revêt pas une signification unanime. Au-delà, nous nous rendons compte que la bibliographie concernant le patrimoine vestimentaire est limitée, alors que les premiers musées dans ce domaine ont vu le jour il y a maintenant plus d'un siècle. Or, le processus de muséalisation n'est pas anodin et nous renseigne sur les idéologies scientifiques qui préoccupent les institutions en charge de la culture. « Les modalités d'acquisition ou de collecte d'objets marquent le profil scientifique d'une institution muséale⁴⁹ ». Nous ajouterons également que la muséalisation met en exergue la place qu'occupe un musée dans le système culturel, et donc dans notre cas, la manière dont l'objet est considéré parmi les autres collections. Dans l'optique de comprendre la trajectoire du musée des modes vestimentaires, nous nous interrogeons sur les caractéristiques de ce musée spécialisé. Quelle est la dynamique d'évolution de la notion de patrimoine vestimentaire *versus* l'enrichissement des collections muséales ? Quelles ont été les modalités de production de la connaissance sur les collections d'artefacts vestimentaires ? Quels sont les critères de sélection en vue d'une acquisition ? Quels savoir-faire ont été mobilisés pour traiter l'objet vêtement au sein du musée ? Quelle place occupe la documentation ? Quelles sont les stratégies de mise en valeur ? Quel a été l'impact de l'évolution des idéologies sur ce musée spécifique ? Quel est le paysage muséal du patrimoine vestimentaire aujourd'hui ? L'étude de la muséalisation nous permettra de comprendre le développement d'un espace muséal dédié à l'objet « vêtement ». L'ampleur du phénomène muséal représente selon nous la consécration de cette catégorie de musée.

De nombreuses questions apparaissent déjà à ce stade. Il convient d'en faire une synthèse. Notre recherche vise à comprendre les conditions d'émergence des collections vestimentaires : quels sont les éléments qui ont permis à l'artefact vestimentaire de devenir un élément du patrimoine ; par quelles catégories muséales est-il pris en charge ; quels sont les facteurs d'évolution de ces formes muséales ; comment en vient-on à créer des musées dédiés à cet objet ; quel est le profil muséologique de ces institutions ; quels sont les mécanismes et les perspectives de développement du musée des modes vestimentaires ?

⁴⁹ MAIRESSE, François. « Le musée réflexif », introduction de la conférence donnée dans le cadre du séminaire de l'École du Louvre à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, 12-16 décembre 2011.

Résumé de l'objectif principal de la thèse

L'objectif principal de notre recherche est de participer à la réflexion globale sur les conditions qui permettent au musée des modes vestimentaires de trouver sa place dans le système culturel et sociétal d'aujourd'hui. La mise au musée de vêtements de couturiers-créateurs concourt à l'émergence d'une nouvelle forme muséale, mais celle-ci s'insère dans une muséalisation au long cours. Du point de vue de la muséologie, la réalité du musée de la mode comme nouvelle catégorie de musée nous semble tronquée, et introduit un flou dans la pratique des collections vestimentaires. En effet, d'une part le discours sur l'objet est incomplet, puisqu'il ne prend pas en compte toutes les typologies d'artefacts vestimentaires, et d'autre part, il provoque une rupture dans l'intérêt porté à des collections plus anciennes. Devant l'insistance à parler de vêtement « de mode » ou de haute couture, plutôt que de costume sous peine de paraître dépassé, il nous semble évident que le musée vit une tension. Pourtant les SHS ont montré que la mode est un mot « valise », une porte ouverte vers la compréhension du fait vestimentaire : l'histoire et la culture des apparences, l'économie et la sociologie du paraître, le système technique et industriel de l'habillement. Les groupes de recherches interdisciplinaires que nous avons présentés plus haut, dans lesquels les universitaires, les muséologues et les professionnels du secteur de la mode se retrouvent pour produire une connaissance globale sur cet objet, sont la preuve qu'une nouvelle vague est en route. L'objectif de nos recherches est de promouvoir une réelle compréhension du système des modes vestimentaires au musée, par l'appréciation de la richesse patrimoniale offerte par les collections vestimentaires.

Le phénomène muséal lié à la mode est loin de ne concerner que l'acquisition du contemporain. L'engouement que les modes vestimentaires suscitent dans la sphère culturelle, l'attention que les SHS lui portent, participent à revisiter l'approche des collections plus anciennes et stimuler une réflexion muséologique sur cette typologie d'objet muséal qui obtient une place de plus en plus importante dans le secteur patrimonial. Notre recherche se donne pour objectif de générer une véritable muséologie du patrimoine vestimentaire, grâce à une recherche menée sur les fondamentaux de ce phénomène muséal, un état des lieux du paysage muséal, et la saisie des perspectives d'avenir de ces collections. Des conditions d'émergence à l'avènement du musée des modes vestimentaires, nous souhaiterions établir une nouvelle catégorie de connaissance sur l'histoire culturelle du vêtement : sa genèse patrimoniale et son parcours muséal.

3. Méthodologie

La patrimonialisation et la muséalisation : postulat

Comme nous l'avons expliqué, notre recherche s'inscrit dans la perspective de la muséologie historique. Par l'étude du phénomène muséal, nous sommes confrontée à des dynamiques propres aux processus de patrimonialisation et de muséalisation. Il convient de proposer une définition de ces phénomènes, mais aussi d'explicitier leur mécanique. Dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, nous avons relevé qu'un article était consacré à la muséalisation, contrairement à la patrimonialisation, qui n'a droit qu'à quelques lignes. Dans cet article, François Mairesse distingue bien la patrimonialisation de la muséalisation, les deux étant complémentaires mais obéissant à deux logiques différentes. La première permet de sauver l'objet, et la seconde poursuit l'objectif de faire connaître et transmettre les informations contenues par l'objet patrimonial. La mécanique de ces deux processus est selon lui assez linéaire : « tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé, mais tout ce qui est patrimonialisé n'est pas muséalisé⁵⁰ ». Autrement dit, le processus de patrimonialisation est une première étape, une fois franchie, l'objet peut poursuivre son parcours par l'étape de muséalisation. Nous souhaiterions apporter ici une nuance, puisque nous avons perçu, grâce à Mariannick Jadé, une dynamique cyclique entre le fait patrimonial et le fait muséal qui participe à la logique d'évolution du phénomène muséal. Cette dynamique, nous l'avons associée à celle d'un écosystème. Comme il s'agit précisément d'observer ce phénomène en évolution dans le temps, nous l'envisageons plutôt comme une suite d'écosystèmes. Plutôt qu'une ligne continue, entrecoupée de ruptures, nous projetons finalement une forme cyclique ou spiroïdale.

⁵⁰ MAIRESSE, François « Muséalisation », in Mairesse, François, et André Desvallées (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 254.

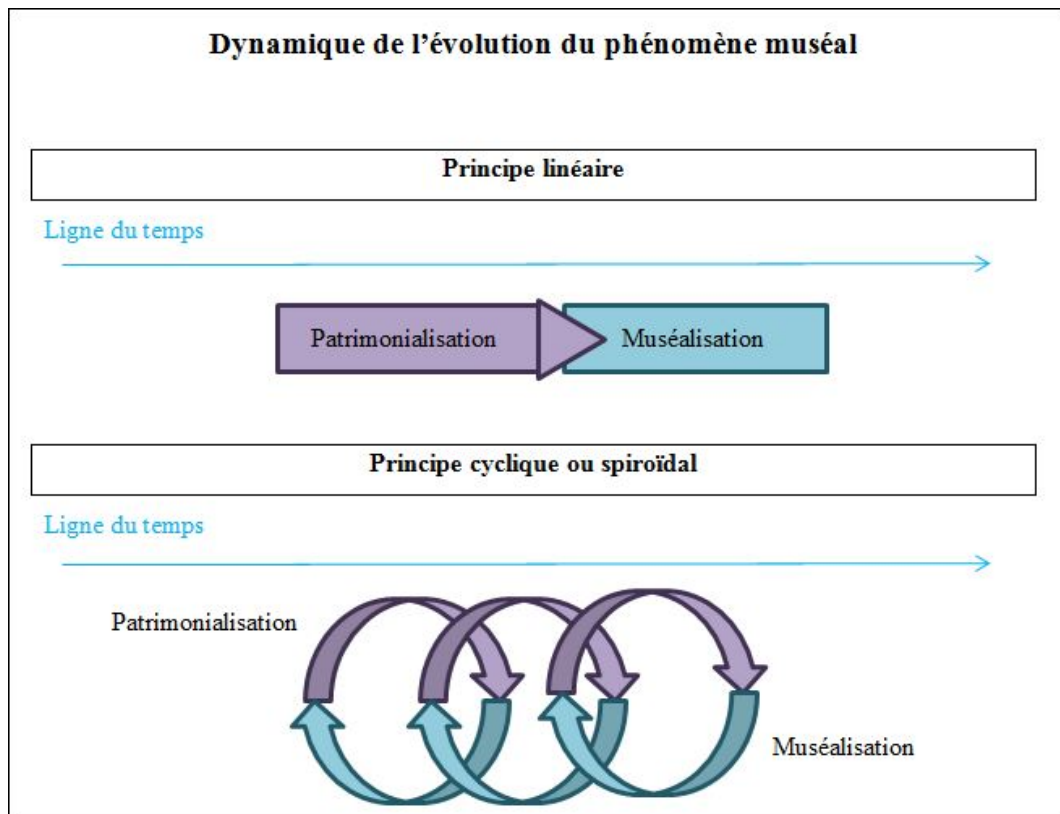


Figure 1: Dynamique de l'évolution du phénomène muséal. Auteure : Alexia Fontaine.

Toute notre approche est fondée sur ce postulat, et c'est sous cet angle de vue que nous avons abordé l'ensemble de la thèse. La notion d'écosystème nous renvoie directement à l'interprétation du processus de patrimonialisation proposée par l'historienne québécoise Lucie K. Morisset. Cette dernière envisage la formation des monuments historiques, du patrimoine bâti, dans un cadre heuristique (le concept) qu'elle a nommé le régime d'authenticité. Celui-ci vise à comprendre la façon dont ce patrimoine est investi par une communauté, ce qu'elle nomme également la « mémoire patrimoniale⁵¹ » (l'interprétation). Les deux éléments se rejoignent au sein d'un « écosystème particularisé par le temps et le lieu »⁵² où ils se déploient. Poser un cadre heuristique permet à Lucie K. Morisset de pouvoir comprendre les facteurs qui ont amené une communauté à élever un objet au rang patrimonial, comment ce patrimoine a été représenté, et comment il a été classé auprès des organes de protection gouvernementaux ou non. Cet écosystème est de ce fait composé d'une « écologie », qui fait force de propositions au vu des configurations socioculturelles ; et d'une « économie » qui représente les moyens politiques et

⁵¹ MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Coll. « Arts et société », 2009, p. 13.

⁵² *Ibidem*.

économiques capables de rendre effectif le statut patrimonial d'un objet. Grâce à ce processus explicatif, Lucie K. Morisset nous invite à considérer le patrimoine comme une clé d'interprétation pour dévoiler « les états d'une société »⁵³. De cette façon, l'étude de la patrimonialisation de Lucie K. Morisset rejoint celle de l'historien français Dominique Poulot :

L'histoire de la patrimonialisation veut donner à lire les assignations et les interprétations sédimentées, sans forcément les rabattre sur une provenance entendue comme une sûreté d'attribution. Elle entend montrer surtout comment les localisations culturelles, les positions sociales des objets, déterminent leur intérêt à chaque instant et leur tiennent lieu parfois de définition au sein de classifications diverses. Les rapports complexes et changeants qu'entretiennent ces deux catégories de *prise* de l'objet continueront à nourrir à l'avenir l'histoire de la patrimonialisation et celle du patrimoine⁵⁴.

En accord avec cette vision du phénomène, nous étudierons la patrimonialisation de l'artefact vestimentaire à la croisée du fait culturel et du fait patrimonial, ainsi que nous l'avons annoncé dans notre problématique.

Poursuivons avec la définition de la muséalisation. François Mairesse rappelle celle élaborée par Zbynek Stránský, qu'il conçoit comme le processus d'entrée de l'objet dans un champ muséal : « préservation (sélection, acquisition, gestion, conservation), recherche (dont le catalogage) et communication (par le biais de l'exposition, de publications, etc.)⁵⁵ ». L'auteur nous rappelle dans son article que le muséologue tchèque avait commencé, dans les années 1970, à développer cette chaîne opératoire spécifique au musée afin de la distinguer des autres activités de collectionnisme. Les *musealia*, ou muséalies, sont alors des objets qui ont suivi le processus de muséalisation, et leur muséalité est la valeur spécifique émanant de ces objets qui conduit à les placer dans l'institution muséale. « La muséalité peut être authentique (univoque), potentielle (latente) ou future (prospective). Comme la muséalité nécessite la séparation des éléments de leur contexte d'origine, d'existence ou de découverte, il faut documenter ce contexte pour qu'il puisse être restitué. Sans la documentation d'accompagnement, la chose sélectionnée ne peut devenir une muséalie⁵⁶ ». La documentation seule n'implique pas l'attribution d'une valeur à l'objet. François Mairesse insiste sur l'aspect du témoignage direct de l'objet pour accéder au statut muséal. Il prend pour exemple la politique de

⁵³ *Idem*, p. 19.

⁵⁴ POULOT, Dominique. « Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2000 », in *Culture et musées*, hors-série : « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 203-204.

⁵⁵ MAIRESSE, François, « Muséalisation », *op. cit.*, p. 253.

⁵⁶ Stránský, Zbynek. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno : Université Masaryk, 1995, p. 44. Cité par MAIRESSE, François. « Muséalisation », *op. cit.*, p. 256.

collecte de Georges Henri Rivière, où la recherche d'unités écologiques significatives, assimilée à un effort de collecte documentée, correspond à une opération de muséalisation dite active⁵⁷. Mais ce témoignage n'a de valeur qu'à partir d'un contexte, impliquant forcément des configurations variables. « La collecte, parce qu'elle concerne un rapport humain et le musée, comme institution, amènera toujours une muséalisation différente⁵⁸ ». Cette idée vient justement rejoindre ce que Lucie K. Morisset veut mettre en exergue avec le régime d'authenticité : à une aire spatio-temporelle correspond un contexte socioculturel, donc une façon d'interpréter impliquant une sélection particulière. Ainsi, si la chaîne opératoire est efficace en muséologie scientifique, elle ne peut pas nous amener à comprendre la trajectoire d'un objet dans l'institution muséale. Nous convenons que la muséalisation envisagée comme un processus scientifique est indispensable pour nous informer du profil muséologique des institutions muséales, tel que François Mairesse a pu nous l'expliquer. Mais pour comprendre une dynamique d'ensemble, observer la formation du paysage muséal, il faut étendre le processus scientifique au processus historique. Nous désirons ainsi élargir notre propos vers le parcours muséal de l'objet en parallèle de l'évolution de l'institution elle-même. En conséquence, l'enjeu de la muséalisation serait moins de définir la qualité intrinsèque de l'objet permettant de déceler en lui sa valeur muséale, mais plutôt de cerner son régime de muséalité. Dans notre recherche, nous concrétisons cette démarche par l'élaboration d'un modèle d'analyse.

Grille d'analyse : les régimes de muséalité

Nous pouvons affirmer que la muséalisation est un concept encore jeune en muséologie, comparée à la patrimonialisation qui a été l'objet de nombreuses recherches, plusieurs disciplines (sémiologie, histoire, anthropologie, sociologie, géographie culturelle, sciences de la communication, études urbaines, etc.) ayant apporté une pierre à l'édifice. Nous nous permettons ici un jeu de mots, puisque le processus de la patrimonialisation a souvent été appliqué au patrimoine bâti. En effet, selon Dominique Poulot, « le domaine des études urbaines, différent selon les traditions académiques, est devenu *de facto* le champ privilégié pour penser le phénomène de patrimonialisation, à la fois dans sa méthodologie, dans les approches comparatives et dans les questions de

⁵⁷ Mairesse distingue la muséalisation passive, qui répond à la logique de don et de la gestion des anciennes collections, à celle de la muséalisation active qui répond à un effort de collecte documentée.

⁵⁸ MAIRESSE, François. « Muséalisation », *op. cit.*, p. 260.

périodisation⁵⁹ ». Notre objectif est donc de proposer une grille de lecture, un modèle d'analyse, mais cette fois, adapté au champ muséal. Grâce à cette grille, nous souhaitons analyser le phénomène muséal lié à l'artefact vestimentaire. Dans un premier temps, elle devra nous aider à retracer **le parcours de cet objet** au sein de l'institution muséale, ce qui nous amènera à observer **les conditions d'émergence de cette typologie de musées spécifiques**. Puis, dans un second temps, la grille nous permettra d'observer **la façon dont ils s'inscrivent dans le paysage muséal**, leur déploiement et leur structuration.

Ce modèle générique d'analyse que nous avons appelé les régimes de muséarité, en référence aux régimes d'authenticité élaborés par Lucie K. Morisset, suscite ainsi un regard complet sur le phénomène muséal. Nous nous inspirons donc de sa formule : une économie et une écologie. Pour que ces concepts soient adaptés au musée, nous prenons appui sur d'autres travaux. Le premier chercheur auquel nous nous référons est Dominique Poulot, que nous avons cité précédemment. Ses recherches sont le point de départ de nos réflexions, puisqu'il ouvre l'analyse du musée au champ du contexte socio-intellectuel des institutions culturelles, et ne s'en tient pas uniquement à l'historique des musées. Deux axes sont privilégiés dans ses ouvrages : la formation de l'érudition, et son corollaire, les modalités d'appropriation du passé. Mais Dominique Poulot ne se limite pas à une histoire de l'érudition et des sensibilités, il s'intéresse aussi à la mise en scène du patrimoine, car le musée est un espace public de la communication, c'est-à-dire de l'élaboration d'une culture matérielle, mise en forme, communiquée et interprétée. Ce qui nous intéresse chez ce chercheur, c'est l'approche historique, qui nous permet d'une part de répondre à la question de l'étiologie des musées, mais aussi d'aborder la perspective culturelle afin de dégager une vision assez large de l'environnement du musée pour l'introduire dans les conditions globales de société et replacer les conditions qui participent à son émergence en tant que fait de société. D'autre part, Dominique Poulot se départit d'une histoire de l'institution muséale centrée sur elle-même, et nous autorise à envisager à ses côtés le parcours de l'objet.

Si le musée était pensé en termes d'institution, du point de vue symbolique et social, aujourd'hui, il est aussi considéré en termes de réseau d'institutions. Nous prenons donc en compte le paysage muséal, en tant que paysage culturel construit. En parallèle, nous avons vu que l'objet de musée est étudié pour lui-même, puis au sein de la collection, et

⁵⁹ POULOT, Dominique. « Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2000 », *op. cit.*, p. 191-192.

de la collection au sein de l'institution. Finalement, c'est la perspective de l'objet dans le paysage muséal que nous ajoutons à notre analyse. Christine Tarpin, identifie dans ses travaux en sciences de la communication, les éléments qui participent de la mise en place de ce réseau de musées. Christine Tarpin observe l'influence intérieure du secteur muséal, c'est-à-dire le développement de la muséologie : l'histoire des institutions muséales au regard de l'évolution des convictions muséologiques au Québec. À côté, elle observe aussi l'influence extérieure : la transformation de la conjoncture socio-politique. Christine Tarpin s'intéresse plus particulièrement à l'élargissement de l'appareil administratif dédié au musée, et aux mutations successives du discours lié au champ muséal. À partir de l'interaction de la muséologie et l'ingérence de l'État, Christine Tarpin observe la structuration du dispositif muséal. Ainsi, Christine Tarpin prend le relais de Lucie K. Morisset, et nous permet d'envisager la façon dont les valeurs investies dans le corpus patrimonial participent au développement du secteur muséal.

Notre modèle d'analyse se présente sous la forme d'une grille. Elle comporte plusieurs volets, désignant les facteurs énoncés par les auteurs mentionnés ci-dessus, qui nous conduisent à la lecture des régimes de muséalité de l'artefact vestimentaire. L'importance de notre démarche réside dans le fait de ne pas chercher à déterminer la valeur patrimoniale ou la valeur muséale des objets, puisqu'il est difficile de les objectiver. Le processus explicatif que nous souhaitons mettre en place a pour but de s'adapter à toutes catégories de musée. L'intérêt du régime de muséalité est de fournir un modèle générique d'analyse, auquel chaque chercheur pourrait avoir recours s'il s'intéresse à l'étude de la patrimonialisation et de la muséalisation d'un objet, qu'il s'agisse d'un artefact, d'un mentefact ou d'un écofact. Ainsi, puisque notre volonté est d'offrir un modèle d'analyse générique, il est intéressant d'appliquer notre grille à des terrains différents, dans une approche comparative, ou plutôt d'un regard croisé. Le choix d'observer dans deux pays le même phénomène muséal permettra de tester ce modèle d'analyse.

Regards croisés France – Canada-Québec

Le choix d'un terrain franco-québécois répond à plusieurs impératifs d'ordre scientifique. Dans son ouvrage, Lou Taylor positionne son étude au XIX^e et au début du XX^e siècle sur un territoire vaste – l'Europe et les États-Unis, avec une focale sur la Grande-Bretagne – mais qu'elle délimite à cet ensemble géographique en raison de modèles similaires de développement des collections vestimentaires. Elle exclut ainsi les

autres ensembles géographiques⁶⁰ à cause du contexte sociopolitique, « very different national and political settings⁶¹ », qui implique dès lors des modèles de développement différents. Or, si la différence entre le contexte dans lequel s'inscrit l'histoire des collections et des musées du monde occidental et celui de l'Orient nous apparaît évidente, il en est autrement pour le cas du Canada. D'un point de vue muséologique, toujours au XIX^e et au début du XX^e siècle, le secteur muséal canadien a évolué de façon assez semblable à celui des États-Unis⁶² : une prégnance des cultures scientifiques dans les musées, mais aussi de l'histoire, dans un contexte de découverte du territoire et de développement du sentiment patriotique ; démarche soutenue par un système basé sur la philanthropie, au nom du bien commun et de l'éducation du peuple, selon les préceptes du fidéicommissaire. La province de Québec se fonde sur un schéma hybride, recevant des influences anglo-saxonnes – par la promiscuité des élites anglophones, et un régime identique d'appropriation d'un environnement naturel nouveau – tout en s'identifiant au système muséal français, dont la proximité culturelle infléchit les modèles de gestion du patrimoine⁶³. Il s'agit d'une attention portée sur les cultures populaires, en termes de quête identitaire et de la recherche du pittoresque, qui participe de la sauvegarde et de la promotion de l'histoire et de la culture nationale, dans un système où l'intervention de l'État dans le secteur muséal est légitimée. Plus particulièrement en ce qui concerne les collections vestimentaires, les signes de patrimonialisation sont les mêmes : élaboration d'une culture visuelle de l'habit traditionnel, production de connaissances sur l'objet, collectionnement, affection patrimoniale, etc. Il en est de même pour le phénomène muséal observable : création de musées spécialisés, présence de ceux-ci dans la presse scientifique, éveil de l'intérêt des autres secteurs de la culture pour le sujet de la mode, investissement des musées d'art et d'histoire par les artefacts vestimentaires,

⁶⁰ Lou Taylor cite les pays suivant : l'Asie, le Moyen-Orient, l'Inde, l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Dans cette liste figure le Canada.

⁶¹ TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History, op. cit.*, p. 1.

⁶² SAINT-PIERRE, Diane. « Politiques culturelles et patrimoines au Québec et au Canada », in *Culture et musées*, n°9 : « Politique culturelle et patrimoines », 2007, p. 121-140.

SELBACH, Gérard. « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et local », in *Revue Lisa, e-journal*, vol. V, n°1 : « State and Culture in the English-Speaking World », 2007, p. 58-91.

TOBELEM, Jean-Michel. « L'introuvable politique patrimoniale des États-Unis d'Amérique », in *Culture et musées*, n°9 : « Politique culturelle et patrimoines », 2007, p. 99-119.

⁶³ MORISSET, Lucie K.. « Un ailleurs pour l'Amérique : "notre" patrimoine et l'invention du monument historique au Québec », in *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, 2007, p. 73-105.

SIMARD, Cyril. *Patrimoine muséologique au Québec : repères chronologiques*, Québec : Direction des communications, ministère des Affaires culturelles, 1992, 105 p.

multiplication d'expositions temporaires, spécialisation grandissante des professionnels des musées sur ces collections.

Le terrain canadien trouve donc des similitudes avec celui de l'Europe que nous décrit Lou Taylor, et particulièrement entre la France et le Québec. Il est vrai que le passé colonial des deux pays a donné lieu à des échanges humains et culturels privilégiés. En ce qui concerne notre sujet d'étude, il est intéressant de remarquer des processus différents. Pour la France, on constate un temps long, puisque les premiers signes d'entrée du vêtement dans une notion patrimoniale commencent à la Révolution française, mais aussi un phénomène muséal plus lent et plus éclaté, en raison de formes muséales très variées. Pour le Québec, il s'agit d'un temps plus court, étant donné que le processus de patrimonialisation commence au début du XX^e siècle, relayé cependant par un phénomène muséal accéléré et condensé. Toutefois, nous l'avons dit plus tôt, l'engouement pour les vêtements de couturier-créateurs et les manifestations dans le secteur muséal sont actuellement analogues dans les deux pays. Nous pouvons ainsi percevoir les mêmes signes de développement selon des modalités différentes. Par conséquent, en plus de vérifier sur deux cas d'étude un modèle d'analyse qui se veut générique, lire le régime de muséarité des collections vestimentaires sur le terrain français et québécois nous permet d'observer les modèles de développement des musées dédiés à cet objet, et les dynamiques de patrimonialisation et de muséalisation qui leur sont propres.

Le terrain sélectionné vient remplir un second impératif. Les innovations scientifiques circulent entre la France et le Québec dans la volonté d'une collaboration au sein de la francophonie, notamment en muséologie. En témoignent les nombreux échanges entre les universitaires, à l'occasion de manifestations scientifiques, et entre les professionnels du secteur muséal. Plus récemment, notons la création de formations en muséologie partagées entre l'UQAM et l'Université d'Avignon, puis l'Université de Bourgogne et l'École du Louvre ; ou encore le partenariat entre le Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture (LAMIC) de l'Université Laval à Québec, et les universités de Bordeaux, Nantes et Lille⁶⁴. Mais plus avant encore, nous remarquons la création de la Commission franco-québécoise sous l'égide de l'Office de Coopération et d'Information Muséale (OCIM) à l'occasion d'un accord signé le 26 novembre 1990 par

⁶⁴ VIEL, Annette. « Sur la toile France-Québec. Des expertises voyageuses », in *La lettre de l'OCIM*, vol. 5, n°100, 2005, p. 39.

le ministère de la Culture de la République française et le ministère des Communication du Canada – l’Accord France-Canada –, qui faisait suite à des passerelles jetées entre les deux pays sur la base d’un accord culturel le 17 novembre 1965⁶⁵. Nous avons connaissance également de plusieurs collaborations entre les professionnels de musée, notamment dans le domaine des collections textiles. Puisque les résultats préliminaires de la recherche suggèrent des similitudes au niveau des politiques culturelles, de la notion patrimoniale et de la culture muséale, ainsi que de la typologie des collections vestimentaires, nous proposons une approche transatlantique entre le « vieux continent », c’est-à-dire la France – qui bénéficie de la proximité des réseaux de recherche en muséologie de l’Europe occidentale et centrale – et le « nouveau monde », c’est-à-dire le Québec – qui à son tour jouit d’une position d’ouverture sur le reste de l’Amérique du Nord. La recherche que nous proposons de mener prolonge ainsi les initiatives de coopération muséologique franco-québécoise, grâce à la production de connaissances partagées sur leur réseau muséal distinct.

Perspective microéconomique – macroéconomique

Lorsque nous parlons de paysage muséal, nous désignons la globalité du réseau des musées dédiés aux collections vestimentaires, ou possédant des collections d’un volume conséquent. Pour la France, les répertoires publiés en 1997 par dans les revues *Musées et collections publiques*⁶⁶ et *Artpress*⁶⁷, sont partiels et aujourd’hui obsolètes. Certaines institutions ont fermé, d’autres ont fusionné, sans compter celles qui ont été créées depuis. Les musées qui sont présentés dans l’ouvrage de Lou Taylor, nous l’avons dit plus haut, sont pour la plupart parisiens. Il existe cependant une multitude d’établissements qui forment un réseau à travers tout le pays ne bénéficiant pas de la vitrine qu’offre la capitale. Les musées présentés dans cet ouvrage sont aussi et principalement de grosses structures, alors que la majorité des musées formant ce paysage sont des petits et moyens musées (PMM). Pour le Québec, aucun répertoire n’a été publié. Notre objectif est dans un premier temps d’identifier d’autres musées des modes vestimentaires présents sur le territoire français et québécois. Les informations collectées ont également pour but de nous renseigner sur les typologies de collection connues sur le terrain sélectionné, et ainsi

⁶⁵ Plaquette de présentation de l’Accord France-Canada, 1996, 8 p., [en ligne], http://accord-france-canada.ocim.fr/stock_fichiers/custom_afc/accueil/afc-presentations.pdf (page consultée le 10/03/2016).

⁶⁶ JOANNIS, Claudette (éd.). *Musées et collections publiques de France*, n° 215 : « Les costumes au musée », 1997, p. 68.

⁶⁷ MILLET, Catherine (éd.) *ArtPress*, hors-série n°18 : « Art et Mode, attirance et divergence », 1997, p. 177-178.

d'offrir une vision d'ensemble de leur nature et de leur volume tout en indiquant la catégorie muséale à laquelle elles appartiennent. En effet, les répertoires mentionnés ci-dessus précisent uniquement le caractère des collections des musées possédant ou exposant des costumes – mode et histoire, costumes régionaux, vêtements ecclésiastiques, uniformes, théâtre et spectacles – mais ne donnent aucune indication sur la structure qui les accueille. Or, des informations sur la date de création du musée et celle de l'entrée de la collection au musée, ainsi que sur la catégorie de l'institution (musée d'histoire, d'art, d'ethno, technique, etc.), nous éclairent sur l'évolution du profil muséologique de l'établissement. Sans ces éléments, le parcours muséologique des objets ne peut pas être révélé. Notre recherche a donc pour but d'une part de réactualiser la connaissance de ce réseau de musées, et d'autre part d'y poser un nouveau regard.

Ainsi que nous venons de l'expliquer, la recherche que nous proposons d'effectuer répond à des impératifs scientifiques. Notre position face à notre objet d'étude couvre l'ensemble des typologies d'artefact vestimentaire existantes dans les collections françaises et québécoises. Il ne serait pas pertinent de vouloir sélectionner un type de costume ou de vêtement en particulier, car l'histoire du musée lui-même n'a pas tenu à les compartimenter. Si nous souhaitons poursuivre une approche globale de la notion patrimoniale et muséale de l'artefact vestimentaire, nous devons nous inscrire dans la réalité historique de l'institution. Nous partons donc du principe que tout artefact vestimentaire répond à une mode, quel que soit son concept historique et sa situation géographique. La mode n'implique pas uniquement un vêtement urbain contemporain, produit par l'industrie de l'habillement. Nous l'avons vu plus haut, la notion de mode suggère désormais des réalités économiques et sociales très larges. Les muséologues constatent eux-mêmes que tout vêtement est soumis au principe de création, ce que nous affirme Catherine Join-Dieterlé⁶⁸, directrice du Musée Galliera de 1989 à 2010. Au Royaume-Uni, Naomi Tarrant, conservatrice de la collection Costume et textiles au National Museum of Scotland à Edinburgh jusqu'en 2002, n'hésite plus à faire cohabiter les costumes ethnologiques et les costumes historiques au sein d'une même galerie dans le but d'une interprétation de l'histoire des modes⁶⁹. Mais l'on perçoit encore des tâtonnements. L'originalité de notre thèse sera donc de proposer une approche

⁶⁸ JOIN-DIETERLÉ, Catherine. « Les musées de mode et leur public », in *Histoire de l'art*, n°48 « Parure, costume, et vêtement », juin 2001, p. 28.

⁶⁹ TARRANT, Naomi. *The Development of Costume*, Edinburgh : NMS, Londres : Routledge, 1994, 176 p.

transversale, s'abolissant de toute « coupure thématique⁷⁰ » des collections, sous un terme le plus englobant possible : les modes vestimentaires.

Pour toutes raisons, nous avons choisi d'étudier de manière approfondie quatre (4) institutions sur un temps long – des origines de l'établissement jusqu'à aujourd'hui – nous permettant d'apprécier les conditions d'émergence de la collection vestimentaire puis son développement : les Musées de la civilisation à Québec, le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), la Cité internationale de la dentelle et de la mode (CIDM) à Calais, et le Musée de la mode à Montréal. L'histoire du MuCEM à Marseille et des Musées de la civilisation à Québec, deux musées appartenant à la catégorie des musées de société et de dimension similaire, ont été déjà largement étudiés. Cependant, aucun de ces établissements ne présente d'étude spécifique au parcours de leur collection vestimentaire. Ce sont aussi les deux seuls musées équivalents de part et d'autre de l'Atlantique, offrant ainsi la possibilité d'une approche croisée, pour ne pas dire comparative. Le Musée de la mode à Montréal et la CIDM à Calais, qui sont deux musées spécialisés de taille petite à moyenne, ont aujourd'hui des mandats assez proches alors qu'ils proposent deux modèles d'établissement différents. Ce sont aussi des musées peu étudiés, dont l'histoire n'a pas été encore écrite : ils nous donnent aussi l'occasion d'une véritable avancée de la recherche en muséologie. La rédaction de ces quatre (4) terrains nous permettra de mettre en évidence les éléments participant à l'observation du phénomène de patrimonialisation et de muséalisation, donc d'éprouver notre grille d'analyse des régimes de muséalité.

Nous mettrons ensuite en perspective ces études, au niveau microéconomique, avec l'examen de la trajectoire des collections vestimentaires d'un point de vue macroéconomique, figurant des expériences muséales et l'évolution globale des profils muséologiques des institutions à l'international. À nouveau, nous nous aiderons de la grille d'analyse pour dégager des régimes de muséalité successifs capables de qualifier la consécration et l'affection patrimoniale des collections vestimentaires. A l'issue de ces études de cas, nous effectuerons une synthèse du processus d'entrée des artefacts vestimentaires au musée, en comparant les milieux et les moyens affectés à ce patrimoine à la lumière de l'histoire des musées, et pour finir, nous mettrons l'accent sur les enjeux et les défis des muséologues en charge des collections d'artefacts vestimentaires. Par

⁷⁰ LETHUILLIER, Jean-Pierre. *Grouperment d'intérêt scientifique « Apparences, corps et sociétés »*. *Orientations scientifiques pour un renouvellement de la recherche dans l'étude des apparences*, document de travail, 2 octobre 2013, p. 6.

l'adoption d'une démarche réflexive, d'un regard distancé, capable de revenir sur le passé et d'analyser le présent, nous pourrions nous tourner vers l'avenir afin d'identifier les perspectives du musée des modes vestimentaires.

4. Projet de thèse

Nous proposons de traiter notre sujet en trois (3) parties. La première sera consacrée à un état de l'art. D'abord, nous entrerons dans le détail du modèle d'analyse que nous avons élaboré, le régime de muséarité, et du cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons. L'objectif du **premier chapitre** est de relater les apports théoriques des chercheurs qui ont travaillé sur la notion de la fabrication du patrimoine et des musées, pour en dégager les fondamentaux. Trois (3) problématiques ont marqué les publications des divers auteurs que nous présenterons : la problématique du rapport au temps, la problématique de l'axiologie du patrimoine, puis la problématique de la chaîne opératoire. À partir de la théorie, nous ciblerons ainsi les éléments que nous retiendrons au cours de notre recherche, afin de comprendre les dynamiques de patrimonialisation, de muséalisation et de virtualisation de l'artefact vestimentaire. Puis dans un **second chapitre**, nous décrirons la manière dont l'étude de la reconnaissance patrimoniale des modes vestimentaires a été traitée jusqu'à présent, sur le territoire français et québécois. Dans le but de mieux cerner nos questionnements lors des études de cas, qui seront l'objet de la deuxième partie, nous ferons également une revue de littérature sur l'observation du phénomène d'engouement pour la mode dans les musées, les interrogations des conservateurs en charge ces nouveaux profils muséologiques, et les réactions des professionnels d'autres musées dédiés ou exposant des artefacts vestimentaires. Nous pourrions ainsi discerner la naissance d'une réflexion muséologique sur le musée des modes vestimentaires, et dégager l'actualité de la recherche dans ce domaine. Ceci nous permettra de saisir les problématiques, les besoins, les progrès et les défis que représentent ces collections au musée, afin de les mettre en perspective dans notre recherche.

Les études de cas sont au cœur de la thèse. La deuxième partie sera constituée de quatre (4) chapitres propres à chaque institution muséale formant notre terrain, soit un échantillon représentatif. Le **troisième chapitre** concerne les Musées de la civilisation à Québec. Nés en 1988 à partir de la restructuration des musées de la ville de Québec, ils regroupent tous les types de collections autres que celles des beaux-arts et rassemblent ainsi les collections archéologiques, historiques, ethnologiques, d'histoire naturelle, scientifiques, afin de témoigner de l'activité humaine sans limites géographiques,

temporelles et culturelles. Ils intègrent dès le départ une collection importante d'artefacts vestimentaires, don du sénateur Serge Joyal, composée de douze mille (12 000) pièces qui sont le noyau d'une collection de vêtements « de mode » enrichie au fur et à mesure de donations importantes, issues autant des familles québécoises que des couturiers-créateurs de la province. Nous tenterons aussi de répondre à la question suivante : comment s'est intégrée cette collection dans le concept de musée de la civilisation ? Comment les Musées ont-ils traité le sujet de la mode ? Quelle est l'orientation de la politique des collections actuelle ? Afin d'offrir une comparaison du côté français, nous consacrons le **quatrième chapitre** au MuCEM à Marseille, un autre musée de la civilisation, dont la collection vestimentaire trouve ses origines dans une institution beaucoup plus ancienne : le Musée d'ethnographie du Trocadéro, inauguré en 1883, et dont les salles européennes ouvrent en 1884. Les collections sont ensuite transférées au Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), créé en 1937. Le costume prend alors une part importante dans cette structure qui, en tant que premier musée national d'ethnographie, joue un rôle de musée-pilote. Quelle influence a-t-il dans le paysage muséal dédié aux artefacts vestimentaires ? Quels outils met-il en place ? Lors de sa reconversion à la fin des années 1990, et en raison du contexte politique dans lequel le MuCEM est créé, le Musée réoriente sa politique des collections et sa programmation. Embrassant le modèle du musée de société, ne rouvre pas le département « Corps, santé, costumes » et fonde un nouveau pôle de collection dénommé « Corps, apparences, sexualité ». Comment les collections s'harmonisent-elles au sein de la nouvelle institution ? Quelle est la politique de valorisation et de recherche mise en place ? Le **cinquième chapitre** porte sur la CIDM à Calais. Inaugurée en 2009, cette institution est récente mais ses racines sont ancrées dans l'histoire des musées industriels et commerciaux du XIX^e siècle. L'idée d'un musée dédié à la dentelle est formulée la première fois en 1841, et se concrétise en 1926 avec la création du Musée de la dentelle de Calais, qui fusionne après la Seconde Guerre mondiale avec le Musée des beaux-arts. Un tournant s'effectue à la fin des années 1980, avec le projet de recréation d'un musée spécifique à la dentelle grâce auquel la collection vestimentaire sort de l'ombre et prend son envol. Il s'agit d'une véritable mutation de l'établissement, tant dans son identité muséologique (intitulé, nature des collections) que son approche médiatique (projet européen, outils informatiques, rapprochement des professionnels du secteur de l'habillement) et son discours (système de la mode, art contemporain, innovation technologique). Comment ce modèle s'est-il construit ? Quel est le réseau scientifique de la CIDM ? Quelles sont les attentes des pouvoirs publics

et du public ? Quelles sont les perspectives d'avenir du Musée ? Enfin, le **sixième chapitre** est dédié au Musée de la mode à Montréal, un nouveau titre pour le Musée du costume et du textile du Québec (MCTQ) adopté en avril 2016. Créé en 1979, il se nommait à l'origine le Musée Marsil, en raison de son installation dans un monument historique, la maison Marsil. Dès le départ, alors que le Musée s'apparente plutôt à un centre d'exposition d'art, la formation d'une collection vestimentaire est justifiée par un investissement patrimonial communautaire. En 1993, il se consacre à la valorisation de cette collection et devient ainsi le premier musée québécois dédié aux costumes et aux textiles. Influencé par de grandes institutions québécoises comme les Musées de la civilisation et le Musée McCord à Montréal, mais aussi par divers établissements canadiens et français, il opte progressivement pour un discours porté sur les modes vestimentaires et adopte un mandat original. Quels sont les enjeux à créer un musée spécifique aux collections vestimentaire au Québec ? Comment le concept de la mode intègre-t-il l'institution ? Quelles sont les caractéristiques muséologiques d'un tel établissement au Québec ?

La troisième partie de la thèse fera la synthèse de notre recherche. À la lumière des données collectées au cours des études de cas, nous reviendrons sur la trajectoire globale des collections vestimentaires dans le paysage muséal. Dans le **septième chapitre**, nous procéderons à un examen du rapprochement de la notion de patrimoine et de l'objet vêtement, puis à celui de l'apparition des premières collections et expositions. Cette étape sera celle du patrimoine vestimentaire sous sa forme proto-muséale, où l'on observera les premiers gestes de sauvegarde et d'exhibition de l'objet vêtement, ou plutôt du « costume » comme on le nomme à l'époque. Nous remarquerons la prépondérance de la typologie de costumes historiques et ethnographiques dans les pratiques muséales comme dans les manifestations scientifiques, à l'aune du développement du paysage muséal avant les années 1950. Le **huitième chapitre** révèle la naissance d'une véritable muséologie du patrimoine vestimentaire, et traite de la création des premiers musées dédiés à cet objet et de la mise en place d'organisations spécifiques qui s'accompagne d'une professionnalisation progressive du personnel de ces musées. Ce moment, qui se concentre sur la seconde moitié du XX^e siècle, est celui d'une attention portée sur les techniques de documentation, de conservation et d'exposition. Cette période fonde les pratiques muséales dont les musées sont les héritiers aujourd'hui. Le vêtement de couturier-créditeur fait une entrée fulgurante au musée à partir des années 1980. C'est ce

que nous étudions dans le **neuvième chapitre**, mettant en exergue la formation d'un nouveau modèle de musée, le musée de la mode, répondant aux questions de la place de l'objet contemporain dans le paysage muséal. La volonté de se rapprocher du public et l'élargissement de la notion de patrimoine engagent un nouveau régime de muséalité où les grandes institutions à l'international jouent un rôle important dans la modernisation des collections vestimentaires tant du point de vue de son exposition que de son traitement. La multiplication des petits musées relatifs à la mode offre un potentiel indéniable à l'enrichissement du patrimoine vestimentaire. Dans le **dixième et dernier chapitre** nous verrons que l'interdisciplinarité et la virtualisation sont les nouveaux mots d'ordre. Après avoir montré les symptômes de l'essoufflement du modèle du musée de la mode, nous constaterons le renouveau des paradigmes muséologiques et scientifiques, en lien avec la formation de réseaux de recherche qui souhaitent décloisonner les connaissances sur les modes vestimentaires. Les musées s'orientent ainsi vers d'autres pratiques muséales. La relecture et l'émancipation des collections passent aussi par le processus de virtualisation. Grâce au numérique, le musée des modes vestimentaires bénéficie de nouveaux moyens de documentation et de recherche, de médiation et d'appropriation, du patrimoine vestimentaire.

PARTIE 1

État des lieux

La Partie 1 est consacrée à la position du cadre théorique, et donne par conséquent l'assise nécessaire au traitement du sujet. D'une part, dans le Chapitre I, nous mettrons au point la grille de lecture des régimes de muséalité. Pour ce faire, nous reviendrons sur les enjeux théoriques et méthodologiques des *museum studies* et de l'étude du patrimoine quant à la patrimonialisation et la muséalisation. Nous expliquerons aussi, dans le prolongement, les notions de l'émergence et de la muséalité auxquelles nous faisons référence.

D'autre part, dans le Chapitre II, nous relaterons le cadre historique de l'apparition des musées intégrant les premières collections vestimentaires et la création des musées spécialisés. Nous aborderons ce domaine de connaissances principalement à travers une revue de littérature anglo-saxonne et scandinave. Nous pourrions ainsi intégrer une première théorisation de la muséologie de la mode cherchant à qualifier deux paradigmes historiques autour des concepts de la *dress museology* et de la *fashion museology*. Nous serons à même de constater que les exemples français se restreignent au Musée des Arts décoratifs à Paris, et au Musée de la mode de la Ville de Paris.

Chapitre I – Conditions d'émergence et développement de l'objet de musée : les régimes de muséalité

Introduction du chapitre I

Le Chapitre I est consacré à la définition du cadre théorique de notre thèse. Le but de notre thèse est d'étudier le phénomène muséal lié à un objet spécifique, les modes vestimentaires. Les processus de patrimonialisation et de muséalisation nous sont apparus comme les cadres théoriques les plus adaptés pour cette recherche, étant donné leur vocation : décrypter l'assimilation au patrimoine et la mise en musée d'un objet. Nous souhaitons cependant dépasser les limites méthodologiques de la littérature que nous avons parcourue en introduction. Plus qu'une réflexion conceptuelle sur les processus de patrimonialisation et de muséalisation, la thèse vise aussi à l'élaboration d'un modèle d'analyse utile à tous ceux qui souhaiteraient entreprendre l'étude d'un phénomène muséal. Nous avons entrepris de créer notre propre modèle d'analyse du phénomène muséal qui se veut neutre, ainsi que nous l'avons annoncé en introduction. Il n'est donc pas ici question de s'intéresser à l'objet de notre étude, c'est-à-dire les collections vestimentaires, mais uniquement de se livrer à une approche théorique et méthodologique aboutissant à la proposition des régimes de muséalité.

Nous nous sommes inspirée des régimes d'authenticité conçus par l'historienne québécoise Lucie K. Morisset qui propose avec les notions de « l'écosystème du patrimoine » et du « potentiel monumental » un système complexe grâce auquel la patrimonialisation n'est plus assujettie à la seule machine de l'Inventaire et des institutions, ou encore au seul regard des individus, autrement dit, à la mémoire collective. La chercheuse observe plutôt des cycles d'investissement et d'appréciation du patrimoine. Inscrits dans le temps et l'espace, ces cycles renvoient finalement à des régimes où l'authenticité du patrimoine est réévaluée en fonction d'un écosystème particularisé.

L'adaptation de ce système explicatif est nécessaire pour faire valoir la spécificité du secteur muséal : un appareil administratif dédié, un fonctionnement et un mode de gestion propre, le fait même de la mobilité des objets de musée, les *musealia*, et du lieu

d'implantation du musée, un système de conservation et de mise en valeur différent. Pour développer ces aspects, nous avons fait appel à deux auteurs, l'historien français Dominique Poulot et la sémiologue Christine Tarpin : le premier nous aide à parfaire l'écosystème patrimonial, afin qu'il devienne muséal ; la seconde nous amène à la notion de paysage muséal, en termes de structuration du secteur muséal. Par ailleurs, pour notre cas d'étude, Dominique Poulot nous offre la possibilité de répondre à la question : quand et pourquoi les modes vestimentaires deviennent-elles un sujet de musée ? Puis, Lucie K. Morisset nous amène à nous demander : comment l'artefact vestimentaire accède-t-il au statut muséal ? Quel est le dispositif muséal dédié ? Enfin, Christine Tarpin nous incite à nous interroger : comment le musée des modes vestimentaires s'est-il inscrit dans le paysage muséal ? Quels sont les facteurs de son évolution ?

Nous convoquons ainsi la muséologie scientifique et la muséologie historique afin de saisir les conditions d'émergence et le développement de l'objet de musée. Notre modèle, que nous avons appelé les régimes de muséalité, se traduit par une grille d'analyse divisée en trois (3) axes : l'écosystème muséal (écologie et économie muséale), le potentiel muséal et le paysage muséal. Grâce au concept de l'émergence, élaboré par la philosophie des sciences, nous investissons le champ des sciences de la complexité qui ont pour objectif l'étude et la prédiction du comportement des systèmes composés d'un grand nombre de constituants en interaction : l'histoire culturelle (la légitimation patrimoniale, la symbolique du musée), les politiques muséales (l'institutionnalisation), la muséologie (la pratique et l'idéologie du métier) et la pratique du musée (culturelle, touristique et économique). L'analyse intègre des variables qui dépendent d'un registre spatio-temporel, reprenant l'idée des cycles patrimoniaux. Ainsi, l'observation de l'évolution des interactions entre les constituants fait valoir une succession d'états qui nous mène à la compréhension des propriétés d'une structure globale, celles de l'artefact devenu *musealia*, et celles du musée en tant qu'institution et sa valeur telle qu'investie par les sociétés. Nous rappelons que notre but, grâce aux régimes de muséalité, est de fournir un modèle d'analyse générique et fonctionnel. Aussi, si nous l'appliquons à l'artefact vestimentaire dans le reste de la thèse, nous imaginons très bien pouvoir l'appliquer à d'autres *musealia*, tels que l'instrument de musique, la photographie ou encore l'automobile qui sont autant d'objets particuliers dans le paysage muséal.

I. Patrimonialisation et muséalisation : un cadre de pensée théorique

A. La fabrique du patrimoine et du musée

L'étude du patrimoine et de sa fabrication est abordée par de nombreux chercheurs. Il est vrai que la littérature en France sur la notion de patrimoine est abondante. Nous empruntons les propos de Lucie K. Morisset placés en introduction de ses travaux : « Incontestablement, la France détient la palme des ouvrages sur le patrimoine, tant qu'en faire l'état tiendrait aujourd'hui de l'encyclopédisme¹ ». D'après elle, contrairement au monde anglo-saxon, les francophones ont réussi à dépasser le cadre technique de la conservation du patrimoine, pour s'intéresser au discours scientifique sur le patrimoine. Très tôt, l'objectif des universitaires – surtout des historiens – a été de définir la notion, de retracer la genèse de l'appareil administratif des Monuments historiques, ainsi que de reconstituer l'histoire et la filiation des faits populaires, associatifs et politiques du patrimoine. Ils en sont naturellement venus à se poser la question de l'origine de cet objet, devenu sujet ; et à l'invention du mot « patrimonialisation » pour concevoir et analyser le phénomène de production du patrimoine. Le mot « muséalisation », dont nous avons indiqué le moment et le contexte de création dans l'introduction de notre thèse, et qui désigne l'entrée de l'objet dans les collections muséales, est finalement contemporain de l'autre. Il n'est pourtant employé que récemment dans le jargon des chercheurs qui avaient préféré, dans un premier temps, le terme « muséification ». Alors qu'il prenait une connotation péjorative, celle de la pétrification, synonyme de la mort de l'objet, la muséologie de l'Est apportait un nouveau point de vue sur le processus. Grâce à l'importance progressive des activités du Comité international pour la muséologie de l'ICOM (ICOFOM)² dans les *museum studies*, les muséologues et les universitaires occidentaux découvrent les travaux de Zbynek Stránský, produits dans les années 1970. Grâce à lui, le terme « muséalisation » recouvre enfin la notion de phénomène observable, de manière identique à celle de patrimonialisation. Notre objectif ici n'est pas de relater de façon exhaustive les recherches sur ces deux notions – encore moins de revenir sur

¹ MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Montréal : Presses de l'Université du Québec ; Rennes : Presses universitaires de Rennes, Coll. « Arts et société », 2009, p. 11.

² Plusieurs muséologues tchèques comptaient parmi les membres de l'ICOFOM à ses débuts, et ont participé à la valorisation des publications de Zbynek Stránský, l'un des leaders de ce mouvement venu de l'Est. La revue *MuWoP* a été un des supports de cette redécouverte.

l'histoire du patrimoine – mais plutôt de comprendre les théories qui ont accompagné ces chantiers. À travers l'exposé diachronique ci-dessous, nous souhaitons mettre en exergue les trois (3) axes majeurs qui ont permis d'aboutir à l'énonciation d'un processus de fabrication du patrimoine et de mise en musée.

A.1. Histoire – Mémoire – Patrimoine : problématique du rapport au temps

Aux origines de l'étude de la fabrication du patrimoine, on trouve le débat de la représentation du passé : à savoir, qui de l'histoire ou de la mémoire est la source véritable de notre représentation du passé ? Ce débat était ouvert en 1950 dans *La mémoire collective*, à partir de la distinction apportée par le sociologue Maurice Halbwachs qui affirme que la mémoire (dite culturelle ou collective) assure la continuité du passé, et qu'elle traverse la société sous forme de courants de pensée ou de traces matérielles. Le philosophe Paul Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, publié en 2000, ajoute que si la mémoire apparaît clairement comme la matrice de l'histoire, elle est partielle et insuffisante. Il s'agirait plutôt d'une sorte de témoignage dénaturé. Il est donc nécessaire que l'historien entreprenne un travail de vérification et de comparaison entre les archives et les traces matérielles. De ce débat ressort l'idée que l'historien n'a pas l'exclusivité du récit du passé, mais que la mémoire vivante a droit de citer. Elle s'appuie sur le patrimoine, ou plutôt sur ce que l'on nomme encore les traces matérielles, qui sont nécessaires pour faire le lien entre l'histoire universelle et l'histoire sociale. La mise au présent du passé, d'après Paul Ricœur, est « la façon dont toutes les formes du passé, que l'on soit dans l'ordre du réel ou de l'imaginaire, qu'il s'agisse du passé "tel qu'il a été" ou tel qu'il a été reconstitué par l'individu ou le groupe, se manifestent dans le présent³ ». La patrimonialisation, comme la restauration, est de celles-ci, puisqu'elle permet de rendre intelligibles les traces du passé.

Du débat histoire-mémoire, on bascule dans les années 1980 vers le débat mémoire-patrimoine. Les historiens dix-neuviémistes Terence Ranger et Eric Hobsbawm observent les mécanismes d'appartenance à la nation au travers des « traditions », dont la plupart sont en fait des constructions modernes, voire de totales inventions. L'invention d'une tradition, au sens d'une pratique ritualisée, est « fréquente quand une transformation rapide de la société affaiblit ou détruit des modèles sociaux pour lesquels les anciennes

³ ROUSSO, Henry (dir.). *Le regard de l'histoire : l'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX^e siècle* : actes des Entretiens du patrimoine (Paris, Cirque d'hiver, 26-28 nov. 2001), Paris : Fayard ; Éditions du patrimoine, 2003, p. 16.

traditions avaient été élaborées⁴ ». Ces inventions s'appuient sur des traces matérielles et des événements anciens, dont la présence ou la réalité assure une continuité entre passé et présent. Les objets du patrimoine sont donc des indicateurs de la relation que les individus entretiennent avec le passé : ils sont les choix de la mémoire. L'historien Pierre Nora rebondit sur cette notion de choix. Pour lui, les objets ou les sujets sélectionnés par la mémoire sont des lieux de mémoire. Au-delà même d'une sélection, ils sont la matérialisation de celle-ci : ils constituent finalement une mémoire archivistique, car le surgissement du passé dans le présent se fait désormais sous le contrôle de l'historien. Les objets patrimoniaux, à partir du travail de l'historien, deviennent « porteurs de significations en eux-mêmes⁵ ». Le sociologue Gérard Namer poursuit cette idée à travers l'étude du processus de l'institutionnalisation. La création de lieux tels que les bibliothèques, les musées, les monuments, les expositions universelles qui rassemblent et unifient les mémoires, permet de « stocker » aussi leurs matérialisations. « Ce cumul de la mémoire-savoir va créer une légitimation de ce savoir même et susciter un discours de légitimation savante unificateur des mémoires : l'histoire⁶ ». L'historien participe donc à la reconnaissance des lieux comme institutions de mémoire, donc à leur institutionnalisation. Les années 1980 apportent ainsi l'idée que le patrimoine est un objet construit, plutôt qu'un héritage accidentel. Il indique au contraire une relation spécifique au passé, et l'historien, par son action de construction, donne une nouvelle signification à l'objet, influençant par la même une pratique patrimoniale.

À partir des années 1990, est à signaler l'apport de l'historien-géographe David Lowenthal qui constate que le patrimoine est considéré désormais comme le lien essentiel entre les mémoires collectives et les communautés. La distinction entre histoire et patrimoine est primordiale car l'héritage « utilise des fragments de l'histoire et raconte des récits historiques⁷ ». Le chercheur dénonce la manipulation de l'héritage dans un but nationaliste ou patriotique : « en somme, partout l'héritage non seulement tolère mais prospère sur les erreurs de l'histoire. Les héritages falsifiés font partie intégrante de l'identité du groupe et de sa spécificité⁸ ». L'héritage est par essence partial, et le

⁴ HOBSBAWM, Eric J., et Terence RANGER (dir.). *L'invention de la tradition*, Paris : Éd. Amsterdam, 2006 [1983], p. 15.

⁵ DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier ; Hermès Science, 2006, p. 105.

⁶ NAMER, Gérard. *Mémoire et société*, Paris : Méridiens Klincksieck, coll. « Sociétés », 1987, p. 161.

⁷ LOWENTHAL, David, « La fabrication d'un héritage », in Poulot, Dominique. *Patrimoine et modernité*, Paris : L'Harmattan, coll. « Chemins de la mémoire », 1998, p. 110.

⁸ *Idem*, p. 116.

patrimoine atteste donc un discours identitaire et affirme ses valeurs. La mémoire célèbre ou censure, dispute ou domestique le passé pour répondre aux besoins actuels des sociétés. Le passé est alors produit par les représentations de l'histoire, et construites elles-mêmes à partir des préoccupations d'aujourd'hui. Ce dernier point est exploré par l'historien François Hartog qui observe que notre rapport au temps est conditionné par l'expérience du temps historique, qu'il se projette dans le passé, au présent ou dans l'attente du temps futur. Ce rapport au temps se manifeste par des phénomènes perceptibles qui permettent de dégager des périodes que François Hartog nomme « les régimes d'historicité ». S'interrogeant particulièrement sur le régime contemporain d'historicité, c'est-à-dire après 1989, il observe un phénomène d'ampleur : l'éveil national et un engouement pour le patrimoine. Selon lui, des temporalités structurent et ordonnent ce phénomène. Le patrimoine devient alors un regard particulier sur l'histoire. L'ambition des historiens est désormais « de replacer cette notion dans une interrogation plus générale sur les usages du passé, les modalités par lesquelles une société [...], et à un moment donné [...] se situe dans un temps et un devenir collectif⁹ ».

C'est ainsi que plusieurs points sont admis suite à la question de l'émergence du patrimoine. Premièrement, le patrimoine et la mémoire, qui établissent un lien direct avec le passé, sont des indices du rapport au temps qui révèlent les problématiques de société actuelles. Le sociologue Michel Rautenberg écrivait en 2003 : « Une chose semble aujourd'hui acquise : le passé est construit dans le présent mais aussi par le présent¹⁰ ». Deuxièmement, la mémoire sélectionne des vestiges et ce processus fait du patrimoine un objet symbolique signifiant, une marque identitaire, puisqu'il véhicule les valeurs et les codes des groupes sociaux en même temps qu'il est le support garant de la mémoire de ces groupes, donc de sa transmission. Mais que transmet-on exactement grâce au patrimoine ? Quelles valeurs animent profondément cet objet ? Qu'est-ce qui permet à l'historien d'appliquer une sélection à cette vague mémorielle ?

A.2. Les valeurs du patrimoine : problématique de l'axiologie du patrimoine

Le patrimoine naît du regard que l'on porte sur lui. Dans cette phrase se trouve toute résumée la thèse de l'historien de l'art autrichien Alois Riegl. Déjà en 1903, dans *Le culte moderne des monuments*, il attribuait des valeurs au patrimoine liées au mécanisme du

⁹ ROUSSO, Henry (dir.), *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ RAUTENBERG, Michel. *La rupture patrimoniale*, Paris : À la croisée, coll. « Ambiances, Ambiance », 2003, p. 17.

souvenir. Président de la Commission centrale des monuments historiques, il accepte de travailler sur un projet de législation relatif au processus de sélection et de sauvegarde des objets du patrimoine. L'introduction du texte de loi présentait une proposition théorique¹¹ dans laquelle il livre une grille de valeurs et de sous-valeurs qui réfèrent à différents regards posés sur les monuments. Il distingue trois catégories de monument qui répondent à des valeurs apparues successivement, représentant le *kunstwollen*, un concept inventé par l'historien de l'art pour désigner le « vouloir artistique » ou la « volonté d'art » qui a cours à certains étapes de notre société¹². La première est celle de la valeur commémorative correspondant aux monuments conçus délibérément pour commémorer un événement. Deuxièmement, il repère la valeur historique pour ceux qui dépendent de la préférence actuelle et pratique, ou d'une volonté artistique. Enfin, il remarque la valeur d'ancienneté, désignant un monument qui est attaché à la représentation du temps écoulé depuis sa création, qui se traduit à nos yeux par les marques de son âge. Au début du siècle, Aloïs Riegl observe que ces valeurs cohabitent et provoquent des conflits, il observe d'ailleurs une mutation de l'émotion patrimoniale étendue à la valeur d'ancienneté de l'objet, au-delà de sa valeur historique et de sa monumentalité. L'impossibilité d'élaborer une critériologie est ainsi posée.

Toutefois, l'idée de clarifier la procédure administrative et scientifique de la sélection puis de l'inventaire des monuments réapparaît dans les années 1980. Ce mouvement est à replacer dans le contexte de l'éveil d'une conscience patrimoniale en France, catalysée par la destruction de grands monuments du XIX^e siècle¹³. En 1980, le ministre de la Culture Jean-Philippe Lecat lance une vaste opération dénommée l'Année du patrimoine. C'est aussi au cours de cette décennie que sont créés les Entretiens du patrimoine¹⁴.

¹¹ Ce projet comporte trois grandes parties : une introduction théorique, qui est l'œuvre d'Aloïs Riegl uniquement ; le texte de la loi ; les dispositions concernant l'application de la loi. Le projet global fut publié en 1903, sans nom d'auteur, par les éditions de la Commission centrale. Le texte séminal de l'Introduction fut publié séparément, sous le nom d'Aloïs Riegl, dès la même année. La première traduction en français est publiée en 1984 sous le titre *le Culte moderne du monument. Son essence et sa genèse*. Cf. CHOAY, Françoise. « Le patrimoine en questions », in *Esprit*, n° 11, 2009 : « Les contrecoups de la crise », p. 194.

¹² Nous renvoyons ici à l'article suivant qui explique en détail la construction de cet outil théorique élaboré par Aloïs Riegl : CARBONI, Massimo. « Ornement et Kunstwollen », in *Images Re-vues*, [en ligne], n° 10, 2012, <http://imagesrevues.revues.org/2032> (page consultée le 30/05/2016).

¹³ Les halles Baltard par exemple.

¹⁴ Créés en 1988 sur le modèle des Entretiens de Bichat – la première organisation de formation médicale fondée en 1947 par la Faculté de Paris – les Entretiens du patrimoine sont une session biannuelle de réflexion théorique et doctrinale sur le rôle de l'ensemble des disciplines du patrimoine dans notre société sur une proposition du ministre de la Culture, François Léotard. Cf. LESTIENNE, Cécile. « Les Entretiens du patrimoine ou la "grand-messe" des professionnels du patrimoine », in *Actes du colloque Les métiers du patrimoine en France : Identités, formations, interrelations professionnelles au service du patrimoine*

Depuis 1988, mais surtout à partir de 1994, les professionnels du patrimoine au ministère de la Culture et de la Communication cherchent à définir une doctrine du patrimoine bâti. En effet, selon l'historienne de l'art Cécile Lestienne a montré que dans un premier temps, ces rencontres annuelles avaient servi à établir des outils à destination des professionnels sur le terrain, ceux qui sont chargés de la démarche effective du classement patrimonial : « leurs *Actes* peuvent être utilisées comme des "guides" dans les pratiques quotidiennes de ces acteurs¹⁵ ». Entre 1994 et 2001, les Entretiens du patrimoine ouvrent leurs portes aux intellectuels, historiens pour la plupart¹⁶, et inaugurent ainsi un espace de théorisation de la notion de patrimoine. « Dans la revue *Le Débat*, en 1995, Maryvonne de Saint-Pulgent¹⁷ pointait que l'absence de définition claire de la notion de patrimoine entraînait une certaine carence d'une "politique de protection des monuments historiques", une politique qui aurait dû être bien plus efficace¹⁸ ». Particulièrement motivés par l'explication de « l'inflation patrimoniale » ou du « tout patrimoine »¹⁹, des chercheurs comme Jean-Pierre Babelon et André Chastel, Françoise Choay, puis Jean-Michel Leniaud²⁰ s'en sont fait les théoriciens. L'approche historique du patrimoine met en perspective les formes de protection et de valorisation prises par les époques successives²¹. Des valeurs s'imposent plus ou moins selon les époques : on réalise par exemple que la valeur nationale prend le pas sur les valeurs cognitives, économiques et artistiques à la Révolution française²², tandis que d'autres émergent au XIX^e siècle comme la valeur morale sous l'influence du Romantisme²³. Tandis que les historiens s'emploient à la rédaction de la notion du patrimoine, et que l'on voit s'éclaircir la succession des régimes patrimoniaux – le passage du monument au monument historique,

XIX^e-XXI^e siècle, mai 2014, publiés dans le cadre d'un numéro thématique In situ : la revue des patrimoines, à paraître en 2016, p. 1.

¹⁵ *Idem*, p. 2.

¹⁶ On remarque que la présidence de ces rencontres est prise en 1994 par Pierre Nora, puis en 1997 par Jacques Le Goff. Cf. *Idem*, p. 5.

¹⁷ Maryvonne de Saint-Pulgent est nommée Directrice du patrimoine en 1993 par le ministère de la Culture et des Communications. Elle est perçue comme l'initiatrice du renouvellement de la formule des Entretiens du patrimoine.

¹⁸ LESTIENNE, Cécile, *art. cit.*, p. 7.

¹⁹ En 1998, la thématique centrale des Entretiens du patrimoine est l'abus monumental.

²⁰ BABELON, Jean-Pierre, et André CHASTEL. *La notion de patrimoine*, Paris : Liana Lévi, 1994, 141 p. CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1999 [1992], 272 p.

LENIAUD, Jean-Michel. *L'utopie française : essai sur le patrimoine*, Paris : Mengès, 1992, 180 p.

²¹ Depuis la Renaissance et l'*humanitas* antique pour Françoise Choay, ou depuis les *regalia* et Charlemagne pour Jean-Pierre Babelon, André Chastel, et Jean-Michel Leniaud.

²² CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*, *op. cit.*, p. 90-91.

²³ *Idem*, p. 104.

puis du monument historique au patrimoine – les valeurs attribuées aux objets deviennent le centre des réflexions.

La sociologue Nathalie Heinich se situe à l'apogée de ce mouvement, mais provoque la stupéfaction. Alors que la vague des années 1990 s'était essentiellement appliquée à « unifier les différentes façons d'apprécier le patrimoine²⁴ », afin que la politique de protection des monuments historiques soit dictée par des spécialistes à partir d'une grille d'analyse centrale, la chercheuse mène une enquête entre 2004 et 2005 sur les critères de choix utilisés par les acteurs de l'Inventaire²⁵. Elle observe ainsi le comportement des conservateurs sur le terrain, pour mieux comprendre la chaîne patrimoniale : de la sélection, ou plutôt de « l'invention » selon elle, à l'expertise et au fichage pour le classement au titre des Monuments historiques. Le terme « invention » est utilisé volontairement par Nathalie Heinich pour dénoncer une évidente instabilité des critères d'évaluation dans le temps, en fonction d'un lieu, d'une personne ou d'une catégorie d'acteurs à l'autre. Elle renoue ainsi avec la notion de regard proposée par Aloïs Riegl en se demandant : comment le regard du chercheur voit-il et évalue-t-il le patrimoine ? Sur le terrain, l'agent de l'État délimite progressivement l'espace du regard patrimonial, s'appuyant sur des valeurs à la fois implicites et objectivables. Ce sont ces valeurs qui transcendent les différences de position sociale des acteurs et de contextes géographiques et temporels. Nathalie Heinich propose ainsi une axiologie du patrimoine qui décrit ces valeurs transcendantales. Cette théorie morale et philosophique cherche à déterminer le « vrai » patrimoine²⁶. Cependant, elle ne veut pas déterminer ce qui fait patrimoine, en termes de causalité, mais elle cherche plutôt à cerner les modalités de production du patrimoine. L'adverbe « pourquoi » est remplacé par « comment », puisque la chercheuse veut comprendre les « opérations patrimoniales dans leurs significations aux yeux des intéressés²⁷ ». Elle souhaite donc suivre la chaîne patrimoniale pour réaliser une sociologie des organisations au regard d'une sociologie des valeurs²⁸. Dans la même

²⁴ LENIAUD, Jean-Michel. *Chroniques patrimoniales*, Paris : Norma Éditions, 2001, p. 321.

²⁵ Cette enquête est une commande qui émane de l'Inventaire lui-même, ce qui prouve que la question des valeurs du patrimoine n'est toujours pas réglée : HEINICH, Nathalie. *La Fabrique du patrimoine : "de la cathédrale à la petite cuillère"*, Paris : Éd. de la Maison de sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », 2009, 286 p.

²⁶ Nathalie Heinich, dans une approche propre à la sociologie de la perception, observe des critères univoques et de critères ambivalents, voire proscrits. En fonction, elle regroupe les valeurs du patrimoine : la valeur d'ancienneté et la valeur d'authenticité sont fondamentales car elles relèvent de critères univoques, la valeur de rareté ou de typicité est liée à des critères ambivalents, la valeur de beauté renvoie à un critère proscrit. Cf. *Idem*, p. 236.

²⁷ *Idem*, p. 33.

²⁸ *Idem*, p. 39.

veine, le sociologue Emmanuel Amougou observe le processus de patrimonialisation sous l'angle de la légitimation de ses valeurs, et montre l'émergence de la question patrimoniale élaborée dans un contexte social. Il formule alors un schéma²⁹ pour mieux représenter les vecteurs qui confèrent à l'objet « un ensemble de propriétés ou de “valeurs” reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers de mécanismes d'institutionnalisation³⁰ ». Par l'étude du rôle des acteurs sociaux, c'est-à-dire les agents du patrimoine, il apporte ainsi une dimension sociale à l'analyse de la patrimonialisation qui selon lui manquait à l'appréhension totale de ce processus.

Dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, en 2011, nous pouvions lire : « si nous acceptons que le patrimoine représente le résultat d'un processus fondé sur un certain nombre de valeurs, cela implique que ce sont bien ces valeurs qui fondent le patrimoine³¹ ». Ainsi, après avoir admis la nécessité du patrimoine autant du point de vue de la continuité du passé que de la transmission d'un discours identitaire, les intellectuels ont tenté de définir la vérité patrimoniale, c'est-à-dire ses valeurs intrinsèques. Nathalie Heinich a finalement démontré qu'il était impossible de déterminer, dans l'absolu, des critères univoques ; le système d'intronisation de ces valeurs étant dépendant des personnalités des acteurs du patrimoine et du contexte dans lequel ils se situent.

A.3. L'évolution de la fonction de l'objet : problématique de la chaîne opératoire

Les différentes études sur le statut de l'objet apportent un éclairage complémentaire à celles sur la patrimonialisation. La notion de fabrication est finalement observée dans ces aspects les plus concrets à travers une chaîne opératoire, ce que Nathalie Heinich appelle la chaîne patrimoniale. Particulièrement pour le cas du musée, la chaîne opératoire qui caractérise l'entrée de l'objet dans la collection suggère aux universitaires un changement d'état de l'objet, un « renversement ». Dès les années 1960, le muséologue tchèque Zbyněk Stránský développe l'idée du déplacement du statut fonctionnel de

²⁹ Annexe 1.1 – Mécanisme du processus de patrimonialisation sous l'angle de l'institutionnalisation des valeurs du patrimoine, selon Emmanuel Amougou.

³⁰ AMOUGOU, Emmanuel (dir). *La question patrimoniale, de la patrimonialisation à l'examen des situations concrètes*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 25.

³¹ DESVALLÉES, André, François MAIRESSE et Bernard DELOCHE. « Patrimoine », in Desvallées, André, et François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 423.

l'objet vers le statut patrimonial : c'est le processus d'extraction³². L'objet, une fois sélectionné par le regard patrimonial, change de fonction et de signifié. Selon l'historien et philosophe franco-polonais Krzysztof Pomian, l'objet qui n'est plus consommé se charge de signification : « l'utilité et la signification sont mutuellement exclusives : plus un objet est chargé en signification, moins il a d'utilité, et *vice et versa*³³ ». En passant de la main – au sens de la manipulation, alors qu'il est en état d'usage – au régime exclusif du regard – par la seule modalité de visibilité permise par le musée, c'est-à-dire l'exposition – l'objet devient un sémiophore. Désormais investi de significations, car « un objet se voit attribuer une valeur, lorsqu'il est protégé, conservé ou reproduit³⁴ », le sémiophore est maintenu en dehors du circuit d'activité économique. Le muséologue néerlandais Peter Van Mensch dans sa thèse soutenue en 1992³⁵, décrit ce phénomène et propose trois contextes de basculement de l'objet : le contexte primaire, c'est-à-dire son milieu d'origine naturelle et culturelle ; le contexte secondaire, où il devient hors d'usage ; et le contexte muséal, qui symbolise son entrée au musée.

Cette chaîne opératoire une fois admise, certains universitaires cherchent à comprendre l'édification des significations successives attribuées à l'objet. Le sémiologue français Jean Davallon, qui travaille sur les modalités de fabrication du patrimoine, analyse la façon dont les valeurs du patrimoine jaillissent de l'objet. Il élabore un parcours de l'objet, une vie objectale, qui s'inspire de la méthode archéologique³⁶. Il essaie de comprendre grâce à ces étapes de la patrimonialisation les formes singulières de transmission propre au patrimoine culturel : d'abord « la découverte de l'objet », puis « la certification de l'origine », « l'établissement de l'existence du monde d'origine », « la représentation du monde d'origine par l'objet », « la célébration de la trouvaille de l'objet par son exposition », et enfin, « l'obligation de transmettre aux générations futures »³⁷. Le but, à travers l'identification de ces étapes, ou de ces « gestes de patrimonialisation » pour employer l'expression de Jean Davallon, n'est pas de reconstruire le contexte de

³² Pour André Malraux, il s'agissait de la « séparation » ; pour Jean-Louis Décotte, c'est la « suspension » ; et André Desvallées l'appelle l'« arrachement ». Cf. MAIRESSE, François. « Muséalisation », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, op. cit.*, p. 251.

³³ POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987, p. 43.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ VAN MENSCH, Peter. *Towards a methodology of museology*, thèse de doctorat, Université de Zagreb, Faculté de philosophie, 1992.

³⁶ Il l'assimile par exemple à la découverte de la grotte Chauvet en France.

³⁷ DAVALLON, Jean. « Comment se fabrique le patrimoine », in *Sciences Humaines*, [en ligne], n°36 : hors-série « Qu'est-ce que transmettre », 2002, http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabriquer-le-patrimoine_fr_12550.html (page consultée le 06/02/2012).

l'objet mais bien l'objet lui-même. Le nouveau statut, celui de l'objet du passé dans le présent, établit une relation entre l'individu et celui à qui il a appartenu, ou la mémoire à laquelle il renvoie. La modélisation du rapport au temps, c'est l'instauration d'une relation à l'autre, dans le temps et dans l'espace, au moyen d'un objet. Jean Davallon considère donc le patrimoine dans une perspective communicationnelle, complémentaire de l'approche historique. L'observation de l'évolution du statut de l'objet, à partir des conditions pragmatiques de sa réception, permet ainsi de comprendre la construction du statut social et symbolique du patrimoine.

Le processus de muséalisation est lui aussi perçu comme une chaîne opératoire. D'après le muséologue belge André Gob, « le terme de muséalisation désigne un processus qui confère un caractère muséal à quelque chose³⁸ ». Il se donne pour objectif d'étudier « le processus d'incorporation d'un objet dans une collection muséale³⁹ ». Le chercheur utilise ici le mot incorporation au lieu d'acquisition de façon intentionnelle. En effet, le premier englobe l'autre. L'acquisition n'est en fait qu'une étape du procédé d'incorporation qui suggère divers questionnements et phases propres à la sphère muséale (mandat de l'établissement, moyen économique, état de conservation, objectif de médiation, etc.⁴⁰). Ainsi, le rôle du musée n'est pas de « reconnaître » une valeur à l'objet, mais de répondre aux missions qu'il s'est données. La documentation de l'objet est toutefois une étape majeure – André Gob emploie même le mot « obligatoire » – dans le processus d'incorporation. Et si l'on ne connaît rien du milieu d'origine d'un objet, le conservateur ou le chercheur peut la restituer⁴¹. En effet, le but du musée n'est pas de construire un savoir (archéologique), mais de l'interpréter dans un but didactique. Si le collectionnement renvoie aux collections de référence des conservatoires, des centres de recherches ou des universités, alors le musée se distingue de ces institutions grâce à sa démarche documentaire puisqu'il n'est pas réduit aux intérêts scientifiques. La muséalisation – qui se définit ainsi par l'étape d'acquisition, de documentation, de conservation, et d'exposition – patrimonialise l'objet qui ne l'a pas encore été, ou intervient après la patrimonialisation. Le muséologue François Mairesse présente lui aussi

³⁸ GOB, André. « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », in *CeROART*, [en ligne], n°4, 2009, <http://ceroart.revues.org/1326> (page consultée le 06/02/2012), p. 23.

³⁹ *Idem*, p. 3.

⁴⁰ Dans son article, André Gob dénonce la volonté du musée de tout conserver et interroge ses motivations profondes : a-t-il réellement conscience des différentes phases de l'incorporation d'un objet ? Cf. *Idem*, p. 7.

⁴¹ Grâce à l'ancien propriétaire de l'objet, ou en faisant des recoupements avec d'autres objets déjà muséalisés.

le processus de la muséalisation comme une succession de gestes effectifs (préservation, recherche et communication) et, nous l'avons vu en introduction de notre thèse, il distingue également la patrimonialisation de la muséalisation dans la perspective d'une dynamique linéaire⁴². Il ajoute une nuance cependant en différenciant la muséalisation passive, qui répond à la logique de don et de la gestion des anciennes collections⁴³, de la muséalisation active, qui répond à « un effort de collecte documentée⁴⁴ ». La muséologue canadienne Lynn Maranda s'inscrit dans la même optique. La muséalisation est une « démarche humaine et scientifique⁴⁵ ». Selon elle, l'objet passe d'une fonction culturelle ou naturelle à une fonction muséale grâce à la documentation de l'objet. Dans un objectif de transmission et de médiation, la recherche scientifique se trouve alors au cœur du processus de muséalisation, car on extrait l'objet de son contexte originel pour lui attribuer un nouveau sens, de nouvelles données, « le musée étant le réceptacle de ce savoir⁴⁶ ». Ainsi, la muséalisation nous renvoie à l'exigence de la production de connaissance.

Conformément à l'ensemble des travaux que nous avons rassemblés, nous comprenons qu'un objet n'est pas muséalisé à partir de son intégration dans une *collection muséale*, mais plutôt au moment où il entre dans le *champ muséal* : il acquiert dès lors un statut particulier. La chaîne opératoire du patrimoine a été envisagée sous des aspects concrets – la procédure de classement pour le patrimoine bâti, et celle de l'acquisition pour les objets – mais aussi sous des formes plus métaphoriques ainsi que nous le propose Jean Davallon. L'idée principale demeure que l'acteur du patrimoine décèle dans l'objet ses valeurs fondamentales et qu'il agit ou applique des gestes lui conférant son nouveau statut. Si l'acte de sauvegarde est bien distingué comme un geste de patrimonialisation, alors la documentation – la recherche de la véracité – est au cœur du processus de muséalisation.

⁴² Le chercheur conçoit le processus de patrimonialisation comme une première étape nécessaire à celui de la muséalisation. L'objet est ainsi sauvegardé, puis Cf. MAIRESSE, François « Muséalisation », *art. cit.*, p. 254.

⁴³ Dans la profession, il s'agit du traitement de collections déjà acquises, mais dont l'inventaire est rétrospectif.

⁴⁴ *Idem*, p. 259.

⁴⁵ MARANDA, Lynn. « Museology : back to basics. Muzealisation », in *ICOFOM study series*, n°38 : « Museology, back to basics », 2009, p. 251.

⁴⁶ *Idem*, p. 252.

Conclusion

En 2013, à l'occasion des vingt (20) ans de la revue *Culture et musée*, plusieurs universitaires faisaient le point sur la recherche en muséologie. Michel Rautenberg et Cécile Tardy écrivaient :

Les sciences sociales montrent que le patrimoine est une construction sociale et non pas le dépôt de l'histoire comme l'entend souvent le sens commun. Cette idée, qui était en germe dans les textes pionniers d'Aloïs Riegl, n'a véritablement été approfondie que bien plus tard autour de la notion de patrimonialisation qui va peu à peu s'imposer dans le vocabulaire scientifique⁴⁷.

Récapitulons les points essentiels que l'ensemble de ces réflexions ont apporté à l'étude de la fabrique du patrimoine et du musée. Premièrement, la chaîne patrimoniale et muséale est un processus opératoire participant à attribuer un nouveau sens à l'objet. Il s'agit donc d'étudier les valeurs distinguées par les agents du patrimoine à l'objet pour comprendre le regard posé sur lui. Deuxièmement, ce regard est à replacer dans un espace-temps, afin de comprendre comment le rapport au passé, désigné par les régimes d'historicité, ordonne les phénomènes patrimonial et muséal.

Il nous semble qu'à vouloir étudier la patrimonialisation et la muséalisation d'un patrimoine en particulier, nous devons retenir plusieurs éléments fondamentaux. « Le patrimoine est le processus culturel, ou le résultat de celui-ci, qui se rapporte aux modes de production et de négociation liés à l'identité culturelle, à la mémoire collective et individuelle, et aux valeurs sociales et culturelles⁴⁸ ». Ces valeurs sont circonstancielles, comme nous l'indique Nathalie Heinich, puisque les critères de sélection des objets patrimoniaux sont propres à un contexte et un regard particuliers. Elles sont en effet symptomatiques d'un régime pour reprendre l'expression de François Hartog, où le patrimoine traduit un rapport au temps historique déterminé. Ainsi, le patrimoine n'est pas accidentel et si le chercheur souhaite comprendre l'émergence des objets désignés comme patrimoine, il doit prendre en compte l'état de la société au moment même où ces objets se distinguent des autres. Le patrimoine est donc un objet construit, comme tout objet culturel et social. Jean Davallon nous parle bien d'étapes qui amènent l'objet à devenir un patrimoine. Au cœur de cette construction, il ne faut pas oublier le rôle décisif joué par les experts. Ils permettent sa découverte, sa réécriture et sa lecture. Le patrimoine

⁴⁷ RAUTENBERG Michel, et Cécile TARDY. « Patrimoines culturel et naturel : analyse des patrimonialisations », in *Culture et musées*, hors-série : « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 116.

⁴⁸ Smith, Laurajane. *Cultural Heritage*, 2006. Citée dans DESVALLÉES, André, François MAIRESSE et Bernard DELOCHE. « Patrimoine », *art. cit.*, p. 423.

véhicule donc un discours, et pour le chercheur, le patrimoine peut être lui-même envisagé comme un état de discours. En effet, nous avons vu avec François Mairesse et Lynn Maranda que la procédure d'entrée de l'objet dans les collections du musée, surtout au niveau de la documentation, reflète les idéologies qui travaillent l'institution.

En définitive, jusqu'à présent, la patrimonialisation et la muséalisation ont été envisagées sous l'angle des propriétés des modes de production des objets patrimoniaux et de négociation des valeurs intrinsèques du patrimoine. Certes, il a été nécessaire, historiquement, de comprendre quelles ont été les différentes formes du patrimoine et quelles ont été les mesures qui ont été prises en conséquence ; afin de mieux nous situer – nous contemporains – par rapport à l'appréciation des valeurs et du rôle que l'on attribue au patrimoine. Mais sommes-nous à même de pouvoir étudier les deux processus à partir de ces réflexions ? Selon nous, elles sont d'ordre théorique et ont plutôt participé à faire évoluer la définition du patrimoine, qu'à désigner ce qui fait patrimoine. Puisque nous visons une étude conceptuelle et historique du musée, nous souhaitons non seulement connaître les propriétés de la patrimonialisation et de la muséalisation, mais nous aimerions aussi comprendre leurs modalités, leurs logiques et leurs dynamiques. Plutôt qu'une chaîne opératoire, la notion de construction suggère finalement un schéma où nous pourrions comprendre le système d'émergence et de traitement de nouveaux objets du patrimoine. Entre réception et légitimation des valeurs du patrimoine, Jean Davallon et Emmanuel Amougou ont chacun formulé un schéma des gestes de patrimonialisation, et notre objectif de recherche se rapproche de leur démarche. Cependant, Jean Davallon reste abstrait sur le terrain et propose surtout des métadonnées, tandis qu'Emmanuel Amougou a envisagé la patrimonialisation uniquement dans le cadre de l'institution et ses professionnels. Par conséquent, ces propositions restent pour nous une ébauche de ce qui devrait être exploré et théorisé : comment une affectation collective de sens transforme l'objet sélectionné, de laquelle résulte une convention de pratiques de conservation et de transmission. La chercheuse Lucie K. Morisset semble avoir intégré l'ensemble de ces données dans un système explicatif qu'elle a dénommé « les régimes d'authenticité », et dont nous nous inspirons grandement pour l'élaboration des régimes de muséalité.

B. L'écosystème patrimonial

Lucie K. Morisset, historienne de l'art et de l'architecture québécoise, est professeure titulaire au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal (UQUÀM). Par son intérêt pour la requalification des espaces citadins, elle

entreprenant l'élaboration d'un modèle d'analyse qu'elle envisage telle une herméneutique des formes urbaines, où la mémoire patrimoniale permet de mieux cerner les mécanismes et le phénomène de la patrimonialisation. Prenons ici le temps d'expliquer sa démarche afin de mettre en lumière les références que nous réemploierons.

B.1. Le patrimoine : un paysage culturel interrégional

La démarche de Lucie K. Morisset est inspirée des travaux de Michel Foucault qui proposait par le terme « herméneutique », l'étude de « l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens⁴⁹ ». Elle vise à analyser la façon dont un quartier ou un lieu se personnalise et se caractérise. L'espace urbain est compris au sens large, invoquant d'emblée chez l'auteure la notion de paysage, en tant que paysage culturel construit. Convaincue par la vision d'André Corboz de la ville comme palimpseste, où les traces et les vestiges se superposent, Lucie K. Morisset propose une lecture de la formation de « l'image sociale⁵⁰ » et collective de la ville à travers ses espaces réels (tangibles) et ses représentations (picturales et scripturales). L'analyse historico-interprétative lui suggère alors une morphogénétique et une sémiogénétique des formes urbaines. L'interprétation des signes qui participent de la particularisation des espaces citadins, l'amène à l'étude du patrimoine bâti. Si André Corboz propose d'aborder la ville comme une création, puis de comprendre cet artefact collectif en l'inscrivant dans son horizon culturel, alors Lucie K. Morisset qualifie le monument historique « comme les résultats d'actes d'énonciation collectifs », dont la « manifestation signifie quelque chose⁵¹ ». Le patrimoine devient alors un discours, correspondant à un état matériel et idéal. L'objectif du modèle d'analyse, c'est-à-dire le discours soumis à l'herméneutique, serait de « documenter le phénomène et son fonctionnement⁵² ».

Le travail de Lucie K. Morisset sur le patrimoine commence à partir de sa collaboration avec Luc Noppen – historien de l'architecture québécois, titulaire de la

⁴⁹ MORISSET, Lucie K. « Pour une herméneutique des formes urbaines. Morphogénétique et sémiogénétique de la ville », in Morisset, Lucie K., et Marie-Ève Breton (dir.). *La ville, objet et phénomène de représentation*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 34.

⁵⁰ Nous empruntons cette expression suite à l'article de Martina Avanza et Gilles Laferté sur le dépassement du terme « identité ». Le concept d'image sociale désigne « l'étude de la production sociale des discours, des symboles figurant les groupes et les territoires ». Il s'agit exactement de la démarche de Lucie K. Morisset dans cet ouvrage. Cf. AVANZA, Martine, et Gilles LAFERTÉ. « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », in *Genèses*, n°61, déc. 2005, p. 142.

⁵¹ MORISSET, Lucie K., *art. cit.*, p. 43.

⁵² *Idem*, p. 55.

Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain – lors de recherches entreprises sur le patrimoine religieux dont ils font état en 1997 dans un ouvrage consacré aux espaces de l'identité, en terme de logique de la représentation. Ils examinent en fait l'ensemble de la construction du paysage culturel québécois, tout en réalisant une focale sur les monuments historiques. Le cas d'une cathédrale en particulier retient leur attention car elle est la plus ancienne de la ville de Québec alors qu'elle n'a été pourtant classée que très récemment. Ils s'interrogent donc « sur les rôles et les objectifs de l'intervention étatique dans la préservation et la transmission des héritages culturels⁵³ ». Après avoir révélé les problèmes liés à l'élaboration d'un cadre méthodologique, rigide et transparent, de la notion de production du monument historique, ils proposent un modèle opérationnel de lecture des critères liés à la consécration monumentale et aux gestes de reconnaissance institutionnelle : un modèle systémique du monument. Avec leur modèle, ils affirment leur volonté de réactualiser le système, les motivations, les critères et les choix impliqués par la consécration du patrimoine bâti. En fait, le processus de production du patrimoine jusqu'ici était une conception volontaire du patrimoine dont les gestes de patrimonialisation (élaborations conceptuelle, juridique, administrative, architecturale et financière) oblitèrent le caractère mnémonique et spontané du patrimoine. Avec le modèle opérationnel de consécration monumentale, l'idée qui anime Lucie K. Morisset et Luc Noppen est de « restituer au monument la reconnaissance naturelle que sa reconnaissance, en principe, implique⁵⁴ ». La notion de paysage culturel prend toute son importance ici.

Le constat est le suivant : une communauté du XXI^e siècle ne reconnaîtrait pas les mêmes marques identitaires que celle du XIX^e siècle. Nous pourrions dire la même chose à d'autres échelles, le local et le national par exemple, ou l'occidental et l'oriental. Il s'agit donc d'un paradigme identitaire. Comment évaluer la consécration monumentale en fonction de ces paradigmes ? La réponse apportée par les deux auteurs est qu'« il faut mettre en perspective la consécration actuelle et la consécration du passé⁵⁵ » afin de discerner l'idéologie ponctuelle et les idées qui gouvernent la consécration future. Il s'agit précisément du sujet d'un ouvrage publié en 2006 dirigé par Lucie K. Morisset et Patrick Dieudonné – enseignant-chercheur en études urbanistiques à l'Université française de Brest – dans lequel ils proposent un regard croisé sur les représentations collectives et les

⁵³ NOPPEN Luc, et Lucie K. MORISSET. « De la production des monuments. Paradigmes et processus de la reconnaissance », in Turgeon, Laurier, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoullah Fall (dir.). *Les espaces de l'identité*, Québec : Presses de l'Université de Laval, 1997, p. 23.

⁵⁴ *Idem*, p. 33.

⁵⁵ *Ibidem*.

références identitaires des patrimoines bretons et québécois au début du XXI^e siècle. Ils émettent l'hypothèse que la mondialisation, ou plutôt l'idée de la mondialisation, a suscité une réaction de résistance ou une consolidation des déclarations d'appartenances locales ; en même temps qu'elle a opéré une transformation des aires référentielles et des processus de représentation. Lucie K. Morisset et Patrick Dieudonné interrogent alors l'interréférentialité du cinéma, de l'architecture, de l'environnement, de littérature à travers la stratégie touristique et les actions de valorisation culturelle, dans le but de comprendre les processus contemporains d'investissement identitaire à travers la médiatisation des marques identitaires. Celle-ci ne se loge plus dans un pays, un territoire – « le "pays" des défuntes identités nationales⁵⁶ » – mais plutôt dans la réalité référentielle du paysage culturel.

Dès le début des recherches entreprises par Lucie K. Morisset, la dimension culturelle prend une place centrale dans le processus de production du patrimoine. La notion de discours implique aussitôt que le patrimoine est envisagé comme une manifestation culturelle – et non comme un parc immobilier, ou un vague concept – et le concept de paysage culturel est alors judicieux pour désigner un champ large de sujets et de contextes à prendre en considération dans l'analyse. C'est ainsi que Lucie K. Morisset élabore le modèle systémique du monument.

B.2. Du potentiel monumental à la mémoire patrimoniale


La publication de Lucie K. Morisset et Luc Noppen qui précède de près de dix ans l'ouvrage de Nathalie Heinich, exprime déjà l'idée que les valeurs attribuées au patrimoine sont énoncées à partir du regard, du jugement, de l'expérience de l'objet par « l'édificateur » – l'identité de cet acteur reste volontairement floue puisqu'elle peut être multiple, mais avant tout évolutive⁵⁷ – au regard des pratiques monumentales. Ce primat énonce évidemment la « subjectivité du processus monumental⁵⁸ ». À la base, cinq (5) valeurs monumentales sont repérées par les deux chercheurs québécois : la valeur d'âge, d'art, d'usage, de matérialité et de position. Ces valeurs font écho à des qualités séculaires et récurrentes du patrimoine à l'échelle planétaire, donc leur désignation est invariable.

⁵⁶ MORISSET, Lucie K., et Patrick DIEUDONNÉ (dir.). *Patrimoines pour le XXI^e siècle. Regards du Québec et de la Bretagne*, Québec : Nota bene, 2006, p. 6.

⁵⁷ Dans son modèle systémique, Lucie K. Morisset envisage une multitude d'acteurs du patrimoine, sous diverses entités : une nation, un expert, une association, des citoyens. Pour Nathalie Heinich, il s'agit des conservateurs des monuments historiques, puisque son enquête et son analyse se base sur la procédure de classement au titre des monuments historiques.

⁵⁸ NOPPEN Luc, et Lucie K. MORISSET, *op. cit.*, p. 38.

Cependant leur connotation est contextuelle et oriente l'intention qui gouverne l'édificateur. Le modèle systémique de la consécration monumentale valide et rend opérationnelle ces valeurs, car il désigne « le passage possible de l'anonymat à la reconnaissance⁵⁹ » : la concrétisation du potentiel monumental en monument requiert l'émergence de la notoriété qui convertit les valeurs en critères. Le potentiel monumental, terme utilisé pour déterminer la possibilité pour un monument de devenir un patrimoine, est ainsi constitué de deux étapes. Dans un premier temps, celle de l'intention de représentation, qui se rapproche du *kunstwollen* d'Aloïs Riegl précédemment évoqué. Il s'agit donc d'un processus de « monumentalisation » ou d'« édification » par la connaissance objective du monument, auquel s'ajoute dans un second temps, la reconnaissance de sa représentativité, c'est-à-dire le processus de « concrétisation » ou de « consécration ». Ce moment désigne celui où le discours interprétatif achève de revendiquer la connaissance critique du monument. Le potentiel monumental est un concept qui permet ainsi d'évaluer la reconnaissance des valeurs patrimoniales incarnées par un monument : « L'émergence d'une *notoriété* qui convertit les valeurs dont la contemporanéité investit le monument en critères qui distinguent celui-ci du corpus anonyme dont il est extrait, du fait des intentions de la collectivité à l'égard de sa consécration⁶⁰ ».



Valeurs	Âge, art, usage, matérialité, position
Critères	Ancienneté, exemplarité, adaptabilité, authenticité, rayonnement

Figure 2 : Interprétation des valeurs du patrimoine en fonction des critères de qualification des objets du patrimoine d'après Lucie K. Morisset. Auteure : Alexia Fontaine.

Évaluer le potentiel monumental signifie donc « saisir les ingrédients de sa notoriété » afin de « statuer sur l'opportunité de sa consécration officielle⁶¹ », ce que Lucie K. Morisset appelle les enjeux de patrimonialisation.

Le concept de potentiel monumental marque la volonté de la chercheuse de créer un modèle d'analyse général, applicable à tout objet du patrimoine : friche industrielle, parc, zone urbaine, ville entière, etc. Celui-ci met en exergue la négociation entre les propriétés constantes du patrimoine (les valeurs), et les modalités de qualification des objets (les critères) dans le processus de patrimonialisation. L'évaluation du potentiel monumental

⁵⁹ *Idem*, p. 45.

⁶⁰ *Idem*, p. 47

⁶¹ *Ibidem*.

permet ainsi de contrer la dialectique des « valeurs extrinsèques » *versus* les « valeurs intrinsèques » – puisque l’on ne peut statuer sur l’état patrimonial d’un objet en tout temps – et d’envisager des qualifications plutôt qu’inventorier des qualités. Le concept de potentiel monumental permet de comprendre « ce qu’un monument peut représenter pour l’homme moderne⁶² » pour reprendre les termes employés par Aloïs Riegl, en fonction d’outils de caractérisation (sélection), de conservation et de valorisation. De fait, depuis les années 1980, ce sont ces outils qui sont le signe d’un changement manifeste. Selon Lucie K. Morisset, c’est le rapport à l’authenticité qui a changé. La profusion de chartes, de labels, de conventions internationales ainsi que les documents de l’Unesco en sont la preuve. « Au présentisme de cet ordre du temps, qui a troqué le devoir de mémoire en désir de mémoire et le souvenir pour la référence, correspondraient un atopisme et un personnalisme de l’identité, qui porteraient dans la traçabilité, dans l’acte de tracer, le sens du paysage ». Et de conclure : « d’un régime fondé sur l’authenticité des objets, nous sommes passés à une authenticité des représentations⁶³ ».

Cette citation nous amène à constater que Lucie K. Morisset s’éloigne des travaux sur la patrimonialisation qui, jusqu’ici, étaient encore marqués par la publication des *Lieux de mémoire*⁶⁴. À cette époque, les recherches en France visaient « la réductibilité (ou l’irréductibilité) de la patrimonialisation à des principes universels : le souvenir projeté dans l’artefact lors de l’acte de patrimonialisation⁶⁵ ». À l’inverse de Pierre Nora, pour qui le patrimoine est un surgissement de la mémoire, Lucie K. Morisset avance un autre postulat : la mémoire est convoquée par les monuments, puisqu’ils en sont les producteurs. « On entrevoit alors la mémoire comme une conséquence du patrimoine⁶⁶ ». Désormais, le temps long du patrimoine a été attesté, et de façon internationale. Il est celui qui sépare l’acte de naissance du patrimoine des divers sens investis dans l’objet patrimonial, comme différentes façons de saisir le monde. Plus précisément, il s’agit de « la somme des souvenirs, des représentations et des signes fossilisés au fil des diverses quêtes identitaires⁶⁷ ». Cette mémoire patrimoniale, ainsi nommée par Lucie K. Morisset,

⁶² Riegl, Aloïs. *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, p. 63. Cité par NOPPEN Luc, et Lucie K. MORISSET, op. cit., p. 34.

⁶³ MORISSET, Lucie K., et Patrick DIEUDONNÉ (dir.), op. cit., p. 10.

⁶⁴ NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 3 vol., 1984-1992.

⁶⁵ MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d’authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Montréal : Presses de l’Université du Québec, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts et société », 2009, p. 12.

⁶⁶ *Idem*, p. 20.

⁶⁷ *Idem*, p. 9.

est la cible de ses recherches ; et son objectif est de nous livrer un cadre théorique, une herméneutique, qui permet de « mieux comprendre les significations investies, au fil du temps, dans les corpus patrimoniaux⁶⁸ ». Les recherches de Lucie K. Morisset s'apparentent ainsi à celles de l'archéologue, où les différentes couches géologiques seraient finalement les sens et les formes du patrimoine qui se sont succédés. De rupture en continuité, les conditions d'émergence des objets du patrimoine sont considérées comme des clés de compréhension de ce système explicatif. Le cadre théorique que propose Lucie K. Morisset consiste à « comprendre la patrimonialisation, par la mise en perspective de la mémoire telle qu'elle se constitue à travers les objets du patrimoine », mais aussi « de connaître et d'interpréter ce qui, concrètement, reste de ce processus de formation (de fossilisation)⁶⁹ ».

Les enjeux de patrimonialisation sont donc au cœur du modèle systémique que Lucie K. Morisset a élaboré sous le vocable de « potentiel monumental ». L'interprétation des représentations du patrimoine, en fonction d'une période déterminée, permet de comprendre le sens investi dans les objets du patrimoine. Il ne reste plus qu'à « décortiquer » la mémoire patrimoniale en observant le glissement d'une couche (géologique) à l'autre. En fait, il s'agit désormais d'examiner la logique et la dynamique du processus de patrimonialisation grâce aux régimes d'authenticité.

B.3. Les régimes d'authenticité

Le concept des régimes d'authenticité est inspiré de celui des régimes d'historicité, exploré par François Hartog dans un ouvrage éponyme publié en 2003. Tout comme Lucie K. Morisset à propos de l'abondance des outils de caractérisation et de valorisation du patrimoine, François Hartog constate dans les années 1980 le déploiement d'une vague mémorielle. Pour lui, la promotion du patrimoine et la multiplication des commémorations sont des indices d'un changement du rapport au temps, et la période inaugurée voit l'avènement de la figure du témoin dans l'espace public. Grâce aux régimes d'historicité, il s'interroge sur le phénomène et sur sa structure « pour mettre en lumière des modes de rapport au temps⁷⁰ ». Conçus tel un outil heuristique, ils sont « une façon de traduire et d'ordonner des expériences du temps – des manières d'articuler passé,

⁶⁸ *Idem*, p. 13.

⁶⁹ *Idem*, p. 18.

⁷⁰ HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, coll. « Points Histoire », 2012 [2003], p. 29.

présent et futur – et de leur donner sens⁷¹ ». Selon François Hartog, le patrimoine et les temporalités sont indissociables. En effet, l'histoire du patrimoine a été retracée par les chercheurs qui ont démontré que la convergence de plusieurs conditions – la pratique de la collection, le souci de conservation et de restauration, la progressive constitution de la catégorie de monument historique – avait été nécessaire pour que soit reconnue la notion de patrimonialisation. Mais ceci n'est pas suffisant pour expliquer l'intensité du phénomène. « Le patrimoine rend visible, exprime un certain ordre du temps, où compte la dimension du passé⁷² », puisqu'il est la réunion des sémiophores qu'une société investit à un moment donné. Ainsi, en ce qui concerne la domination du patrimoine dans la vie culturelle et les politiques publiques, François Hartog observe le basculement d'un régime à un autre, celui de l'histoire-mémoire à celui de l'histoire-patrimoine. Ce glissement lui permet ainsi de décrypter la perception du temps historique : l'historicité. Lucie K. Morisset opère de la même façon, mais en cherchant à comprendre l'appréciation de l'authenticité, autrement dit, de ce qui fait patrimoine.

La chercheuse a désigné l'importance du temps long du patrimoine, mais elle ajoute une donnée qui achève de compléter sa vision du phénomène : le caractère cyclique de la patrimonialisation. La mémoire patrimoniale a révélé une succession de temporalités – déterminées par un sens variable et une forme patrimoniale distincte – qui répondent au même procédé d'oubli, de fixation, de résurgence, puis de recréation. La patrimonialisation n'est donc pas « un processus terminal⁷³ ». La mémoire patrimoniale est aussi jalonnée de plusieurs patrimoines, et de plusieurs représentations patrimoniales, les deux n'étant pas synchrones : « plusieurs représentations peuvent se succéder ou coexister quant à "un" patrimoine⁷⁴ ». La distinction entre ces périodes relève du régime d'authenticité. C'est le basculement entre les régimes que Lucie K. Morisset observe à chaque cycle patrimonial, à un moment où se réorganise le rapport de la société à son patrimoine. La notion d'authenticité statue sur les origines de la représentation du patrimoine (le Vrai), mais au regard de la qualification des objets du patrimoine (le Vrai par rapport à quoi). Les conditions d'émergence des objets du patrimoine, donc d'un nouveau rapport au patrimoine, apparaît à travers trois éléments clés : le rapport au temps, le rapport à l'espace et le rapport à l'autre. Dans ses travaux, Lucie K. Morisset distingue

⁷¹ *Idem*, p. 147.

⁷² *Idem*, p. 207.

⁷³ MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité*, op. cit., p. 23.

⁷⁴ *Ibidem*.

à la fin du XX^e siècle une crise de la véracité dans ce qui est perçu comme historique en raison de la prégnance de la catégorie du présent, ou du présentisme pour reprendre l'expression de François Hartog ; ensuite dans la sensation d'un espace de plus en plus virtuel depuis la mondialisation ; et pour finir dans la confrontation avec le multiculturalisme qui redéfinit la façon de s'identifier par rapport aux autres⁷⁵. Ces rapports sont ceux de la société au monde, une façon de saisir son environnement, qui sont à l'origine des qualifications reçues par un objet patrimonial. Un déséquilibre entre ces trois (3) rapports engendre ainsi le renversement d'un régime, par le renouvellement des motivations à caractériser et à consacrer un objet perçu comme authentique. Le concept des régimes d'authenticité permet ainsi d'interpréter les motifs de requalification d'un objet patrimonial et d'observer la façon dont la société l'entreprend.

La méthode mise en place par la chercheuse consiste à étudier le patrimoine « en relation avec ses conditions d'énonciation, ou, plus simplement peut-être, comme une œuvre, produite en vertu de configurations culturelles, politiques, et sociales logées dans cette œuvre elle-même et dans les représentations qui y sont associées⁷⁶ ». Ce sont ces contextes, qui englobent patrimoine et patrimonialisation, la représentation et le processus, le sens (sémiogénétique) et la forme (morphogénétique), que l'auteure conçoit comme un écosystème. Cet écosystème est de ce fait composé d'une « écologie », qui fait force de proposition aux vues des configurations socioculturelles ; et d'une « économie » qui représente les moyens politiques et économiques capables de rendre effectif le statut patrimonial d'un objet. Dans un ouvrage publié en 2009 – faisant suite à deux articles consécutifs sur l'invention des monuments historiques au Québec⁷⁷ – l'auteure développe la genèse de la formation du patrimoine québécois dans le contexte des années 1920-1940, et la façon dont la Commission des Monuments historiques du Québec a influencé la représentation du patrimoine par ses décisions, sa nomenclature, ses lois, etc. Plusieurs périodes se dessinent, celle du monument et celle de la relique, où s'opère un glissement entre deux visions du patrimoine : l'une plus ethnologique, partisane de la reconstitution

⁷⁵ Ces paramètres sont à l'origine de l'émergence du patrimoine immatériel. L'auteure renvoie ici à un article publié précédemment : MORISSET, Lucie K., et Luc NOPPEN, « Le patrimoine immatériel : une arme à tranchants multiples », in *Téoros*, 24(1), 2005, p. 75-76.

⁷⁶ MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité...*, *op. cit.*, p. 18

⁷⁷ MORISSET, Lucie K. « Un ailleurs pour l'Amérique : "notre" patrimoine et l'invention du monument historique au Québec », in *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, 2007, p. 73-105.

MORISSET, Lucie K, et Luc NOPPEN. « Sortir de l'impasse patrimoniale : l'Inventaire des œuvres d'art », in Lamonde, Yves, et Denis Saint-Jacques. *1937, un tournant culturel*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2009, coll. « Cultures québécoises », p. 257-279.

authentique⁷⁸ ; l'autre historienne de l'art, préférant la relique véridique⁷⁹. Elle étudie autant le processus de basculement entre ces périodes que le processus de fossilisation des objets dans la mémoire patrimoniale. À la lumière des régimes d'authenticité du patrimoine, Lucie K. Morisset esquisse la naissance du patrimoine bâti au Québec, autant dans sa conception que son corpus.

Nous déduisons ainsi que les régimes d'authenticité incarnent finalement ce que David Lowenthal, cité plus haut, présentait : « Nous choisissons et glorifions notre héritage non pas en jugeant de ses prétentions à la vérité, mais en sentant que cela doit être vrai⁸⁰ ». La notion de régime évoque naturellement celle du basculement, et souligne le caractère cyclique du processus de patrimonialisation. Chaque régime fait référence à un écosystème, à travers lequel Lucie K. Morisset convoque le milieu dans lequel évoluent le patrimoine et ses acteurs (l'écologie), et les dispositions prises pour le caractériser, le conserver et le valoriser (l'économie). Les régimes d'authenticité autorisent alors la chercheuse à envisager le patrimoine dans un temps long, tout en observant les sens et les formes qu'il revêt dans son évolution globale.

Conclusion

Le cadre théorique des régimes d'authenticité se distingue des autres travaux produits jusqu'ici car, si les chercheurs susmentionnés n'ont pas sous-estimé l'importance de la contextualisation des phénomènes de patrimonialisation, le concept du potentiel monumental offre des clés de compréhension quant à l'émergence de nouveaux objets du patrimoine et à l'évolution des organisations ou des institutions qui les prennent en charge. Les régimes d'authenticité permettent aussi d'aborder le processus de patrimonialisation dans des régions et des époques diverses et variées. Il s'agit finalement d'un modèle d'analyse applicable à des objets d'étude multiples. Lucie K. Morisset est ainsi la première à proposer un modèle générique capable « d'analyser le phénomène et le processus de production du patrimoine⁸¹ ». Pour ce faire, elle élabore dans un premier temps un cadre heuristique qui vise à comprendre la façon dont ce patrimoine est investi

⁷⁸ La création de la Commission des monuments historiques en 1922 se fait en parallèle de la mise en place d'un réseau touristique anglo-saxon, le *Good Roads Movement*, afin de préserver les sites et les monuments typiques québécois, accompagnés de l'implantation de parcs historiques et de sites historiques reconstitués.

⁷⁹ Ce régime est initié à la fin des années 1930 par l'historien de l'art Gérard Morisset, qui milite pour un inventaire artistique du patrimoine québécois à l'aune de la méthode élaborée par Ludovic Vitet et Prosper Mérimée pour les Musées nationaux en France. Les années 1940 sont aussi celles de la naissance d'une histoire de l'art au Québec.

⁸⁰ LOWENTHAL, David. « La fabrication d'un héritage », *art. cit.*, p. 109.

⁸¹ MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité*, op. cit., p. 11.

par une communauté, ce qu'elle nomme également la mémoire patrimoniale. Chaque cycle de patrimonialisation est étudié au sein d'un « écosystème particularisé par le temps et le lieu⁸² » où il se déploie. Le but de ce système explicatif est ainsi de pouvoir comprendre les facteurs qui ont amené une communauté à élever un objet au rang patrimonial, comment ce patrimoine a été représenté, et comment il a été classé auprès des organes de protection gouvernementaux ou autres.

Le modèle d'analyse des régimes d'authenticité rassemble finalement plusieurs éléments fondamentaux que nous avons pu recenser dans l'étude de la patrimonialisation jusqu'ici. Son approche consiste à considérer le patrimoine comme une manière pour la société de saisir son environnement. Il s'agit donc d'un objet culturel qui implique la consécration du monument. Ce point de vue n'est pas nouveau, mais Lucie K. Morisset adopte une approche différente en prenant en compte un contexte assez large pour se détacher d'une histoire du patrimoine et s'intéresser plutôt à la notion de paysage culturel. Celui-ci est interrélémentaire, les acteurs sont multiples, et nous pourrions penser de prime abord que la chercheuse rend le cadre d'analyse encore plus flou. Mais elle offre au contraire un schéma (la mémoire patrimoniale) dont le fonctionnement permet littéralement de lire le processus de patrimonialisation, autant dans la constitution du corpus des objets du patrimoine, que dans les moyens employés pour prendre en charge ce patrimoine. La force de la proposition de Lucie K. Morisset est de se détacher d'une histoire mais de garder une approche historique (les cycles de patrimonialisation), et de moduler le concept (le potentiel monumental) pour mieux envisager une organisation (l'écosystème). À la croisée du système explicatif et du cadre théorique, l'historienne livre une méthode à tous ceux qui souhaitent travailler sur la patrimonialisation dans un cadre général, ou celle d'un objet en particulier.

En ce qui nous concerne, elle nous permet sur l'objet choisi, l'artefact vestimentaire, de considérer les investissements patrimoniaux consécutifs. En effet, Lucie K. Morisset affirme qu'un même patrimoine est sujet à plusieurs représentations patrimoniales à la fois simultanées ou successives. Le cas de l'artefact vestimentaire est de celui-là, puisque nous avons remarqué des « leviers affectifs », pour reprendre la terminologie de l'historienne, continus mais différents. Par exemple, l'engouement pour le costume historique, a lieu en même temps que le costume folklorique. Tandis que ce dernier tombe en désuétude, l'uniforme militaire garde ses admirateurs tout en restant à la marge. Puis

⁸² *Idem*, p. 13.

le vêtement de couturier-créateur s'impose comme le dernier patrimoine à sauvegarder, alors que d'autres, comme le costume de scène ou le vêtement de prêt-à-porter, attirent les curiosités. L'observation d'un temps long d'un même patrimoine, investi de différentes manières, selon des modalités divergentes, nous amène à distinguer également plusieurs formes muséales. Tout comme l'économie du patrimoine bâti évolue, celle du musée suit les idéologies muséologiques et les politiques culturelles. Dès lors, les pratiques muséales – les façons d'acquérir, de documenter, d'exposer, etc. – évoluent. Puisque nous souhaitons justement analyser le paysage muséal, le modèle proposé par Lucie K. Morisset autorise l'examen de la typologie des collections en même temps que le profil muséologique de l'institution qui le prend en charge. C'est finalement l'écosystème muséal que nous envisageons d'expliquer. Nous souhaitons ainsi convoquer les caractéristiques du musée dans un modèle d'analyse qui sera le nôtre : une histoire et une idéologie propre au secteur muséal, la dimension mobile des objets, l'importance du lieu d'implantation du musée, la formation d'un réseau de musées dans lequel circulent les collections et les savoir-faire, une administration et des techniques de conservation spécifiques, ainsi que la mise en exposition et la médiation de l'objet propre au secteur muséal. Deux auteurs ont été retenus pour l'adaptation du concept des régimes d'authenticité à un modèle d'analyse des conditions d'émergence et de développement de l'objet de musée : Dominique Poulot, pour sa saisie de l'environnement et de l'histoire du musée, et Christine Tarpin, pour son observation de la structuration du dispositif muséal.

II. Critères spécifiques à l'étude du champ muséal

A. La perspective de l'histoire culturelle

A.1. Introduction des *museum studies* en France

Dominique Poulot n'est pas le premier historien en France à s'intéresser au musée⁸³, mais il en renouvelle le champ des connaissances en prenant en compte l'aspect symbolique du musée dans le but de comprendre pourquoi on les a associées aux vestiges ou aux traces matérielles. Le chercheur inaugure en fait une catégorie d'étude très spécifique dès le début des années 1980 grâce à de nombreux articles : les *museum studies*. En prenant la direction de l'éphémère Comité d'histoire des musées de France du

⁸³ Signalons pour la France et les francophones l'ouvrage de BAZIN, Germain. *Le temps des musées*, Bruxelles : Desoer, 1967, 299 p.

ministère de la Culture en 1994, lequel met en place rapidement un colloque spécialisé sur l'histoire des musées et des expositions, il contribue à jeter « les bases de la reconnaissance institutionnelle d'un nouveau territoire de l'historien⁸⁴ ». L'objectif de Dominique Poulot est de donner des outils nécessaires à l'étude des musées. Ainsi établit-il un premier bilan bibliographique dans un article paru la même année, qui lui permet de placer le musée dans une perspective institutionnelle. Il élabore pour cela une analyse en trois parties :

La spécificité [du musée] par rapport à la notion anthropologique de collection, en tant *qu'événement historique* au sein de la destinée générale des objets, [...] la place de l'institution dans la sphère publique, en tant que *lieu spécifique de représentation* d'un patrimoine, enfin [...] la signification de l'établissement, en tant qu'il se légitime comme *exercice d'herméneutique* appliquée⁸⁵.

Dominique Poulot réaffirme cette analyse dans un ouvrage publié en 1994 intitulé *Bibliographie de l'histoire des musées de France*⁸⁶. Dans cet ouvrage devenu incontournable⁸⁷, aujourd'hui épuisé, il développe le bilan historiographique des réflexions qui ont amené à « construire et circonscrire leur objet d'étude⁸⁸ ». Ce guide bibliographique apporte un vrai soutien à la recherche car il recense les ouvrages pionniers mais dispersés de ce nouveau champ d'étude, et fournit ainsi une revue de littérature critique afin de dégager les publications de référence d'une littérature abondante.

Au-delà des sciences humaines, nous remarquons très vite son intérêt pour les sciences sociales : « les approches les plus innovatrices sont souvent à chercher dans la nouvelle approche des sciences sociales⁸⁹ ». C'est ainsi que Dominique Poulot ouvre le champ traditionnel de l'histoire du patrimoine à des approches encore neuves en France, par exemple, l'approche ethnosociologique de l'objet. Il cite en effet le célèbre ouvrage *The social life of things* édité en 1986 par Arjun Appadurai, ou encore l'article de Françoise Lautman, « Objet de religion, objets de musée » publié en 1987⁹⁰. Ces deux

⁸⁴ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », in *Publics et Musées*, n°2 : « Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) », 1992, p. 125.

⁸⁵ *Idem*, p. 126.

⁸⁶ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris : Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1994, 182 p.

⁸⁷ Remarquons que la même année, deux professeurs de l'Université de Leicester, Simon J. Knell et Peter Woodhead, publient respectivement *A bibliography of museum studies* ainsi que *Keyguide to information sources in museum studies*.

⁸⁸ GREEN, Anne-Marie. « Une bibliographie de référence », in *Public et musées*, n°5, 1994, p. 117.

⁸⁹ POULOT, Dominique, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁰ LAUTMAN, Françoise. « Objets de religion ; objets de musée », in Cuisenier, Jean (dir). *Muséologie et ethnologie*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1987.

sources bibliographiques nous permettent de penser que Dominique Poulot s'intéresse à l'objet du musée dans le cadre de l'étude de la culture matérielle. Cette approche est complétée par celle de la culture visuelle puisqu'il se réfère également aux travaux de David Freedberg⁹¹ de l'École de Chicago et de Louis Marin⁹² sur la notion de représentation. Enfin, Dominique Poulot mentionne deux publications de l'École de Leicester⁹³ sorties en 1992 – la première est de Susan Pearce, *Museums, objects, and collections : a cultural study* ; et la seconde d'Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge* – qui s'inscrivent dans l'ouverture des sciences humaines à l'histoire culturelle. Depuis les années 1960, grâce à l'École de Birmingham, on sait l'importance qu'ont pris les *cultural studies* au Royaume-Uni. L'objectif de ce champ disciplinaire est clairement d'inscrire les objets d'étude dans une histoire sociale de longue durée, notamment par la déconstruction de la légitimité de certains sujets⁹⁴. Dans le cas des musées, l'approche des *cultural studies* participe à démontrer le processus culturel de construction et de valorisation de l'institution, ce que réalise Susan Pearce en plaçant son analyse des musées sous l'angle de l'étude de la culture matérielle des collections⁹⁵. « La culture matérielle est un système d'artefacts interdépendants dans lequel la valeur de chaque artefact résulte seulement de la présence simultanée des autres⁹⁶ ». Il s'agit d'observer une philosophie et une pratique des objets de musée, notamment par la détermination de leur valeur selon l'étude du système complexe d'appropriation et de compréhension des artefacts. Il s'agit également de d'explicitier les rapports de domination, c'est-à-dire le lieu de création et d'exercice du pouvoir de la culture. C'est ce que nous propose Eileen Hooper-Grenhill à partir de la théorie de Michel Foucault, dont les notions de gouvernementalité et des points nodaux nous montrent

⁹¹ FREEDBERG, David. *Iconoclasts and their motives*, Maarssen : Gary Schwartz, 1985 ; *The power of images : studies in the history and theory of response*, Chicago, London : Chicago University Press, 1989.

⁹² MARIN, Louis. « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988.

⁹³ Signalons un résumé de plusieurs ouvrages de Susan M. Pearce et Gaynor Kavanagh réalisé par l'auteur. Cf. POULOT, Dominique. « L'École de Leicester », in *Publics et musée*, n°8, 1995, p. 111-120.

⁹⁴ En 1964, à l'Université de Birmingham, le *Center for contemporary cultural studies* est fondé par les historiens Richard Hoggart, Raymond Williams et Edward Thompson, dont le but est de renouveler l'approche marxiste de la culture de masse en la réinsérant dans une histoire sociale de longue durée. Jusque dans les années 1980, le programme de recherche du laboratoire se construit autour de sujet comme : la sociabilité ouvrière, la culture punk, les milieux immigrés, la construction culturelle des races, ou encore les nouveaux médias.

⁹⁵ Que la chercheuse nomme volontiers *collection studies*.

⁹⁶ Pearce, Susan. *Museum studies in material culture*, Leicester : Leicester University Press, 1989, p. 48. Citée par POULOT, Dominique. « L'École de Leicester », *art. cit.*, p. 114.

l'intervention exponentielle de l'État dans le champ culturel jusqu'à dériver vers l'exercice de son pouvoir total sur les institutions de la culture.

Les études culturelles trouvent un écho favorable à partir des années 1980 dans les universités de l'Hexagone où des auteurs comme Roland Barthes avec *Mythologies* publié en 1972, ou Michel de Certeau et *L'invention du quotidien* paru en 1980, deviennent des références pour les SHS françaises. On assiste donc à un renouvellement des études historiques, mais aussi « des objets et des questionnements en matière d'analyse des pratiques culturelles »⁹⁷. Dominique Poulot souhaite donc renouveler le regard historien sur le musée par l'étude de ses usages et sa pratique. Il prend exemple sur l'histoire de la bibliothèque, « longtemps confinée elle aussi à une histoire législative et administrative⁹⁸ », qui a connu un engouement par le renouveau de l'histoire du livre.

C'est de la même manière, semble-t-il, que pourra se jouer le passage d'une autocélebration des musées à une histoire critique : par la prise en considération des publics – et ce au sein d'un champ disciplinaire consacré à la "culture" qui est devenu aujourd'hui à la fois très ouvert et très complexe, avec notamment le concept anglo-saxon d'études culturelles⁹⁹.

Dominique Poulot signale l'importance de développer « cette histoire de l'intérêt intellectuel portée aux cultures matérielles¹⁰⁰ ». Il associe dès le départ la notion de patrimoine, son institutionnalisation, en interrelation avec le *connoisseurship* et la pratique du collectionnisme. C'est d'ailleurs ce dernier aspect qui l'amène aux *museum studies*, puisqu'il soutient sa thèse de doctorat en 1989 sur les origines intellectuelles de la formation des musées dans le contexte social et politique de la Révolution française¹⁰¹. Mais Dominique Poulot ne veut pas se limiter à une histoire des sensibilités et de l'érudition. « Le musée est le lieu par excellence où une culture matérielle est élaborée,

⁹⁷ VAN DAMME, Stéphane. « Comprendre les *cultural studies* : une approche d'histoire des savoirs », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/5, n°51-4 bis, p. 57.

⁹⁸ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 128.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ POULOT, Dominique. « L'École de Leicester », *art. cit.*, p. 119.

¹⁰¹ POULOT, Dominique. *Le passé en Révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées (1774-1830)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 – La Sorbonne, sous la direction de Maurice ANGUHLON, 1989.

Voir aussi son article « Entre philosophie et connoisseurship : la collection », in *L'Année sociologique*, Paris, 1989, tome 39, p. 447-460. Poulot a dirigé également la thèse de GUICHARD, Charlotte. « Les amateurs à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 – La Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2005.

mise en forme, communiquée et interprétée¹⁰² ». Pour l'auteur, le musée est un espace public de la communication¹⁰³, donc de l'élaboration d'une représentation.

La tâche historique pourrait être alors non de déconstruire la forme muséale au titre d'une critique de la culture occidentale, non plus que de dénoncer la fonction d'aveuglement qu'elle remplirait au sein du corps social, mais d'explicitier les correspondances entre le musée et l'élaboration de légitimités intellectuelles, le prononcé de tels ou tels jugements quant à l'importance de certains héritages pour la culture publique. Elle s'attacherait ainsi, à l'image de toute l'histoire intellectuelle contemporaine, à lire le "muséal" comme la construction de ce qui a fait figure de culture significative aux yeux d'un milieu et d'une époque¹⁰⁴.

Cette conception se rapproche tout à fait de celle élaborée par Lucie K. Morisset quant au patrimoine.

Nous en déduisons ainsi que les travaux de Dominique Poulot sont le reflet d'une génération, celle de la réception des thèses postmodernistes et de l'intronisation des études culturelles chez les historiens français, déjà préparés au renouveau de la discipline depuis l'École des Annales dans le contexte de l'entre-deux-guerres. Particulièrement sensible à la notion de culture matérielle, le chercheur inaugure en France le champ d'étude des *museum studies* en proposant une histoire sociale et intellectuelle du musée.

A.2. Histoire culturelle : usage et pratique du musée

Selon Dominique Poulot, l'anthropologie et la sociologie, sous l'influence des *cultural studies*, inaugurent un nouveau champ de connaissance qui s'intéresse à la médiation et au public. Cela commence avec la sociologie des publics : pensons d'abord à l'ouvrage de Pierre Bourdieu, *l'Amour de l'art* paru 1960, ou aux enquêtes sur les *Pratiques culturelles des Français* menées par le Service des Études et de la Recherche du ministère de la Culture (SER) sous la direction de Michel de Certeau dans les années 1970. L'apparition progressive des services des publics dans les musées se conjugue avec la publication des premières histoires des publics, comme le proposent Dominique Poulot dans un article¹⁰⁵ en 1983 ainsi que Jean Galard dans l'ouvrage *les Visiteurs du Louvre* publié en 1993. Ces initiatives donnent lieu à des enquêtes ethnométhodologiques sur la

¹⁰² POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 128.

¹⁰³ Notion de sociologie née de la thèse de Jürgen Habermas intitulée *L'espace public : archéologie de la publicité* comme dimension constitutive de la société bourgeoise soutenue en 1962.

¹⁰⁴ Bouwsma, W.J.. « From History of Ideas to History of Meaning », in *Journal of Interdisciplinary History*, XII, 1981, p. 279-291. Cité par POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 137.

¹⁰⁵ POULOT, Dominique. « La visite au musée au XIX^e siècle », in *Gazette des beaux-arts*, 1983, p. 187-197.

façon de vivre le patrimoine, telles que les pratiquent Daniel Fabre¹⁰⁶ et Catherine Bertho-Lavenir¹⁰⁷. En conséquence, Dominique Poulot remarque l'avènement de la notion de « patrimoine imaginé », c'est-à-dire du patrimoine envisagé dans l'imaginaire qu'il suscite. Elle se distingue ainsi de la notion de « patrimoine inventé » dont Terence Ranger et Eric Hobsbawm font la démonstration dans *L'invention de la tradition* en 1983, qui s'apparente *de facto* à un processus « trop conscient, trop unilatéral, et pour tout dire trop lié à l'idée d'un événement décisif et fondateur¹⁰⁸ ». Notons que le constat fait ici par Dominique Poulot est sur ce point identique à celui de Lucie K. Morisset. Il ajoute plus loin qu'il s'agit d'étudier le « jeu complexe des symboles et des images, grâce à l'efficacité des différents média¹⁰⁹ ». Il emprunte ici la thèse de l'interprétation du nationalisme avancée par Benedict Anderson en 1983¹¹⁰. Avec le patrimoine imaginé, on entre alors dans l'histoire du sensible et du culturel. Ainsi, « l'histoire du patrimoine apparaît de plus en plus comme une part de celle de la culture visuelle¹¹¹ » qui donne lieu à l'histoire de la construction des savoirs, de la mise en forme des disciplines, de la mise en scène du patrimoine. Dominique Poulot propose donc une nouvelle façon d'étudier le musée, à travers le filtre de l'appropriation de l'imaginaire patrimonial.

Dominique Poulot complète ces observations en avançant une définition de la patrimonialisation : « analyser la fabrique patrimoniale c'est travailler à comprendre le processus de reconnaissance sociale visant à conserver et transmettre aux générations futures des biens communs pour leur valeur historique et/ou artistique¹¹² ». L'originalité de sa façon d'envisager le processus relève principalement du fait d'associer l'histoire administrative du musée, en parallèle de l'histoire de l'érudition et du goût : d'un côté le mécanisme d'institutionnalisation, et de l'autre, les valeurs culturelles et scientifiques. « Bien des manuels d'histoire de l'art envisagent la patrimonialisation sous la forme de chronique des protections – la législation, les campagnes de travaux, les restaurations et

¹⁰⁶ FABRE, Daniel. *Domestiquer l'histoire : ethnologie des monuments historiques*, Paris : Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2000, 200 p.

¹⁰⁷ Bertho-Lavenir, Catherine (dir.). *La visite du monument*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Histoires croisées », 2004, 214 p.

¹⁰⁸ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁹ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, loc. cit.

¹¹⁰ ANDERSON, Benedict. *Imagined communities : reflections on the origins and spreads of nationalism*, Londres : Verso, 1983, 160 p.

¹¹¹ POULOT, Dominique. « L'historiographie du patrimoine dans la France contemporaine », in Pellistrandi, Benoît, et Jean-François Sirinelli (dir.), *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid : Casa de Velázquez, coll. « Casa de Velázquez », vol. 106, 2008, p. 118.

¹¹² POULOT, Dominique. « Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2000 », in *Culture et musées*, hors-série : « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 189.

les transformations – qui fait figure d'élément de la fortune critique des œuvres¹¹³ ». Il s'agit effectivement du résultat obtenu pour la majorité des études de la patrimonialisation qui se cantonnent à une étude descriptive de l'histoire des musées. Dominique Poulot l'explique par le fait que la France a des lacunes en histoire de l'art¹¹⁴, ce qui occasionne une marginalité de la culture matérielle. En inscrivant l'étude de la patrimonialisation dans la perspective de l'histoire culturelle, il répertorie ainsi tous les éléments qui participent à son analyse :

L'histoire des collections muséales est liée aux transformations de l'économie des biens symboliques sous l'effet des ruptures des représentations de l'héritage légitime, des politiques patrimoniales, des vicissitudes du goût et des aléas du marché. Son interprète aura pour ambition de marquer des scissions, reconnaître des enjeux et des conflits entre paradigmes de collectes, d'expositions, de classifications, de jouissances¹¹⁵.

Soulignons que l'auteur désigne quatre (4) axes majeurs : la conception du patrimoine, les politiques patrimoniales, l'histoire des modes et du goût, et celui du marché ou de la circulation des objets. Dominique Poulot ne se contente pas de recenser les divers éléments cités ci-dessus, il dessine leur intrication : « Il s'agit alors de mettre en évidence les articulations entre législations, savoirs érudits, positions politiques, investissements artistiques et littéraires, bref, renouer les fils d'une histoire commune entre d'éventuels vandales et des initiatives des élites patrimonialisatrices, comme les mesures prises par les responsables publics »¹¹⁶. Grâce à ce canevas, Dominique Poulot apporte donc un cadre de réflexion sur lequel s'appuyer pour dresser un panorama d'ensemble des musées, sous forme de récit analytique.

La particularité du chercheur est de traiter « l'étendue du patrimoine » en même temps qu'il étudie sa « profondeur », qui est une « approche plus large et plus intime ». Cela touche à « la légitimité du pouvoir, à la mythologie des origines, à l'acte de transmettre, mais aussi à l'histoire des intérêts successifs des intellectuels et de leurs patrons, aux mille parcours de la curiosité¹¹⁷ ». Il inscrit ainsi l'histoire du patrimoine à la fois dans un temps long et dans un temps court. Cette dialectique entre les deux temps du patrimoine est qualifiée par l'auteur de « jeu complexe¹¹⁸ ». Ainsi, dans son ouvrage

¹¹³ POULOT, Dominique. « L'historiographie du patrimoine dans la France contemporaine », *art. cit.*, p. 107.

¹¹⁴ L'histoire de l'art en France n'est pas enseignée à l'école secondaire.

¹¹⁵ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 129.

¹¹⁶ POULOT, Dominique. « L'historiographie du patrimoine dans la France contemporaine », *art. cit.*, p. 116.

¹¹⁷ POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2001, p. 3-4.

¹¹⁸ *Idem*, p. 4.

*Musée, nation, patrimoine*¹¹⁹, il démarre l'histoire du patrimoine avant l'invention du mot, à la Renaissance, au moment où se forme la tradition relative à la collecte et la conservation de l'héritage des biens communs. La période révolutionnaire apporte une nouveauté fondamentale à la notion d'héritage, en impliquant pour l'État la responsabilité de transmettre ces biens communs dans l'intérêt collectif, notamment pour l'éducation du peuple et le renforcement du sentiment national. L'analyse du temps court du patrimoine – une perspective de moments marqués par des changements économiques, politiques et sociaux, mais surtout par « l'apparition de la culture politique contemporaine¹²⁰ » – se conjugue avec celle du temps long, celui du processus d'appropriation des objets. Pour Dominique Poulot, la réception de l'objet patrimonial implique différentes phases : celle de l'interprétation (l'élaboration de la signification de l'objet), celle du succès (la popularité, l'estime que l'on porte à l'objet), puis celle de la canonisation (la légitimité de l'objet), et enfin, celle de la durée (la persistance de l'objet dans le temps)¹²¹.

Les mécanismes d'acquisition, de transmission et de conservation des œuvres, qu'il s'agisse de la formation et de l'évolution des corpus des monuments protégés ou des collections de musées, engagent un horizon d'attente, lié aux représentations d'un groupe social, à une sensibilité locale, aux expériences, proches ou lointaines, sociales et culturelles, dont il participe¹²².

Ainsi, nous concluons que Dominique Poulot jette un nouveau regard sur l'histoire des musées. Tel un kaléidoscope, apparaissent des nuances autour du focus de l'histoire de l'administration et de la protection légale du patrimoine : l'histoire des sensibilités, le parcours de vie de l'objet, la formation et l'évolution de l'érudition, le mécanisme de la transmission, et l'appropriation de l'imaginaire patrimonial. L'histoire culturelle, par la recherche du sens et de l'épistémologie du patrimoine, permet ainsi de faire évoluer la perspective historienne vers une « herméneutique diachronique ». « Le cas des musées, qui sont autant de figures particulières de patrimonialisation, illustre cette mutation décisive, et permet d'en saisir toutes les conséquences pour le travail de l'historien¹²³ ».

A.3. La valeur du musée

« La problématisation du fait muséal dans l'histoire devrait le situer à son niveau de validité et de pertinence, celui d'une "grandeur", d'une valeur qui justifie la conservation

¹¹⁹ POULOT Dominique. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1915*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1997, 406 p.

¹²⁰ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France, op. cit.*, p. 15.

¹²¹ POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées, op. cit.*, p. 3.

¹²² *Idem*, p. 5.

¹²³ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France, op. cit.*, p. 18.

des collections, et affirme la nécessité de leur exposition¹²⁴ ». L'histoire culturelle permet à Dominique Poulot de discerner le véritable intérêt des *museum studies* : la saisie de la valeur et du sens du musée. Comme nous l'avons mentionné au début du chapitre, le chercheur formule une analyse en trois (3) parties : la collection en tant qu'événement historique au sein de la destinée générale des objets, le musée comme lieu spécifique de représentation d'un patrimoine, et l'institution comme figure de l'innovation culturelle. Grâce à celle-ci, il veut souligner « l'articulation d'une société à l'interprétation et l'institution de sa culture¹²⁵ ». Selon le postulat de Susan Pearce, « l'établissement [le musée] doit ainsi se comprendre au sein d'une anthropologie de la culture matérielle dans les sociétés modernes¹²⁶ ». Dominique Poulot explique que le musée est une phase dans la vie de l'objet, un événement dans sa « carrière » pour reprendre le terme employé par Susan Pearce. Il en déduit que la mise au musée est la fin du parcours, la dernière phase de la vie de l'objet, et qu'elle est le résultat d'une logique de tri, de sélection et d'exclusion. « En ce sens, les différents "systèmes" muséaux qui se sont succédés dans l'histoire requièrent aussi bien une réflexion sur l'économie des "collectibles" au sein de la vie sociale des objets que des analyses en termes politiques, idéologiques, organisationnels¹²⁷ ».

Pour compléter la notion de la réception de l'idéologie introduite par l'objet, il faut aussi prendre en compte les modalités de sa représentation. En tant qu'espace public de la communication, Dominique Poulot montre que la cour au XVIII^e siècle est l'espace ultime de la représentation pour les objets, par la légitimation du pouvoir, mais aussi par la création d'espace public dédié. C'est ainsi qu'ils acquièrent le statut d'œuvres. Le musée régit et normalise le rapport à l'objet, ritualise le comportement à adopter. Dominique Poulot s'appuie ici sur les travaux d'Anthony Alan Shelton qui étudie le musée d'art à partir des réflexions de Pierre Bourdieu. Pour ce dernier, la source de la valeur esthétique du musée se trouve dans son institutionnalisation, et non dans la puissance du travail de l'artiste. C'est donc l'inclusion de l'objet dans une « classification institutionnalisée¹²⁸ », c'est-à-dire validée par l'institution, qui lui donne sa valeur. Ces observations ne peuvent être abouties si l'on n'y associe pas la signification du musée.

¹²⁴ Idem, p. 19.

¹²⁵ Idem, p. 27.

¹²⁶ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », art. cit., p. 129.

¹²⁷ POULOT, Dominique. Bibliographie de l'histoire des musées de France, op. cit., p. 22.

¹²⁸ POULOT, Dominique. « L'École de Leicester », art. cit., p. 118.

Les sciences sociales se sont appliquées à étudier le sens attribué à l'institution par le visiteur du musée. L'idée principale que nous retiendrons – qui est celle empruntée à des sociologues tels que Jean-Claude Passeron¹²⁹ et Kenneth Hudson¹³⁰ – place le musée dans la position d'une institution qui entretient un rapport particulier à l'objet. Il s'agit en fait d'un cadre qui procure une certaine expérience du monde, conçu comme un outil de connaissances, et qui constitue une activité sociale de valeur. Tout comme le théâtre ou d'autres institutions culturelles légitimées, le musée est le lieu de l'élaboration de principes, de savoirs et de pratiques de la part de ses usagers. « Le modèle largement dominant suppose que le caractère des collections publiques correspond à celui des structures sociales qui leur ont donné naissance¹³¹ ». Ce postulat est proposé par Kenneth Hudson quand il s'agit de dire que le musée est l'affirmation des classes bourgeoises au sein de la structure sociale, le musée y est le reflet du progrès de la société moderne. Eilean Hooper-Grenhill pousse plus loin la critique du musée comme outil d'avilissement. Le musée suggère des cadres de conventions d'une société et les transmet aux visiteurs¹³². Dominique Poulot en conclut que pour cette auteure, « les musées constitueraient alors autant d'instruments destinés à imprimer des attitudes, voire à manipuler l'opinion en vue de perpétuer un mode de domination¹³³ ». S'il admet que ces études sociales viennent troubler la lecture du musée, il reconnaît malgré tout qu'elles apportent un nouveau regard sur l'institution au centre duquel se trouve le public muséal. Le chercheur y voit des indices, une herméneutique de la trace à observer depuis l'apparition de ce genre d'institution en corrélation avec des modèles de civilisation.

En conclusion, Dominique Poulot affirme que le patrimoine et les musées doivent avant tout être compris comme des valeurs de référence, « comme la construction de ce qui a fait figure de culture significative aux yeux d'un milieu et d'une époque, et justifié les investissements à son endroit¹³⁴ ». Pour cela, il rappelle les modalités de son analyse qui se concentrent sur « les modes de gestion, d'usage et d'interprétation des traces

¹²⁹ PASSERON, Jean-Claude. *L'usage faible des images. Contribution à une sémio-sociologie de la réception de la peinture*, Communication au Colloque international de sociologie, Madrid, section RC 37, 1990, 21 p.

¹³⁰ HUDSON, Kenneth. *A Social History of Museums : what the visitors thought*, London: Macmillan, 1975.

¹³¹ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 134.

¹³² HOOPER-GREENHILL, Eilean. « A New Communication Model for Museums », in Kavanagh, Gaynor (dir.). *Museum Languages : Objects and Texts*, Leicester, London, New York : Leicester University Press, 1991, p. 47-62.

¹³³ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 135.

¹³⁴ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, op. cit., p. 31.

matérielles du passé »¹³⁵. L'apparition ou la mutation des institutions patrimoniales se réfère constamment au jeu complexe de la constitution de l'histoire savante, des revendications politiques et du mode coutumier de l'interprétation du passé.

Conclusion

L'approche de Dominique Poulot forme le socle de notre réflexion théorique, puisqu'il ouvre l'analyse du musée au vaste champ du contexte socio-intellectuel des institutions culturelles, au lieu de se limiter à l'historique des projets à caractère muséal. La perspective historique nous permet, d'une part, de répondre à la question de la naissance des musées, et l'histoire culturelle ; d'autre part, elle dégage une vision assez large de l'environnement du musée afin de l'introduire dans les conditions globales de société. Dans ce panorama figurent les notions, fondamentales pour l'étude du patrimoine, de la formation de l'érudition et son corollaire, les modalités d'appropriation du passé.

Toute mise en place d'un patrimoine est un travail (par exemple celui de recenser et de tenir à jour des corpus de monuments) qui s'accompagne de savoirs spécialisés, susceptibles de légitimer telle intervention, telle restauration, telle mobilisation – ou au contraire les combattre. Le patrimoine, dans son statut et son ambition, dépend alors de la place qu'occupent, selon le moment, antiquaires, archéologues, historiens d'art, etc., au sein de la communauté nationale – notamment vis-à-vis de leurs pairs linguistes, folkloristes ou archivistes. C'est-à-dire combien il est lié plus largement aux valeurs accordées à certaines activités – de la main et de l'œil – dans la représentation de soi d'une société, dans sa façon de penser une transmission¹³⁶.

Ces deux aspects, intellectuel et mémoriel, sont pris en compte dans la situation socio-politique propre à la période et l'espace étudiés. Il se départit ainsi d'une histoire de l'institution centrée sur elle-même et nous permet d'envisager à ses côtés le parcours de l'objet en lui-même. Sa sensibilité à la culture matérielle autorise Dominique Poulot à englober l'aspect symbolique de l'artefact dans une notion plus étendue qui est celle de la culture, dans laquelle le musée a un rôle indéniable à jouer. Partageant cette sensibilité, nous pousserons encore plus loin la réflexion vers celle de l'anthropologie du musée, afin de montrer que l'objet prélevé est indicateur d'un état culturel de société. Le véritable intérêt pour nous dans cette démonstration que mène le chercheur est la mise en exergue de la valeur du musée, dont il cible les enjeux et les effets, telle qu'investie par les sociétés. Le mot « sociétés » est ici au pluriel pour signifier la succession dans le temps de moments de société, dans la perspective des cycles de patrimonialisation comme nous

¹³⁵ Idem, p. 31.

¹³⁶ POULOT, Dominique. Patrimoine et musée, op. cit., p. 6.

l'a proposé Lucie K. Morisset. Et si après la lecture des textes de Dominique Poulot nous nous posons toujours la question du processus de désignation de l'objet comme artefact, le concept de l'écosystème patrimonial avancé par l'historienne québécoise y répondrait. Dominique Poulot vient cependant préciser les éléments récurrents de son écologie et son économie : la représentation du musée, la culture savante, les politiques patrimoniales, le goût et le marché des biens.

Dominique Poulot affirme que le musée est le lieu d'élaboration de représentations. Il présente l'importance pour le chercheur de saisir la façon dont le public reçoit ou perçoit l'institution muséale pour en faire l'histoire sociale. Le chercheur fait appel à la méthode des sociologues américains Robert Wuthnow et Marsha Witten pour qui « les modes d'énonciation, les discours, les textes et les rituels deviennent, dans des proportions variables, les matériaux de l'analyse¹³⁷ ». Si l'idée d'évaluer la réception du discours du musée nous paraît pertinente, nous estimons tout aussi important de considérer la formation du discours, puis son énonciation dans ses mutations successives. L'historien prend en compte le contexte socio-politique de l'époque, puisqu'il a l'intuition de « l'apparition de la culture politique contemporaine¹³⁸ », et ajoute à propos du patrimoine au regard du phénomène muséal : « l'enquête à propos du patrimoine oscille entre l'évocation générale des valeurs de civilisation (les intérêts supérieurs de la beauté et de l'histoire) et l'attention exclusive portée aux institutions et aux professionnels du secteur, qui donne lieu à une histoire et à une sociologie des organisations responsables de ses différentes politiques¹³⁹ ». Dominique Poulot, quant à lui, ne considère pas la production muséologique, malgré l'enrichissement perçu par une analyse à double entrée. « En effet, s'il n'est pas sans intérêt que les recherches sur les établissements soient informées par la double perspective de l'historien et du muséologue, il n'est pas pour autant souhaitable que l'histoire des musées soit directement liée à une discipline professionnelle¹⁴⁰ ». Il y voit le risque pour l'historien de tomber dans l'édification de l'orthodoxie d'une pratique. Dans son analyse du musée, il prescrit donc une dichotomie entre les *museum studies* et la muséologie. Nous pensons justement que l'apport de ces deux points de vue – respectivement l'histoire culturelle du musée et la théorie générale du musée – vient

¹³⁷ Wuthnow, Robert, et Marsha Witten. « New directions in the study of culture », in *Annual Review of Sociology*, n°14, 1988, p. 53. Cités par POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 136.

¹³⁸ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁹ POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁰ POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *art. cit.*, p. 128.

compléter le regard d'ensemble que l'on souhaite obtenir sur le paysage muséal. Telle est précisément la façon de procéder de la muséologue québécoise Christine Tarpin qui observe la structuration du dispositif muséal à travers l'intervention du gouvernement dans le champ muséal d'une part, et l'évolution de la pensée muséologique d'autre part.

B. La structuration du dispositif muséal

Les travaux de Christine Tarpin s'inscrivent dans le domaine des sciences de la communication. La chercheuse, dont l'analyse prend pour modèle la théorie de Michel Foucault – qui avance que dans le discours s'élabore la relation pouvoir/savoir – veut observer de l'extérieur les intentions stratégiques qui ont soutenu le développement des musées québécois à travers l'étude des discours du gouvernement. Christine Tarpin prend en compte dans un premier temps l'acte performatif, celui d'une décision et de l'énonciation de la politique culturelle. Puis, l'auteure souligne la réflexion de Jean Davallon et Pierre Clément qui voient dans l'expansion de la recherche en muséologie, la réorganisation du champ muséal¹⁴¹. La muséologue souhaite « comprendre le champ muséal, tel qu'il s'est mis en place au Québec depuis les années 70 et tel qu'il se présente depuis les années 80, avec notamment la création d'un nouveau musée national, le Musée de la civilisation¹⁴² ». Dans un ouvrage publié en 1998, issu d'une thèse de doctorat soutenue en 1995, Christine Tarpin propose donc une lecture de l'évolution du secteur muséal québécois. Cette analyse se donne pour objectif de révéler les conditions d'émergence du Musée de la civilisation à Québec (MCQ) à travers les politiques culturelles et l'évolution de la muséologie.

B.1. Évolution du secteur muséal

S'inscrivant au départ dans le contexte historique de la Révolution tranquille¹⁴³ de la décennie 1960, les travaux de Christine Tarpin se poursuivent par l'étude des conséquences de la période postrévolutionnaire jusque dans les années 1980. En effet, ce moment charnière de l'histoire du Québec a profondément remodelé l'attitude du

¹⁴¹ TARPIN, Christine. *Les musées québécois : de la sauvegarde de la mémoire collective à la communication. Généalogie de la mise en place et de la structuration du dispositif muséal au Québec*, thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, Département de communication, 1995, p. 103.

¹⁴² TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation. Contexte et création*, Québec : Musée de la civilisation, coll. « Muséo », 1998, p. 35.

¹⁴³ La Révolution tranquille est une période de bouleversement politique de la province de Québec. Plusieurs analyses ont tenté de définir ce moment historique, dont les conclusions font toujours débat. Tarpin se base sur une vision large initiée par les historiens Linteau, Durocher, Robert et Ricard, qui caractérise la période comprise entre 1959 et 1968 où l'État québécois s'est montré intensément réformiste et nationaliste.

gouvernement québécois du point de vue socio-économique. Les politiques culturelles, notamment en faveur des musées, font partie des décisions gouvernementales qui permettent d'observer le nouveau visage de la province. Celles-ci se parent d'un discours, au sens foucauldien du terme, qui guide la formation du paysage muséal au Québec. Le musée devient alors le lieu d'une régularité discursive, où la modernité d'une société et les revendications identitaires de la province prennent toute leur place. Au cours de la période étudiée par la chercheuse, la pensée muséale québécoise affiche de nouvelles réalités. Ainsi, Christine Tarpin note d'une part l'implication intensifiée du gouvernement québécois dans le domaine culturel, avec la création du ministère des Affaires culturelles en 1961, la commande de plusieurs rapports ministériels, l'affirmation de nouvelles politiques culturelles et l'augmentation des subventions. D'autre part, la chercheuse remarque l'apparition de nouvelles formes muséales – et surtout l'éclatement des typologies de musée scientifique¹⁴⁴ – et le changement du profil des professionnels. Ce mouvement atteint son paroxysme avec la réhabilitation du Musée du Québec, le musée historique de la province à vocation encyclopédique, qui devient le MCQ en 1988, un musée de société à vocation universelle. Cette institution qui se trouve à l'avant-scène de la muséologie, est symptomatique du nouveau positionnement des musées dans le champ social. Christine Tarpin se pose donc les questions suivantes : qu'est-ce qui caractérise ce nouveau positionnement ? Quelles circonstances l'ont favorisé ? Sonder ce nouveau positionnement, « afin de voir à quoi il renvoie exactement, afin d'observer comment il a été possible et comment il s'est opéré dans les années 1980 au Québec¹⁴⁵ », permet à Christine Tarpin de mieux comprendre dans sa globalité l'évolution du secteur muséal. Elle s'inspire pour cela de deux chercheurs : la sémiologue canadienne Edwina Taborsky et l'historien français Dominique Poulot.

Edwina Taborsky est une professeure canadienne en sciences de l'information qui a travaillé au début des années 1980, comme Dominique Poulot, sur l'origine et le développement historique du musée, ainsi que son rôle social¹⁴⁶. Selon elle, la plupart des études muséales sont fonctionnalistes, et par conséquent réduisent le musée à un rôle instrumental. Ainsi, la perspective évolutionniste n'est jamais questionnée. Edwina Taborsky ne considère pas le musée « créateur de », ni « émergent de » leurs fonctions

¹⁴⁴ Ouverture du Biodôme, de l'Insectarium et de la Biosphère à Montréal, du Cosmodôme à Laval, et du Centre d'interprétation du Saint-Laurent au Parc marin du Saguenay.

¹⁴⁵ TARPIN, Christine. *Les musées québécois*, op. cit., p. 4.

¹⁴⁶ TABORSKY, Edwina. *The sociostructural role of the museum*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, Département de la théorie de l'éducation, 1981, 387 p.

particulières, c'est-à-dire le collectionnement, la conservation, la recherche et l'éducation. Sa réflexion part de questions élémentaires : pourquoi avoir besoin, du point de vue du savoir et du développement social, d'un lieu clos où enfermer des objets ? Pourquoi les sociétés qui n'en sont pas dotées, sont-elles considérées comme déshéritées ? Elle remarque cependant que toutes les sociétés sont concernées par leur héritage social et la transmission du savoir, mais l'envisagent sous différentes formes¹⁴⁷. Le musée est une disposition de la relation au savoir, à l'héritage social, qui n'apparaît que dans des sociétés spécifiques. C'est en cela que les musées ne sont pas les agents causaux de la préservation de l'héritage, car ils existent et se développent en conjonction avec d'autres institutions sur le même schéma. Le musée avec Edwina Taborsky n'est plus une unité sémantique différenciée ou un système isolé. La chercheuse souligne « l'importance de ce niveau générateur que Michel Foucault ne nomme pas structurel, mais "pouvoir". La formation des discours et la généalogie des savoirs ont, pour Michel Foucault, besoin d'être analysés non en termes de perceptions ou d'idéologie ; mais en termes de tactiques et de stratégies de pouvoir¹⁴⁸ ». À partir de la théorie du philosophe français Michel Foucault, Edwina Taborsky insiste sur l'existence d'une structure génératrice, partie intégrante du social, dans laquelle le musée est en interrelation avec d'autres structures comme le langage ou la production industrielle. Avec Edwina Taborsky, le musée n'est pas un simple lieu de classement et de conservation. Il est un lieu producteur de relations sociales, une fonction générique liée à la nature de la société.

Christine Tarpin, de son côté, considère son objet d'étude dans une perspective historique, afin d'insérer ce positionnement analytique dans un espace-temps circonscrit, autrement dit une période qui se déroule sur trente (30) années au Québec. Selon elle, la perspective historique ne signifie guère réaliser la genèse du musée, mais suppose plutôt d'interroger « les événements constitutifs de la problématique entourant l'objet d'étude » et de « traiter les discours le concernant comme autant d'événements historiques¹⁴⁹ ». Ce choix s'opère à partir des travaux de Dominique Poulot qui « affirme la nécessité d'étudier les institutions muséales dans une perspective historique, en correspondance avec l'élaboration des légitimités intellectuelles et culturelles d'un milieu et d'une époque¹⁵⁰ ». Elle se fonde sur le modèle d'analyse que le chercheur a élaboré pour

¹⁴⁷ Par l'oralité ou la danse par exemple.

¹⁴⁸ TARPIN, Christine. *Les musées québécois*, op. cit., p. 95.

¹⁴⁹ TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation*, op. cit., p. 22.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 21.

désigner la valeur du musée¹⁵¹. Nous avons perçu que Dominique Poulot était sensible aux études sociales, notamment celles de l'École de Leicester, et leur analyse de la réception de l'artefact et du processus culturel de construction et de valorisation de l'institution. En effet, l'historien a souligné l'importance de l'environnement social, et surtout politique de l'institution, afin de comprendre les idéaux, les enjeux, les perspectives investis dans le patrimoine. D'ailleurs, Edwina Taborsky, comme Dominique Poulot, « lie le progrès de l'institution à l'évolution "naturelle" des sociétés, en vue de la diffusion toujours plus large de la science, de l'art, de la conscience morale¹⁵² ». À l'instar de l'historien, Christine Tarpin va donc élargir son analyse des projets et des réalisations muséales à leur contexte intellectuel et culturel, sans négliger les fonctions symboliques que la société leur attribue. Elle souhaite ainsi cerner les phénomènes de structuration du champ muséal dans leurs contextes d'émergence.

Par conséquent, pour comprendre l'émergence du MCQ, Christine Tarpin pousse plus loin l'analyse du secteur muséal dont seule l'existence serait justifiée par son environnement culturel et intellectuel. Celui-ci serait alors uniquement conçu comme un outil savant. Il lui apparaît clairement que le musée dépend d'un contexte économique et politique, autant qu'il est généré par la structure sociale dans lequel il s'inscrit. Au-delà de l'analyse de la perception et de la réception du musée, Christine Tarpin considère également son élaboration en termes stratégiques. La chercheuse cherche à cerner le point de rencontre de ces deux forces, l'origine de phénomène de structuration du champ muséal à travers la politique culturelle étatique.

B.2. Sociologie des institutions culturelles

Christine Tarpin examine le musée sous l'angle de l'intervention culturelle étatique. Elle distingue l'intervention comprise comme une action volontaire de changement, des politiques qui sont un ensemble de principes¹⁵³. Elle établit ainsi un cadre de référence, celui de l'évolution de la notion de culture en parallèle de l'intervention exponentielle de l'État dans la sphère muséale *via* les politiques culturelles qu'il met en place. Elle compare l'apparition de la préoccupation de l'État français pour le culturel, dans le

¹⁵¹ Nous rappelons qu'il s'agit de la collection en tant qu'événement historique au sein de la destinée générale des objets, le musée comme lieu spécifique de représentation d'un patrimoine, et la signification de l'établissement comme figure de l'innovation culturelle.

¹⁵² TARPIN, Christine. *Les musées québécois*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵³ Selon la définition adoptée par le sociologue québécois Gabriel Dussault dans « La notion de culture en contexte d'intervention culturelle étatique et ses corrélats structurels », in *Recherches sociographiques*, vol. XXI, n°3, 1980, p. 317-327.

contexte économique favorable de l'après-guerre, à celle du Québec où la tradition de la conservation arbore une nouvelle valeur, celle de l'intérêt collectif. Pour l'auteur, la notion de culture prend une acception plus large au Québec dans les années 1960, et se manifeste surtout par un rapprochement entre culture et patrimoine. Le livre blanc du ministère des Affaires culturelles publié en 1965 s'en fait le promoteur : « La culture en tant que vie de l'esprit, fruit des efforts individuels, finit par constituer l'ensemble des conquêtes intellectuelles et spirituelles qu'une communauté déterminée considère comme son patrimoine¹⁵⁴ ». Du point de vue de l'instruction publique, la culture est au premier rang. Christine Tarpin identifie alors toutes les catégories sémantiques qui permettent à l'État de justifier son incursion dans le secteur culturel. Les logiques qui sous-tendent cette intervention sont identiques à celles observées dans l'Hexagone : le développement général de la société, le droit d'accès à la culture par chacun de ses membres, le besoin de culture pour l'épanouissement de l'individu. Autrement dit, la culture participe ainsi au progrès et à la croissance globale, à l'égalité des chances *via* sa démocratisation, et au sentiment d'appartenance identitaire. Sur la mutation des enjeux de l'engagement public au Québec, Christine Tarpin note, à l'instar de Dominique Poulot pour la France¹⁵⁵, « l'apparition de la culture politique contemporaine¹⁵⁶ » propre à la modernisation de bon nombre de secteurs comme celui de la culture bien évidemment, mais aussi de la santé et de l'enseignement. Au moment de la Révolution tranquille, elle passe surtout par leur laïcisation, leur internationalisation et leur technocratisation.

S'agissant de ce dernier point, Christine Tarpin cherche à comprendre comment s'effectue la transformation de la conception du rôle de l'État. Elle s'interroge sur la stratégie d'intervention du gouvernement québécois dans le secteur muséal. Pour Carole Simard, sociologue des administrations et professeure en science politique au Québec, l'intervention étatique est due au changement de la culture politique d'un État, c'est-à-dire à l'ensemble de l'organisation gouvernementale et administrative¹⁵⁷. Celle-ci implique la mise en place d'institutions spécifiques et l'élargissement des pratiques administratives qui reflètent la transformation de la conception du rôle de l'État. Selon

¹⁵⁴ TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁵ Dominique Poulot a fait l'étude du patrimoine comme modalité de construction de l'État moderne, à la croisée de l'importance de l'archéologie et de l'inflexion patriotique. Cf. POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées*, *op. cit.*, 223 p.

¹⁵⁶ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁷ SIMARD, Carole. « La culture institutionnalisée », in *Questions de culture. La culture, une industrie ?*, n°7, 1984, p. 149-163.

Emmanuel Wallon, professeur de sociologie politique à l'Université Paris Ouest – Nanterre, et spécialiste des politiques culturelles, « les régimes ne se distinguent pas uniquement suivant leur forme présidentielle ou parlementaire, fédératives ou déconcentrées, mais aussi selon leur prétention à contrôler la langue, la transmission des savoirs, l'agencement des cités, la vivacité des expressions et des perceptions¹⁵⁸ ». Le passage de la culture dans l'administration – et donc du musée en tant que secteur de la culture – implique alors de nouveaux rapports de sens ainsi que l'extension des compétences de l'État. Christine Tarpin, quant à elle, ne s'occupe pas des théories générales de l'État, mais se concentre sur l'extension de son action en corrélation à la forme de l'appareil administratif, et ses interpénétrations dans la société civile, ayant conduit à l'institutionnalisation du secteur muséal.

La chercheuse s'appuie sur la définition du processus de l'institutionnalisation telle qu'énoncée par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron dans *La Reproduction*, ouvrage paru en 1970. Celui-ci rend compte des rapports de forces qui parviennent à imposer des significations comme légitimes, notamment par l'institutionnalisation d'un pouvoir. Le pouvoir est une « violence symbolique » qui assure la domination de l'institution légitime sur le reste de la société civile grâce à la structuration, au classement issu de la hiérarchisation des groupes sociaux. La violence symbolique maintient un ordre, grâce à une catégorie de pensée unique qui s'impose aux dominés. Le processus d'institutionnalisation est « l'apparition d'un corps de spécialistes permanents dont la formation, le recrutement et la carrière sont réglés par une organisation spécialisée et qui trouvent dans l'institution des moyens d'affirmer avec succès leur prétention au monopole de l'inculcation légitime d'une culture légitime¹⁵⁹ ». Christine Tarpin ne cherche pas à questionner la pertinence sociale du musée, mais elle désire plutôt démontrer comment un groupe de sociologues engagés par l'État québécois a influencé le nouvel ordre social dans les années 1960. Quant à la trajectoire du MCQ, elle note l'importance des « parentés d'esprit », expression empruntée à Pierre Bourdieu, ou des « effets de génération » selon Marcel Fournier, c'est-à-dire des acteurs (intellectuels) d'une même génération. Déjà pour les années 1970, elle note que « plusieurs personnalités travaillant au ministère [...] avaient fait leurs armes dans la section québécoise de Parcs

¹⁵⁸ WALLON, Emmanuel. *L'artiste et le prince. Pouvoirs publics et création*, Grenoble : Presse universitaires de Grenoble ; Québec : Musée de la civilisation de Québec, 1991, p. 31. Cf. TARPIN, Christine. *Les musées québécois*, op. cit., p. 120-121.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 122.

Canada¹⁶⁰ ». Puis, dans la cohorte politique québécoise des années 1980, l'économique est un argument de plus en plus prégnant. « Marcel Fournier souligne qu'on exige désormais d'un directeur de musée qu'il ait des qualités de gestionnaire. C'est effectivement le cas de Roland Arpin¹⁶¹ qui fut sous-ministre et secrétaire du Conseil du trésor¹⁶² ». Le sociologue québécois révèle ainsi la montée de la bureaucratisation, et par conséquent, la domination des valeurs de cette génération de technocrates au sein de l'appareil administratif en charge du secteur muséal. Ces valeurs ont participé à énoncer et à penser le musée différemment, donc à structurer le champ muséal sous un nouveau jour. Plus particulièrement en ce qui concerne Roland Arpin, sa qualité d'administrateur exige de lui que la réhabilitation du Musée de Québec prenne place dans la cadre d'une gestion performante¹⁶³. Mais surtout, sa carrière d'enseignant puis d'administrateur scolaire, notamment au sein du ministère de l'Éducation, l'ont rendu sensible au discours des instances internationales de l'ICOM concernant le rôle éducatif des musées. Il fait le constat que si les musées ont traditionnellement été investis d'une mission pédagogique, souvent conçus et gérés par des groupes de savants ou d'universitaires, la muséologie à l'ère moderne veut que le musée soit tourné vers l'accessibilité intellectuelle et le développement culturel du plus grand nombre – « un public multiple et multiforme – afin « de mieux faire comprendre aux visiteurs le monde dans lequel ils vivent »¹⁶⁴. Il se fait en cela l'écho de tout un système gouvernemental, qui justifie son ingérence par l'argument de sa mission civilisatrice.

En somme, selon Christine Tarpin, l'ensemble des politiques culturelles et leurs acteurs accréditent l'idée que le ministère des Affaires culturelles, au début des années 1980, est réellement porté par l'intention de revoir les conceptions de la muséologie au Québec, et de s'en faire le maître d'œuvre. La sociologie des institutions culturelles l'a

¹⁶⁰ TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation*, op. cit., p. 189.

Parcs Canada est une agence gouvernementale nationale, créé en 1911, qui a pour mandat de conserver, protéger et valoriser les témoins de l'héritage naturel et culturel du Canada.

¹⁶¹ Roland Arpin (1934-2010) début une carrière d'enseignant pour devenir rapidement administrateur scolaire dans plusieurs structures, puis au sein de plusieurs ministères en commençant par celui de l'Éducation. En 1987, il reçoit la mission de fonder à Québec le Musée de la civilisation, qu'il dirige jusqu'en 2001.

¹⁶² TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation*, op. cit., p. 194.

¹⁶³ « Réfléchir aux limites du musée et au nécessaire périmètre dans lequel il doit enfermer son action, c'est évoquer inévitablement son devoir de se donner des mécanismes de gestion de la qualité et des outils d'évaluation de ses produits muséologiques. C'est donc dire qu'il doit appliquer à leur création et à leur développement des mécanismes similaires à ceux qui sont utilisés dans les domaines de la production, à l'étape de la commercialisation ». Cf. ARPIN, Roland. *Des musées pour aujourd'hui*, Québec : Musée de la civilisation, coll. « Muséo », 1997, p. 29.

¹⁶⁴ TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation*, op. cit., p. 149.

aidée à comprendre les enjeux de la mutation du secteur muséal. Mais pour saisir la portée de l'institutionnalisation du champ culturel dans la structuration du secteur muséal au Québec, autrement dit la stratégie gouvernementale, Christine Tarpin fait alors appel au dispositif du pouvoir-savoir élaboré par Michel Foucault.

B.3. Le dispositif muséal

Michel Foucault considérait que le pouvoir n'est pas incarné par un gouvernement ou une institution. Il l'envisageait en termes de relation établie par le discours émanant de la structure qui fait autorité sur la société civile. À partir de ce postulat, il cherchait à déterminer comment l'acteur du pouvoir construit son champ d'action. Il ne s'agissait pas d'étudier le contenu du discours, mais plutôt « les processus concrets à travers lesquels ce discours peut s'incarner dans les faits »¹⁶⁵. L'intellectuel proposait ainsi d'analyser la « gouvernementalité politique », ou l'art de gouverner, par le biais des « techniques et procédures destinées à diriger la conduite des hommes »¹⁶⁶. Il souhaitait aussi étudier la pratique gouvernementale dans l'exercice de la souveraineté politique. Pour expliquer l'état actuel de notre société, Michel Foucault cerne l'apparition de la notion de raison d'État au XVI^e siècle, remplaçant celle du divin, sur le principe de renforcer le pouvoir de la monarchie en raison de la pression exercée par les autres États, pour lutter contre l'insécurité, la misère, etc. Son rôle est alors décisif du point de vue de la gestion, et pour gérer, il faut connaître : de ce fait naît la statistique¹⁶⁷. Dans son ouvrage *Les mots et les choses* publié en 1966, le philosophe a observé que, dès le XVIII^e siècle, la structuration du savoir, l'épistémè moderne, c'est-à-dire la façon de penser une culture, s'est opérée sous l'influence des sciences sociales et humaines formées autour de la question de l'homme et le mode de rapport à l'histoire. « La nouvelle rationalité politique est ainsi liée à l'apparition des sciences humaines empiriques »¹⁶⁸. La montée des États-providences dans la période d'après-guerre voit l'intervention grandissante de l'État dans le champ du social, dont les musées font partie. Dès lors, ce type de rationalité politique

¹⁶⁵ Crozier, Michel et Erhard Freidberg. *L'acteur et le système*, Paris, Seuil, 1977, p. 26. Cf. TARPIN, Christine. *Les musées québécois*, op. cit., p. 128.

¹⁶⁶ Foucault, Michel. *Résumé des cours 1970-1982*, Paris : Julliard, 1989, p. 123. Cf. *Idem*, p. 129.

¹⁶⁷ Selon le dictionnaire étymologique du Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques du CNRS, le mot statistique est emprunté à l'allemand *statistik*, forgé par l'économiste G. Achenwall (1719-1772), dérivé de l'italien *statista* qui signifie « homme d'État ». La statistique représente pour lui l'ensemble des connaissances que doit posséder un homme d'État.

¹⁶⁸ TARPIN, Christine. *Les musées québécois*, op. cit., p. 132.

entraîne la légitimation de la mission civilisatrice de l'État¹⁶⁹, d'où émerge le dispositif de rapports pouvoir/savoir.

Michel Foucault se concentre en effet sur la forme discursive pour mener son analyse. C'est dans le discours – qui le formule, et dans quel contexte il est formulé – qu'il peut mettre en évidence les relations de savoir et de pouvoir, c'est-à-dire leur articulation et leur rapport de force, ce qu'il appelle volontiers les « matrices de transformations¹⁷⁰ ». L'analyse se fait alors « aux deux niveaux de leur productivité tactique (quels effets réciproques de pouvoir et de savoir ils assurent) et de leur intégration stratégique (quelle conjoncture et quel rapport de force rend leur utilisation nécessaire en tel ou tel épisode des affrontements divers qui se produisent)¹⁷¹ ». Il insiste par conséquent sur la compréhension de l'arrière-plan socio-économique et socio-culturel, sa résonance et sa diffusion, compris alors comme une forme non-discursive. Sur ces bases, Christine Tarpin voit l'opportunité de saisir la complexité de la situation du secteur muséal au Québec, et de situer la multiplicité des lieux d'où on parle du musée. Pour réunir ensemble les pratiques discursives et non-discursives, Michel Foucault propose le terme de dispositif dans *Surveiller et punir* parue en 1975, qui permet de mettre sur une même ligne d'énonciation – un espace conceptuel et pragmatique – des éléments apparemment non connectés mais qui sont en relation : les institutions, les lois, les règlements, les allocutions, les mesures administratives, les événements politiques, etc. Le dispositif est donc « une grille d'analyse construite par l'historien », afin « d'isoler un problème historique bien particulier¹⁷² ».

C'est ainsi qu'opère Christine Tarpin pour l'étude du dispositif muséal au Québec. De prime abord, la chercheuse a expliqué dans son cadre théorique la nécessité de mener son étude dans une perspective historique, ainsi que le préconise Dominique Poulot. Cependant, elle repousse l'idée de faire une histoire des musées, qu'elle perçoit telle une « ligne rationnelle d'évolution », pour mieux rendre compte de la dimension historique des musées au Québec. Pour cela, elle s'inspire de la notion de généalogie de Michel Foucault qui consiste à questionner la source de la structure d'autorité perçue comme

¹⁶⁹ Selon Jacques Donzelot, depuis la fin du XVIII^e siècle, les nombreuses revendications politico-sociales n'ont pas remis en cause la légitimité de l'État, mais le degré et le niveau de l'interventionnisme. Donzelot, Jacques. *L'invention du social*, Paris Seuil, 1994 [1984], 263 p. Cf. *Idem*, p. 136.

¹⁷⁰ Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*, t. 1 : *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 131. Cf. TARPIN, Christine. *Les musées québécois*, op. cit., p. 149

¹⁷¹ *Idem*, p. 135.

¹⁷² Dreyfus, Hubert et Paul Rabinow. *Michel Foucault un parcours philosophique*, Paris : Gallimard, 1984 [1982], p. 178. Cf. *Idem*, p. 151.

intemporelle : « une généalogie de concepts que nous percevons comme naturels et éternels¹⁷³ ». La chercheuse adopte donc une approche généalogique, ce qui lui « permet de réinscrire les phénomènes dans leur contexte d'émergence et d'évolution afin de pouvoir mieux les questionner et les analyser¹⁷⁴ ». Il s'agit en somme d'une histoire critique, faisant apparaître l'évolution de la structure, ses luttes antérieures et ses mutations ultérieures. C'est ainsi que Christine Tarpin remonte aux années 1960 pour étudier la période entre 1976 et 1992, dans le but de retracer l'inscription historique du positionnement du secteur muséal. « L'histoire structurale » pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, autorisée par l'approche généalogique de Michel Foucault, a été utilisée plusieurs fois en sciences de la communication, notamment pour des sujets proches de celui de Christine Tarpin. Citons par exemple les travaux du sociologue britannique Tony Bennett qui étudie « les articulations institutionnelles des relations pouvoir/savoir dans l'analyse des musées et des expositions universelles¹⁷⁵ ». Et, comme vu précédemment, Michel Foucault ne définit pas clairement ce qu'est le discours, qu'il perçoit plutôt comme une « multiplicité d'éléments », afin que chacun puisse constituer une grille d'analyse propre au sujet étudié. Celle de Christine Tarpin comporte des composantes disparates : tous les documents du ministère des Affaires culturelles concernant les politiques culturelles de la période concernée, y compris les projets de création d'institutions muséales conçus entre 1978 et 1992 qui n'ont jamais vu le jour ; les allocutions et les autres documents relatifs au secteur muséal comme les livres blancs et les livres verts ; le tissu associatif comme l'Association des musées canadiens et la Société des musées québécois (SMQ) ; la production écrite des groupes intellectuels spécifiques et les chercheurs en muséologie ; et les promoteurs du secteur muséal, notamment les institutions touristiques). La description par Christine Tarpin du dispositif muséal s'achève par l'étude des archives du MCQ, ainsi que les prises de position de la communauté sur l'institution à travers la presse, les conférences, les documents promotionnels, et les travaux universitaires.

Ainsi, repérer les formations discursives qui ont marqué l'intention stratégique à l'origine du développement muséal au Québec, permet à Christine Tarpin de pouvoir

¹⁷³ Freccero, Carlo. « Savoir et pouvoir à l'ère de la vidéo », in *Magazine littéraire*, n°325, 1994, p. 32. Cf. *Idem*, p. 146.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 141-142.

¹⁷⁵ Bennett, Tony. « The exhibitionary complex », in *New formations*, n°4, 1988, p. 73-102. Tony Bennett montre dans son article que les expositions universelles sont le lieu d'intersection des relations institutionnelles et disciplinaires. Cf. *Idem*, p. 146.

envisager sur une même ligne d'énonciation un environnement complexe : celui de la culture politique, mais aussi de la culture au sein du politique, à laquelle prennent part des revendications muséologiques et sociales. Elle questionne ainsi le jeu des relations de pouvoir/savoir ayant entouré l'émergence de nouvelles formes muséales, tant au niveau de leurs responsabilités que de leur gestion, pour cerner la structuration et l'évolution du dispositif muséal.

Conclusion

L'objectif de Christine Tarpin est de comprendre l'évolution du champ muséal au Québec, et l'émergence du MCQ inauguré en 1988, emblème de la mutation de ce secteur. Dans ce cadre, elle identifie les éléments qui ont été déterminants dans sa structuration et la façon dont ceux-ci ont pu agir sur sa transformation. Deux éléments décisifs sont reconnus : la muséologie et l'intervention de l'administration de l'État.

Christine Tarpin veut déterminer la valeur du musée, et s'inspire pour cela des travaux de Dominique Poulot. Elle adopte l'approche de l'historien français, où le musée est un lieu producteur de sens et de symboles en fonction d'un contexte intellectuel et culturel. Ce contexte est lui-même défini au regard de la construction d'une culture politique de la modernité, où le patrimoine est le reflet des besoins exprimés par une société (en termes de revendications identitaires, ou de besoin de culture par exemple). Mais si Christine Tarpin consent à la nécessité de prendre en compte les légitimités intellectuelles et culturelles dans l'examen de la formation du champ muséal, la chercheuse ajoute à ce tableau l'aspect de la structuration sociale du musée, qu'elle emprunte aux recherches de la sociologue canadienne Edwina Taborsky. Celle-ci rend compte de la position du musée dans un système global, celui de la société, que Michel Foucault analyse quant à lui en termes de stratégies de pouvoir. Il s'agit de montrer que le caractère des collections publiques, l'évolution des institutions, la place qu'elles occupent dans le système culturel, correspond à celui des structures sociales qui leur ont donné naissance. Afin de comprendre l'apparition du MCQ, Christine Tarpin veut « analyser le jeu des intérêts sociaux, les relations stratégiques de pouvoir ayant entouré l'émergence de cette nouvelle façon de penser le musée¹⁷⁶ ». La chercheuse choisit d'étudier l'évolution du secteur muséal québécois sous l'angle de l'intention stratégique gouvernementale ayant soutenu le développement des musées : « L'historique de la

¹⁷⁶ TARPIN, Christine. *Les musées québécois, op. cit.*, p. 7.

gouvernementalité telle qu'effectuée par Michel Foucault en tant qu'analyse de l'émergence d'un dispositif de rapports pouvoir-savoir, [...] va nous servir de perspective théorique d'analyse pour notre objet¹⁷⁷ ». Elle voit là l'opportunité de s'intéresser à « l'élargissement des pratiques administratives de l'État ayant conduit à l'institutionnalisation du champ culturel¹⁷⁸ ». De ce fait, elle réussit à ne pas prendre en compte le musée comme un champ propre, ainsi que le préconise Edwina Taborsky. Cette approche lui permet aussi de réinsérer dans une perspective historique la complexité de la situation du secteur muséal québécois et la multiplicité des lieux qu'elle traite. Sa méthode consiste à repérer les formations discursives qui ont marqué l'intention stratégique gouvernementale, c'est-à-dire les enjeux politiques et de communication impliqués dans le développement muséal. « Notre stratégie de recherche consiste à considérer les discours en tant qu'activité productrice de la société et témoin de sa dynamique profonde¹⁷⁹ ». Ce qui nous convainc spécialement dans la méthode élaborée par Christine Tarpin, c'est l'approche propre à « l'histoire structurale » : la façon dont le discours interpénètre la société, et infléchit la formation du dispositif muséal.

Les recherches de Christine Tarpin se construisent autour de la notion d'institutionnalisation de la culture dans son ensemble, avec un resserrement autour des musées, en particulier du MCQ. À partir de la « problématisation de l'émergence et de la structuration du dispositif muséal québécois¹⁸⁰ », Christine Tarpin montre que tous les discours du gouvernement autour des institutions muséales suggèrent que celles-ci ont un nouveau rôle à jouer dans la société. Dans les années 1960, on se pose donc la question de la fonction du musée, ou plutôt de leurs fondamentaux. En définitive, le secteur muséal québécois vit sa propre crise identitaire. En réponse, de nouveaux courants muséologiques s'épanouissent à partir des années 1970, qui visent une refonte totale de la façon de penser le musée. Christine Tarpin, grâce à la théorie de la gouvernementalité de Foucault, explore un domaine encore peu développé dans les années 1990 : la sociologie des institutions culturelles. En effet, la chercheuse donne une part importante à « l'effet de génération » dans l'émergence du MCQ, forgée d'alliances intellectuelles et d'influence de certains fonctionnaires du ministère des Affaires culturelles, sensibles à l'environnement culturel de la province et aux acquis promulgués

¹⁷⁷ *Idem*, p. 6.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 5.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 8.

¹⁸⁰ *Idem*, p. IV.

par l'ICOM. L'agitation culturelle des années 1970, corrobore « l'affirmation du Québec comme société distincte par rapport au Canada [qui] constitue en effet le projet politique qui affirme la volonté de réappropriation par la société québécoise de sa capacité historique¹⁸¹ ». Ainsi, le gouvernement québécois, l'institution, donc le musée « représente le lieu de mobilisation de la société » où le peuple québécois doit pouvoir assurer sa singularité sociale, sa logique d'appartenance identitaire et sa culture. Les années 1980 sont celles de l'effervescence de la réflexion muséologique au Québec, en même temps qu'une période favorable à la modernisation et la construction de nouveaux équipements publics décidée par le gouvernement. Ainsi, l'évolution des musées ne s'explique pas qu'au travers d'une influence intérieure, c'est-à-dire le développement de la muséologie, ni extérieure, autrement dit la transformation de la conjoncture sociale, mais au croisement de ces disciplines. C'est en situant son analyse à la croisée de ces deux forces que Christine Tarpin peut enfin interpréter ce qui fait figure de culture institutionnelle significative. Ce qui nous apprécions particulièrement, c'est qu'en interrogeant le dispositif muséal dans le système culturel québécois, Christine Tarpin cerne les pratiques et les valeurs que ce système met en avant afin de déterminer la formation du profil des musées.

À partir des facteurs mis en exergue par Dominique Poulot et Christine Tarpin, qui ont apporté les éléments nécessaires à l'étude du musée, nous adapterons le système des régimes d'authenticité. Ce modèle d'analyse proposé par Lucie K. Morisset nous a permis de concevoir la base d'un système explicatif de la patrimonialisation selon ses propriétés et ses modalités, sa logique et sa dynamique. Les notions d'écosystème patrimonial et de potentiel monumental offrent l'occasion de cerner les éléments nécessaires à l'examen de l'émergence d'un nouvel objet dans le corpus patrimonial et de mettre en évidence les valeurs qu'ils incarnent tant au niveau des enjeux que des effets provoqués par sa consécration. Nous proposons ici de reprendre en partie ce système – pour la prise en compte de l'objet pour lui-même, en tant que patrimoine – mais nous examinerons son parcours dans le musée. La carrière muséale de l'artefact est en effet influencée par l'évolution de cette institution d'un point de vue théorique, politique et des pratiques professionnelles. C'est ainsi que nous parviendrons à formuler notre propre grille d'analyse : les régimes de muséalité.

¹⁸¹ TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation, op. cit.*, p. 56.

III. Les régimes de muséalité : conditions d'émergence et de développement de l'objet de musée

A. Constituants des régimes de muséalité : la grille d'analyse

Comme l'a fait Lucie K. Morisset, l'ensemble des constituants du système explicatif est apprécié au regard d'un contexte historique, culturel, social, économique et politique. Nous avons aussi conçu notre grille d'analyse des régimes de muséalité à partir de trois (3) axes : l'écosystème muséal, le potentiel muséal et le paysage muséal.

Écosystème muséal		Potentiel muséal	Paysage muséal
Écologie muséale	Économie muséale		
Légitimité scientifique et culturelle de l'objet	Économie du musée	Anthropologie de la collection	Sociologie des institutions culturelles
Anthropologie du musée	Politiques patrimoniales et muséales	Culture muséale	État et conception de la muséologie
Interaction avec les autres patrimoines	Circulation économique de l'objet	Position géographique de l'établissement	Transferts culturels

Figure 3 : Grille d'analyse des régimes de muséalité. Auteure : Alexia Fontaine.

A.1. Écosystème muséal

Le premier axe est l'écosystème muséal, résultat d'une synergie entre l'écologie et l'économie muséale. Cette phase renvoie aux conditions d'émergence de l'objet de musée. Il s'agit donc de cerner les prérequis de la consécration du statut patrimonial d'un objet, et de rendre lisibles les opportunités de son entrée dans le champ muséal.

a) Écologie muséale

L'écologie, selon Lucie K. Morisset, se définit par la proposition de reconnaissance d'un nouvel objet du patrimoine, en fonction d'une configuration socioculturelle. Nous partons du principe, démontré ci-devant, que le musée est un outil d'appropriation du patrimoine, et qu'il est par conséquent, le réceptacle d'enjeux publics. Pour Dominique Poulot, la **légitimité scientifique et culturelle** de l'objet de musée est la condition fondamentale à sa distinction, à son identification. Il s'agira d'une part de prendre en compte la production de connaissance dédiée à l'objet, à travers les goûts privés et le *connoisseurship*, la création de sociétés savantes et les regroupements d'amateurs, ainsi

que tous les supports qui participent à diffuser la connaissance tels que les publications (de tout ordre) et la culture visuelle. D'autre part, nous observerons le développement de la recherche universitaire, c'est-à-dire la manière dont se définissent les disciplines qui s'intéressent à l'objet, la façon dont elles le considèrent, les activités des laboratoires et la création de supports de communication, l'entité et le mandat des groupements de recherche spécifique. Ainsi, le musée est-il vu à la fois comme un outil de production, mais aussi comme le reflet du développement de la recherche. Mais l'attention portée à l'objet et le savoir qui en résulte n'amène pas *de facto* celui-ci à devenir un *musealia*.

Pour que démarre la carrière muséale d'un objet, il faut envisager en parallèle l'**anthropologie du musée** moderne, qui fait référence à la représentation du musée, c'est-à-dire à l'imaginaire du lieu, la représentation sociale du lieu, dans sa dialectique à la pratique du musée du point de vue de la sociologie des pratiques culturelles. C'est donc la perception du musée qu'il faut apprécier. Il peut être considéré comme un forum ou une maison pour les individus spécialistes d'un objet ou d'une question ; mais aussi comme un outil de recherche, ainsi assimilé à un refuge ou un coffre-fort pour les objets. Il peut encore être encore utilisé comme un outil éducatif pédagogique et citoyen. Pensons par exemple au concept de *contact zone* appliqué au musée¹⁸² qui incarne désormais l'utopie du musée comme « lieu de conversation autant que de conservation¹⁸³ ». Plus récemment, nombreux sont les muséologues à constater que le musée devient le centre névralgique de la redynamisation des territoires. Selon le muséologue Benoît de l'Estoile, le musée, tel que les dominants l'élaborent et le façonnent avec leur propre orientation et leur vision du monde, est un point d'entrée pour scruter la société qui l'élabore.

Tout musée opère une mise en ordre du monde, par la manière dont il classe ses collections et les présente (ou non) au public. [...] Parce que la mise en exposition est la traduction spatiale et sensorielle (en particulier visuelle) de conceptions explicites ou implicites, elle offre une matérialisation de visions du monde. Le musée est à la fois l'expression de courants artistiques, scientifiques, politiques qui se

¹⁸² Robin Boast a montré que le concept de *contact zone*, depuis l'article de James Clifford intitulé « Museum as contact zone » publié en 1997, a permis de repenser l'histoire coloniale et la collaboration culturelle entre les musées d'anthropologie et les populations dont ils parlent. Dans cette perspective, le musée est vu comme le moyen d'instaurer un nouveau dialogue entre les deux parties, et de réduire le déséquilibre des représentations des diverses cultures. Robin Boast dénonce cependant l'aspect « *inclusionist* » de ce concept. Cf. BOAST, Robin. « Neocolonial collaboration : museum as contact zone revisited », in *Museum Anthropology*, vol. 34, n°1, 2011, p. 56-70.

¹⁸³ POULOT, Dominique. « Le musée, l'individu et les communautés », in POULOT, Dominique (dir.). *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « HISTO.ART », n°4, 2012, p. 30.

développent en dehors de lui et un lieu de production et de diffusion de représentation¹⁸⁴.

L'anthropologie du musée est reliée étroitement à celle de l'objet qui fait référence à l'idéologie du sujet. Il s'agit cependant de deux éléments distincts dans notre grille d'analyse.

Enfin, un dernier facteur participe à l'émergence d'un nouvel objet de musée : **l'interaction de l'objet avec les autres patrimoines**. Elle implique de fait sa proximité sémiologique et/ou formelle avec des objets déjà muséalisés. Qu'il s'agisse d'un patrimoine qui s'insère dans un discours basé sur l'*unica* ou le *typica*, la catégorisation des collections convoque respectivement une démonstration hiérarchique des objets – pour le musée d'art, on constate un échelonnement entre l'œuvre authentique ou originale et le chef d'œuvre¹⁸⁵ – ou re-constitutive de l'environnement de cet objet. Le rapprochement entre les typologies d'objets les amène à sortir de leur anonymat.

b) Économie muséale

Lucie K. Morisset observe l'économie du patrimoine à côté de son écologie. Elle désigne ici les moyens politiques et économiques qui permettent de rendre effectif le statut patrimonial de l'objet. Historienne de l'architecture, Lucie K. Morisset mène son analyse sur le patrimoine bâti, et l'économie du patrimoine se traduit pour elle par les axes politiques, les lois, les organes administratifs et la nomenclature dédiés aux monuments historiques. L'économie se réfère ainsi à un état et à une conception du patrimoine urbain, sous l'angle des principes directeurs de l'action de la collectivité ou du gouvernement responsable et de la stratégie mise en place. L'étude des régimes de muséalité comprend naturellement cette économie qui se décline en trois (3) points. Tout d'abord **l'économie du musée**, c'est-à-dire les moyens dont dispose le musée en termes de finances et d'administration qui influent directement sur ses activités : les campagnes de recherche, d'acquisition, d'exposition et de restauration... Finalement, le programme scientifique et culturel (PSC) de l'institution est entièrement dépendant de cette économie.

Les moyens alloués au musée sont issus en partie des **politiques patrimoniales et muséales**. Celles-ci témoignent de la conception du rôle de l'État ou des collectivités dans

¹⁸⁴ DE L'ESTOILE, Benoît. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris : Flammarion, 2007, p. 19.

¹⁸⁵ MAIRESSE, François, et Bernard DELOCHE. « Objet [de musée] ou muséalie », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, op. cit.*, p. 393.

le secteur muséal, de leur préoccupation ou de leur appréhension du musée à partir des critères d'intérêt collectif et d'instruction publique, puis de l'idéologie liée à cette institution. Plus qu'une législation et un mode de gestion, l'élément à mettre en exergue est la position des politiques face à un type de patrimoine et son administration, et la façon dont le gouvernement élabore les politiques muséales¹⁸⁶.

Le volet de l'économie muséale ne saurait oublier un aspect central du secteur : la **circulation économique de l'objet**, de la cueillette hasardeuse à l'ouverture de marchés spécialisés. Nous avons vu que Krzysztof Pomian était l'un des premiers à avoir théorisé le moment où l'objet usuel quitte le circuit de la consommation pour devenir soit un déchet, soit un objet patrimonial ou un sémiophore car investi d'une signification particulière. Il s'agit de saisir « l'économie des collectibles¹⁸⁷ » au cours de la « vie sociale » des objets selon l'expression d'Arjun Appadurai, ou de leur « carrière » ainsi que le formule Susan Pearce. Yves Bergeron approfondit le schéma de Krzysztof Pomian, et propose de retracer le parcours initiatique de l'objet, de son statut usuel à son statut muséal, à travers six étapes¹⁸⁸ : de l'objet anonyme, dans son circuit de consommation, l'objet devient historique, car il n'est plus d'usage ou dépassé. L'objet incarne ensuite des valeurs intellectuelles, artistiques ou spirituelles d'une société historiquement datée. Puis progressivement, l'objet est amené à entrer dans une logique commerciale, sa valeur culturelle lui ayant octroyé une valeur marchande. Les collectionneurs sont les acteurs de ce marché. Ensuite, du collectionnement à la reconnaissance de l'objet, l'insertion de l'objet dans une collection lui confère un besoin de protection et un statut patrimonial. Naturellement, il devient un objet de musée lorsque le conservateur l'intègre à la collection. Dans ce parcours, nous pouvons constater que la circulation économique de l'objet est un vecteur essentiel à sa consécration : la valeur marchande est une donnée moins importante que la formation d'un marché spécifique, engageant une visibilité pour l'objet désormais répertorié parmi « ceux qui méritent d'être sauvegardés¹⁸⁹ ».

L'écosystème muséal amène donc à focaliser notre regard sur des points précis de l'environnement de l'objet et du musée, les conditions de son émergence, permettant ainsi

¹⁸⁶ Nous pourrions aussi désigner cette partie sous le terme d'« anthropologie des politiques publiques », ainsi que le propose Andreea Potop Lazea dans sa thèse. Cf. POTOPLAZEA, Andreea. *Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation. Le cas de la Roumanie après 1989*, thèse de doctorat, Bucarest, École nationale d'études politiques et administratives ; École doctorale en sociologie, Bordeaux, Université Victor Segalen, Département d'anthropologie sociale, 2010, p. 16.

¹⁸⁷ POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, loc. cit., p. 22

¹⁸⁸ BERGERON, Yves. « Collection », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, art. cit., p. 60-62.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 62.

de saisir le moment de rencontre entre l'affection patrimoniale (écologie) éprouvée pour l'objet et les ressorts dont il dispose pour entrer au musée (économie).

A.2. Potentiel muséal

Le deuxième axe est le potentiel muséal. De façon identique au potentiel monumental conçu par Lucie K. Morisset, évaluer le potentiel muséal revient à déterminer le potentiel de l'objet à devenir un objet de musée. Selon elle, il s'agit du moment où la représentation de l'objet (sa connaissance objective) se traduit par sa représentativité (sa connaissance critique). L'émergence de l'objet de musée se concrétise lors de sa sortie du corpus des anonymes, grâce à la valeur culturelle qu'il incarne, jusqu'à sa consécration ou sa notoriété par l'interprétation de cette valeur. Nous étudierons la représentation de l'objet grâce à l'**anthropologie de la collection**. Depuis l'apport des *material cultural studies*, l'objet n'est plus une simple illustration. L'histoire culturelle y est sensible afin de déterminer les usages sociaux des objets, qu'il s'agisse de leur fonction dans un système de consommation¹⁹⁰ ou de leurs biographies¹⁹¹. Cette approche permet de souligner l'importance de suivre le parcours de vie des objets, au sein du musée en particulier. Nous avons vu que l'évolution du statut de l'objet était au cœur de ce que les auteurs envisagent par la muséalisation, et que l'ensemble du traitement appliqué par le musée – classement et insertion dans un système fonctionnel de signification scientifique, repérage et restauration – le conduit à le changer profondément. En effet, l'objet devient partie intégrante de la culture matérielle du musée, au même titre que le matériel de conservation, d'inventaire, de restauration, y compris la réserve elle-même. Cela remet donc en question le concept de l'objet-témoin, c'est-à-dire l'objet représentatif d'une culture, car dans la perspective de la « muséographique-patrimoniale¹⁹² » selon le terme employé par Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin, la sélection de l'objet est orientée selon la détermination du montrable. C'est là que l'ambivalence commence, car les critères d'exposition l'emportent sur le scientifique. Les auteurs l'expliquent d'une part grâce à l'histoire de l'ethnographie qui a, dès le début, délégué la conservation et la

¹⁹⁰ ROCHE, Daniel. *Histoire des choses banales*, 1997.

¹⁹¹ KOPYTOFF, Igor. « The cultural biography of things: commodotization as process », in APPADURAI, Arjun. *The social life oh things*, 1986, p. 64-91.

¹⁹² JULIEN, Marie-Pierre et Céline ROSSELIN. *La culture matérielle*, Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2005, p. 33.

réflexion sur les objets aux musées. D'autre part, et c'est une spécificité française, l'université et le musée sont des univers cloisonnés¹⁹³. Et les deux auteures de conclure :

Suivre les objets à la trace engage un renversement de perspective : il ne s'agit plus tant d'une anthropologie de la culture matérielle que d'une anthropologie par la culture matérielle. Ainsi, les objets de musée constituent une partie de la culture matérielle des conservateurs, des gardiens, des restaurateurs, mais aussi des visiteurs¹⁹⁴.

D'après nos lectures, nous concluons que les *musealia* ne sont pas des objets-témoins, mais les révélateurs de l'état de la société qui les a prélevés. L'objet lui-même n'est pas la preuve de cet état de société, mais la façon dont il est considéré par cette société. Autrement dit, au moment même où l'objet est considéré, lorsqu'il entre sous le regard¹⁹⁵, il est un indicateur des symboles et des revendications de cette société. « La nécessaire représentativité des objets a partie liée avec la définition même de la culture¹⁹⁶ ». Cette culture peut être envisagée sous l'angle des savants, tout comme du point de vue des collectionneur-amateurs. La collection, donc l'agencement des objets, nous renseigne sur le goût du mécène. Gérard Namer, que nous avons cité au début de ce chapitre, insiste sur ce point : « Le collectionneur, le propriétaire ou le gardien des objets donne par la sélection, le classement et la hiérarchie des objets donne sa propre vision du monde, son propre système de valeur à la collection¹⁹⁷ ». Il faut donc rappeler le contexte historique de la naissance des musées, ainsi que l'explique François Bayart pour les musées d'ethnographie par le « mouvement de clôture identitaire qui a forgé les traditions aux XIX^e et XX^e siècles sur le mode folkloriste, ethniciste ou nationaliste¹⁹⁸ ». Dominique Poulot fait de même pour les musées nationaux dans le contexte de la Révolution française, ou encore Yves Bergeron pour les premiers musées aux États-Unis au sein du mouvement d'indépendance des nouveaux États¹⁹⁹. L'anthropologie des collections et la culture matérielle nous renvoient à l'idéologie du sujet pour mieux suggérer l'émergence de la connaissance objective de l'objet et les modalités de son interprétation.

La représentativité fait référence ici à la **culture muséale**, autrement dit les représentations sociales des savoirs. Il s'agit de la négociation entre la culture scolaire

¹⁹³ Voilà un autre élément divergent entre la France et le Québec qui sera intéressant d'observer dans l'analyse comparative.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 44.

¹⁹⁵ Nous reprenons ici la notion de regard chère à Aloïs Riegl et Nathalie Heinich.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 36.

¹⁹⁷ NAMER, Gérard. *Mémoire et société*, Paris : Méridiens Klincksieck, coll. « Sociétés », 1987, p. 178.

¹⁹⁸ BAYART, Jean-François. *L'illusion identitaire*, Paris : Fayard, 1996, p. 36.

¹⁹⁹ BERGERON, Yves. « Collection », *art. cit.*, p. 58-59.

et/ou la culture médiatisée, et l'appropriation de l'espace muséal et de son langage, en tant que source d'informations et d'apport conceptuel, générateur d'expériences et d'émotions. « Le visiteur mobilise des éléments de la culture scolaire et de la culture médiatisée, qui tantôt résistent à la culture muséale tantôt parviennent à être déstabilisés par elle²⁰⁰ ». Puisque le musée est vu comme un espace de négociations de ces représentations, nous retenons les critères d'appropriation de l'objet, sa connaissance critique, à travers le discours du musée, qui lui permet de saisir les qualités attribuées à l'objet. Sa représentation est perceptible dans la structure de la communication muséale, surtout en contexte d'exposition, déterminée par trois (3) strates : le discours scientifique, le discours culturel, et l'approche directe²⁰¹. Le discours scientifique, premièrement, produit par les disciplines associées au musée, est à l'origine du musée moderne et envisage l'objet en tant que source d'informations. Le témoignage scientifique est souvent indirect, car le visiteur doit lire au moins le cartel pour situer l'objet dans la structure des connaissances. D'autres supports, d'autres médias, peuvent soutenir le discours scientifique sur l'objet. Deuxièmement, le discours culturel se fonde sur l'émotion provoquée par l'objet, en dehors du processus intellectuel et savant. Il projette le visiteur dans un canevas multiréférentiel et remémoratif (représentation individuelle ou collective *via* des photos, des chansons, des livres, etc.). Au sens littéral, ces deux discours sont indirects puisqu'il est nécessaire de posséder des connaissances ou des références préliminaires. Troisièmement, l'approche directe, celle de la confrontation nue avec l'objet, se base sur l'expérience *in situ*, en contexte muséal. Cette forme de communication est de l'ordre du sensible, et par conséquent, est propre à chacun. Le témoignage de l'objet sera plus ou moins bien ressenti, plus ou moins objectif, en fonction de la façon dont le visiteur vivra cette expérience. Selon la stratégie de communication choisie par le musée, la culture muséale est plus ou moins appréciable : l'analyse du discours autant que celle des dispositifs de médiation doit être entreprise²⁰² au cours de la lecture du régime de muséalité à l'œuvre.

²⁰⁰ EIDELMAN, Jacqueline, et Bernard SCHIELE. « Culture scientifique et musées », in *Sociétés contemporaines*, n°11-12, sept.-déc. 1992 : « Regards sur l'éducation », p. 209.

²⁰¹ MAIRESSE, François, et Bernard DELOCHE. « Objet [de musée] ou muséalie », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, art. cit., p. 405-406.

²⁰² Jacqueline Eidelman et Bernard Schiele organise également un audit du public (par exemple avec une cartographie mentale des savoirs). Nous pensons également au dispositif élaboré par Daniel Schmitt pour étudier l'expérience de visite et la construction des connaissances du public. Cf. SCHMITT, Daniel. « Décrire et comprendre l'expérience des visiteurs », in *ICOFOM Study Series*, n°42, 2013, p. 205-216. Cette source ne sera pas traitée dans notre travail de thèse, mais nous sommes tout à fait consciente de la nécessité de l'inclure dans la grille d'analyse *a posteriori*.

Le potentiel muséal a une dernière particularité, celle du lieu d'implantation et de l'offre culturelle que nous envisageons par la **localisation de l'établissement muséal**. Comme dans le domaine économique, où la « zone de chalandise » définit la zone géographique d'influence d'où provient la majorité de la clientèle d'un établissement commercial, la prise en compte de la localisation du musée nous permet en premier lieu de mesurer l'importance de l'inscription du musée dans un pôle de médiation culturelle pour la consécration de la notoriété d'un objet de musée. Il peut s'agir d'une vitrine commune, occasionnée par la concentration de musées dans une zone spécifique, ou de la cohérence des thématiques traitées avec les autres patrimoines mobilisés dans cette zone. Dans un second temps, il importe de considérer le phénomène d'attraction du lieu, qu'il s'agisse de l'imaginaire de l'endroit où est implanté le musée et/ou de la monumentalité de son architecture²⁰³. Nous prolongeons enfin la notion de localisation par une autre donnée : l'offre culturelle. La proposition d'une offre culturelle spécialisée (les musées ou les expositions dédiées) obtient une nouvelle visibilité lorsqu'elle intègre une offre culturelle élargie. L'introduction de l'objet dans d'autres musées, où des lieux d'exposition très fréquentés, témoigne de l'expansion de la reconnaissance de la valeur culturelle de l'objet dans le paysage muséal.

En somme, le potentiel muséal nous permet de comprendre la négociation entre ce qui est investi dans l'objet, au moment de son entrée dans les collections muséales, et son interprétation dans le discours du musée. L'emplacement du musée et la visibilité donnée à l'objet par l'offre culturelle dans lequel il s'insère, participent à son développement dans le champ muséal. La concrétisation de sa notoriété, ou de son émergence, est ainsi replacée au cœur du processus scientifique et médiatique.

A.3. Paysage muséal

Le troisième axe est le paysage muséal. Il est ici question de comprendre les logiques du développement de l'objet dans le musée, à travers l'analyse des mécanismes et des enjeux de la structuration du paysage muséal. Christine Tarpin a montré l'importance de la **sociologie des institutions culturelles** à l'origine de l'observation de l'organisation du secteur, ou plus précisément, l'évolution de la conception du rôle de l'État, des partenaires

²⁰³ Ces éléments sont repérés dans une analyse du potentiel muséal du Monts des arts à Bruxelles. MAIRESSE, François. *Les musées du quartier du Mont des arts : rapport de synthèse du séminaire* (Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles, 19 mai 2000) [en ligne], février 2001, 17 p., http://www.kbs-frb.be/uploadedFiles/KBS-FRB/Files/FR/PUB_1198_Seminaire_Musees_Quartier_Mont_des_Arts.pdf (page consultée le 25/05/2014).

et des acteurs, au regard de la place du musée au sein de la sphère de la diffusion culturelle. Le contexte socio-politique permet de cerner à travers la mutation des tutelles administratives et financières, les enjeux de communication du gouvernement et l'évolution de l'usage du musée dans les politiques publiques. La dimension sociale par l'étude du rôle des acteurs sociaux dans ce processus – qui avait été mise en avant par Emmanuel Amougou – est amenée par le fait que « les agents des institutions du pouvoir ne sont pas des êtres neutres dans un univers rationnel, insensible à la variation culturelle²⁰⁴ ». Ce concept fondamentalement relationnel explique l'émergence de la question patrimoniale dans un rapport au musée renouvelé, impliquant la transmission de pratiques inédites. S'ajoute à cela qu'à partir de nouveaux enjeux sociaux, il n'est pas rare de voir que l'organisation du secteur muséal qui est soutenue par les mécanismes de l'institutionnalisation, ou parfois par l'action d'un seul individu, oriente l'expansion du paysage muséal. Ceci est visible à travers la création de projets d'exposition, la réhabilitation du programme muséal à l'échelle d'un territoire, la rénovation d'une institution, voire par l'implantation d'un nouvel établissement.

Intrinsèquement liés, **l'état et la conception de la muséologie** agissent sur le développement des pratiques, des techniques, des normes, et des discours des agents de musée. D'après la muséologue allemande Annette Geiger, « il existe une relation entre l'état de définition de la muséologie et le concept du musée, notamment en ce qui concerne le classement des différents types de musées (art, histoire, ethnologie, sciences et techniques etc.)²⁰⁵ ». Mais nous poussons plus avant en mettant en évidence également l'impact des mouvements idéologiques sur l'évolution des techniques de conservation et de restauration, les modes d'exposition, le déploiement des moyens de communication. L'histoire de la muséologie montre à quel point ce champ de recherche a mobilisé progressivement les praticiens comme les chercheurs sur le plan juridique (déontologie, lois, etc.), celui de la médiation (interprétation, *contact zone*, etc.), et de la gestion (inaliénabilité, marketing culturel, etc.), qui ont peu à peu participé à la transformation du paysage muséal. Par exemple, la création en 1984 d'un Mouvement international pour

²⁰⁴ BELLIER, Irène. « Une approche anthropologique de la culture des institutions », in Abélès, Marc, et Henry-Pierre Jeudy (dir.). *Anthropologie du politique*, Paris : Armand Colin, 1997, p. 131. Cf. POTOP LAZEA, Andreea, *op. cit.*, p. 17

²⁰⁵ GEIGER, Annette. « Faut-il définir le musée d'après son objet d'exposition ou sa manière d'exposer ? La fonction du discours sur le statut scientifique de la muséologie 1960-1990 », in ZUPPINGER, Renaud (dir.). *Représentations du passé : patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Saint-Denis : Le Fil d'Ariane, coll. « Systèmes culturels et esthétiques en Europe », 1997, [en ligne], http://www2.univ-paris8.fr/scee/repdupasse/museologie_052.htm (page consultée le 19/07/2016).

une nouvelle muséologie (MINOM), au moment même où de nouvelles formes muséales apparaissent comme l'écomusée et les musées de société, est révélatrice de cette synergie. Les moyens de diffusion sont pluriels. Il s'agit de choses concrètes, comme des outils de communication, des forums ou des rituels de rencontre²⁰⁶ dont se dote le monde professionnel. Ce sont aussi des éléments moins palpables, ce que Christine Tarpin a nommé les parentés d'esprit ou les effets de génération qui évoquent presque « l'air du temps ».

Pour finir, nous considérons la dimension des **transferts culturels**, en termes de flux, afin de notifier les échanges entre les professionnels du secteur muséal qui infléchissent le déploiement de l'institution. L'historien de la culture et germaniste Michel Espagne précise que les transferts culturels sont « des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques²⁰⁷ ». Directement impliqués dans la diffusion de pratiques muséologiques et muséographiques, les experts de la culture matérielle et les agents de musées voyagent, se rencontrent, échangent et travaillent ensemble. L'internationalisation des organes institutionnels du secteur muséal, comme l'ICOM avec ses sous-groupes spécialisés²⁰⁸ et le partage de connaissances dans les groupes culturels particuliers, comme la francophonie²⁰⁹, forment les canevas de ces transferts.

Par conséquent, nous comprenons le paysage muséal comme un paysage géographique, politique et muséologique, où les savoir-faire, les profils scientifiques des institutions, les expositions et les collections forment en tout : « un agrégat d'objets, de faits et d'idées²¹⁰ » pour reprendre les mots du muséologue suisse Urs Kneubühl. Si certains parlent de carrière des objets, telle Susan Pearce, nous parlons alors de carrière muséale pour signifier le parcours de l'objet dans ce paysage, dont le développement est directement influencé par la structuration de celui-ci.

Conclusion

En début de chapitre, nous avons exploré les trois (3) problématiques qui étaient au cœur de la conception des processus de patrimonialisation et de muséalisation. Nous

²⁰⁶ Nous avons vu au début de ce chapitre l'impact des Entretiens du patrimoine sur la conception du patrimoine, et sa prise en charge.

²⁰⁷ ESPAGNE, Michel. « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres*, [en ligne], n°1, 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, <http://rsl.revues.org/219> (page consultée le 08/10/2014).

²⁰⁸ En ce qui nous concerne, le groupe ICOM Costume Committee joue un rôle indéniable dans les transferts culturels autour de la conception du musée des modes vestimentaires.

²⁰⁹ Notamment dans le cas de la France et du Québec pour notre recherche.

²¹⁰ KNEUBÜHL, Urs. « Paysage muséal : une construction utile », in *Musées*, vol. 25, 2005, p. 7.

avons constaté que la patrimonialisation n'a été pensée que sous la forme de métadonnées, l'application concrète de son analyse restant difficile à envisager. À l'inverse, la muséalisation se restreint à des étapes administratives et scientifiques appliquées à l'objet par l'institution muséale. En revanche, les régimes de muséalité apportent un modèle d'analyse plus global par le recensement des éléments participant à retracer d'une part l'histoire culturelle de la légitimation patrimoniale de l'objet à côté de la représentation symbolique du musée. En outre, ils permettent de comprendre la manière dont la pratique du musée, d'un point de vue culturel, touristique et économique, participe à la carrière muséale de l'objet par l'évolution et la transformation de ses attributions. Enfin, les politiques muséales et les mécanismes de l'institution, en parallèle du développement de la muséologie au niveau de la pratique du métier et l'idéologie du musée, structurent le paysage muséal formé par le musée étudié. Il oriente le dispositif qui prend en charge l'objet, lui donnant un rôle puis un autre, en fonction des programmations et des réhabilitations successives du secteur muséal.

B. Dynamique des régimes de muséalité

Dans nos réflexions sur les outils d'analyse que sont les processus de la patrimonialisation et de la muséalisation, nous avons annoncé que nous souhaitions non seulement trouver leur propriété et leur modalité, grâce à un système explicatif, mais aussi leur logique et leur dynamique. À cet égard, il convient de préciser les règles d'interaction et d'articulation des constituants de la grille d'analyse que nous venons d'explicitier, afin que les régimes de muséalité deviennent un modèle opérationnel.

B.1. Règles d'interaction de l'émergence

Les régimes de muséalité doivent rendre compte du phénomène muséal qui commence par l'émergence d'un objet dans le champ muséal. Le mot « émergence », qui signifie « apparition soudaine » dans le langage commun, est un concept de philosophie des sciences. « L'idée d'émergence, si on la considère non comme un concept historique mais comme un concept épistémologique, désigne un processus par lequel un nouvel ordre phénoménal apparaît²¹¹ ». Cette explication est fournie par Thierry Martin, chercheur à l'Institut d'histoire et de philosophie des sciences et des techniques de l'Université Paris 1. Le processus d'émergence caractérise un système complexe. Elliott Sober, professeur de philosophie des sciences de l'Université du Wisconsin aux États-

²¹¹ Revue *Sciences et Avenir*, hors-série n° 143 : « L'énigme de l'émergence », 2005, p. 35.

Unis, traduit ce système par cette phrase désormais galvaudée : « le tout est plus que la somme de ses parties ». Afin de l'illustrer, il nous propose une métaphore, celle du gâteau. Si l'on s'intéresse aux propriétés de chaque ingrédient – œufs, farine, lait, vanille – de façon isolée, on ne peut prédire la texture du gâteau. Mais si l'on suit la recette, le mélange des ingrédients, le pétrissage de la pâte puis sa cuisson, on observe alors l'évolution des propriétés de ses ingrédients qui entrent en interaction les uns avec les autres. Leur propriété émergente est la formation d'un gâteau : « le gâteau est plus que la somme des ingrédients pris séparément²¹² ». C'est cette même réflexion qui nous a poussée à réunir les constituants décrits ci-dessus dans notre grille d'analyse. Nous ne pensons pas qu'il faille uniquement s'intéresser à la légitimité scientifique et culturelle de l'objet, se focaliser seulement sur l'évolution des politiques culturelles ou sur l'histoire des musées, mais qu'il s'avère nécessaire de considérer l'ensemble de ces données dans leur relation : ce sont leurs influences réciproques et leurs actions mutuelles qui nous permettra de comprendre la muséalité d'un objet. Pour résumer, « l'émergence est un concept qui intervient lorsque des systèmes simples font apparaître, par leurs interactions ou leur évolution, un autre niveau de complexité qu'il est difficile de prévoir ou de décrire par la seule analyse de ces systèmes pris isolément²¹³ ». Le fait même d'envisager au départ la muséalisation comme un système simple – de procédure d'intégration d'un objet dans les collections muséales – pour finalement nous intéresser à un système plus complexe qui est le phénomène muséal lié à cet objet, nous indique que nous nous inscrivons dans la théorie de l'émergence.

Plus précisément, « comprendre un phénomène, c'est 1) identifier les règles qui l'engendrent ; 2) suivre mentalement les étapes qui, d'un état initial connu, aboutissent à l'apparition du phénomène ou de l'état final à expliquer²¹⁴ ». Nous précisons donc les règles des régimes de muséalité par l'émergence dite diachronique, dont le niveau de description macroscopique permet d'accéder aux propriétés collectives d'un système. L'analyse intègre des variables qui dépendent du temps aussi bien que de l'espace. Ainsi, l'observation de l'évolution des interactions entre les constituants fait-elle valoir une succession d'états qui nous mène à la compréhension des propriétés d'une structure globale. « Les processus complexes peuvent souvent, dans des disciplines très diverses, être décrites comme des systèmes dynamiques ; ce qui signifie que l'on s'intéresse à

²¹² *Idem*, p. 11.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Idem*, p. 20.

l'évolution temporelle des constituants – variables – du système et à ses causes²¹⁵ ». Premièrement, il s'agit précisément des besoins que nous éprouvons face à l'observation du phénomène muséal : examiner son évolution dans le temps, selon des régimes différenciés, afin de cerner les causes de l'interaction des parties. Deuxièmement, le fait de s'intéresser à la structure globale, par l'interaction des parties entre elles, suppose de ne pas prendre en compte l'ensemble des constituants de la grille d'analyse à chaque régime distingué, mais plutôt de discriminer ceux qui ont joué un rôle dans le cycle désigné. L'émergence diachronique, comme son qualificatif l'indique, désigne l'observation de l'évolution dans le temps de « faits », pour nous le fait muséal. Afin d'interroger cette évolution des parties d'un tout, les scientifiques ont élaboré un modèle mathématique pour parler « de systèmes dynamiques non linéaires (SDNL), dans lesquels l'évolution de chaque variable du système dépend en général de celle de plusieurs autres variables, et ce de façon non proportionnelle et/ou non additive – non linéaire²¹⁶ ». Les variables sont celles de la transformation de chaque constituant, de sa structure propre, au regard d'un contexte historique, culturel, social, économique et politique. L'émergence diachronique autorise donc à démontrer la genèse, ou plutôt les conditions d'émergence et de développement du phénomène muséal.

En plus de la saisie et de la réunion de l'ensemble des constituants des régimes de muséalité dans un même système explicatif, le concept de l'émergence permet de mener une étude ciblée, dans laquelle seuls les éléments pertinents sont énoncés et expliqués, afin de se concentrer sur les causes de l'entrée de l'objet dans le champ muséal, et de son parcours dans le paysage muséal. Les règles du concept se basent sur la prise en compte de l'évolution contextuelle des constituants de la grille d'analyse eux-mêmes, afin de mieux saisir les effets de leur interaction dans les régimes de muséalité.

B.2. Articulation des régimes de muséalité

La question de la dynamique de l'ensemble de ces axes se pose premièrement en termes de cycle. Si nous avons repris dans l'appellation de notre grille d'analyse le mot « régime » utilisé par Lucie K. Morisset, elle-même inspirée par François Hartog, c'est pour mieux signifier le fait que nous avons repéré des cycles d'investissement et de traitement de l'artefact vestimentaire au sein du système muséal. La chercheuse observe dans le temps long un basculement d'un régime à l'autre, à un moment où se réorganise

²¹⁵ *Idem*, p. 7.

²¹⁶ *Ibidem*.

le rapport de la société à son patrimoine, par la variation du rapport à l'autre, à l'espace et au temps.

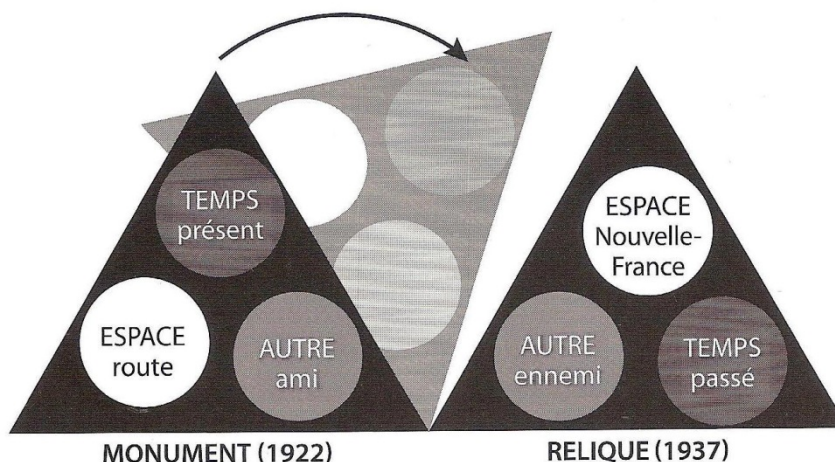


Figure 4 : Représentation schématique du basculement d'un régime d'authenticité à l'autre selon Lucie K. Morisset²¹⁷.

Reprenant la même logique, nous observons les causes de l'évolution des éléments constitutifs des trois (3) parties de notre grille d'analyse – l'écosystème muséal, le potentiel muséal et le paysage muséal – et les effets de leur interaction à chaque cycle patrimonial. Nous schématisons ainsi l'articulation des régimes de muséalité :

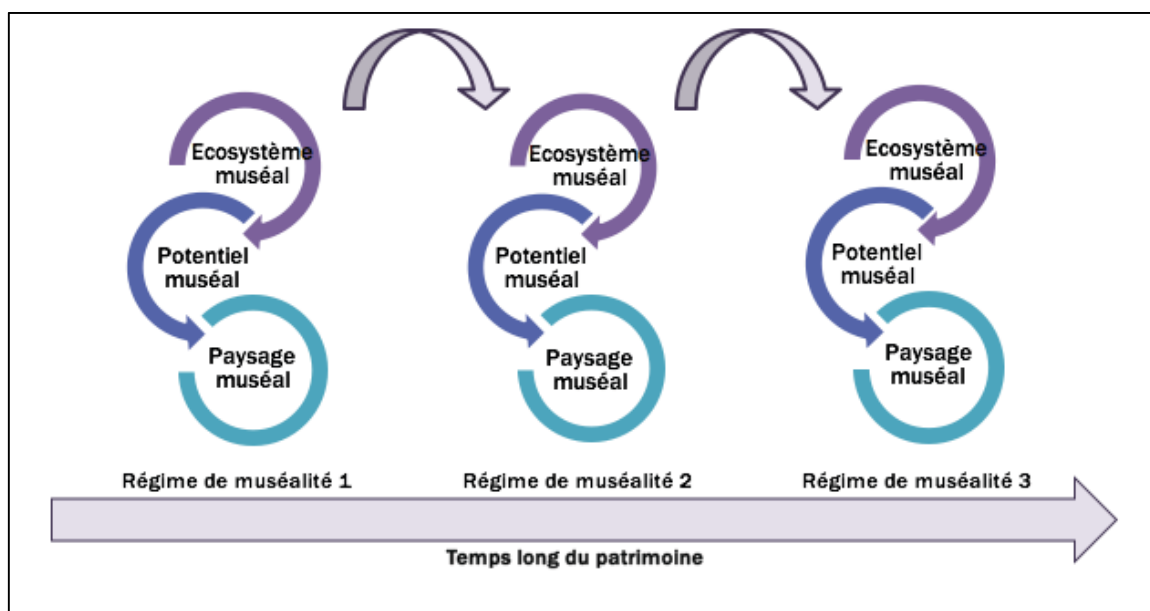


Figure 5 : Articulation des régimes de muséalité. Auteure : Alexia Fontaine.

²¹⁷ Source : MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Montréal : Presses de l'Université du Québec ; Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts et société », 2009, p. 29.

Deux choses essentielles sont à retenir à propos de la dynamique de notre modèle d'analyse : le phénomène muséal est observable au cours d'un temps long du patrimoine, et le basculement entre les régimes de muséalité est causé par l'évolution et l'interaction entre ses constituants.

« La non-linéarité est nécessaire pour obtenir des comportements émergents dans des SDNL. Mais c'est l'existence et le signe de circuits de rétroaction qui déterminent la nature de ces comportements. Un circuit de rétroaction est constitué par des éléments en interaction les uns avec les autres de telle sorte que, *in fine*, chaque élément exerce un effet sur lui-même²¹⁸ ».

Plus précisément, la rétroaction est « un phénomène que l'on trouve dans les domaines physiques, biologiques, écologiques, socio-économiques, linguistiques et autres systèmes dynamiques comportant des rétroactions. La rétroaction (anglais *feedback*) est l'action en retour d'un effet sur sa propre cause : la séquence de causes et d'effets forme donc une boucle dite boucle de rétroaction²¹⁹ ».

Cette boucle de rétroaction peut être schématisée ainsi :

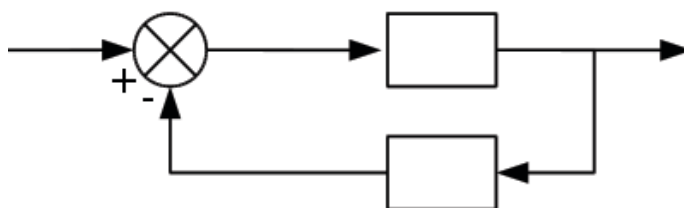


Figure 6 : Principe de la boucle rétroactive négative²²⁰.

La caractéristique de l'émergence, c'est donc l'existence et le signe de circuits de rétroaction qui déterminent la nature du comportement des constituants. Revenons à l'un des fondamentaux énoncé dans la première partie de ce chapitre à propos de l'étude de la patrimonialisation : « Une chose semble aujourd'hui acquise : le passé est construit dans le présent mais aussi par le présent²²¹ », écrivait Michel Rautenberg en 2003. À titre d'illustration, Jean Davallon a réfléchi en termes de filiation inversée. Il propose un schéma dans lequel s'inscrivent les gestes de patrimonialisation.

²¹⁸ *Idem*, p. 8.

²¹⁹ « Rétroaction », in *Wikipédia* [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9troaction> (page consultée le 16/12/2013).

²²⁰ Source : « Rétroaction », in *Wikipédia* [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9troaction> (page consultée le 16/12/2013).

²²¹ RAUTENBERG, Michel. *La rupture patrimoniale, op. cit.*, p. 17.

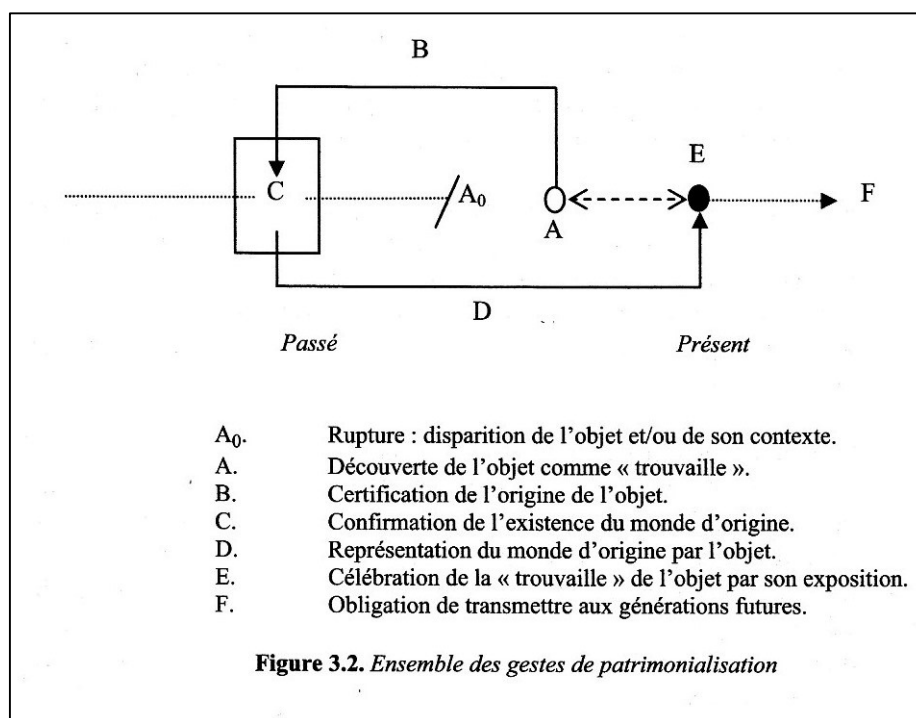


Figure 7 : Théorie de la filiation inversée selon Jean Davallon²²².

La ressemblance entre ces deux circuits est frappante, et si nous ne nous inscrivons pas dans l'approche de Jean Davallon, ainsi que nous l'avons justifié plus haut²²³, nous reconnaissons la particularité de la rétroaction dans le processus de patrimonialisation. D'ailleurs, dans son étude de ce phénomène, Lucie K. Morisset assimile la mémoire patrimoniale à différentes couches géologiques qui désignent en définitive les sens et les formes successives du patrimoine, jalonnées de rupture et de permanence. Le rôle du chercheur est alors de distinguer ce qui est fossilisé, de ce qui ressurgit, de ce qui est abandonné... Il s'agit finalement « de connaître et d'interpréter ce qui, concrètement, reste de ce processus de formation [du patrimoine]²²⁴ ». La dynamique des régimes de muséalité s'inscrit donc cette prise en compte d'éléments récurrents ou résurgents – affection patrimoniale, forme muséale – influençant de façon rétroactive l'évolution de l'émergence et du développement muséal. Notre méthodologie propre à la muséologie historique, dont nous avons déjà dit notre filiation dans l'introduction, est désormais confirmée.

²²² Source : DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier, Hermès Science, 2006, p. 126

²²³ Cf. Chapitre I, I, A.3.

²²⁴ MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité*, op. cit., p. 18.

Convaincue par la dynamique des régimes d'authenticité formulée par Lucie K. Morisset, c'est ainsi que nous nous sommes essayée à reproduire cette logique de basculement propre aux cycles patrimoniaux. Appliqués aux régimes de muséalité, la grille d'analyse se lit de cette façon : des successions de temporalité d'où s'observent l'évolution et l'interaction des constituants. Au cours des régimes consécutifs, cet examen nous amène à constater les investissements patrimoniaux et les manifestations muséales persistantes et discontinues. Le concept de l'émergence est donc un support pour l'articulation des régimes de muséalité.

Conclusion

Les trois (3) axes de notre grille d'analyse – l'écosystème muséal, le potentiel muséal et le paysage muséal – sont les parties élémentaires d'un système explicatif dont les constituants révèlent la propriété émergente du phénomène muséal : la muséalité d'un objet. Penser à partir des régimes de muséalité permet de comprendre le phénomène muséal en se basant sur les conditions d'émergence de l'objet dans le musée et de son développement dans le paysage muséal. À ce stade, ce modèle d'analyse rétrospectif est un dispositif d'étude conceptuel. Empruntant le concept d'émergence à la philosophie des sciences, l'ensemble des axes mentionnés dans la grille d'analyse interagissent entre eux, et révèlent ainsi les propriétés de la patrimonialisation et de la muséalisation. L'émergence est un terme souvent utilisé dans les *museum studies*, mais il n'a été employé que pour témoigner de l'apparition soudaine d'un type d'objet de musée ou d'une institution. Dans le cadre des régimes de muséalité, l'émergence désigne un système complexe qui a pour objectif l'étude et la prévision du comportement des systèmes composés d'un grand nombre de constituants en interaction : légitimité scientifique et culturelle de l'objet, anthropologie du musée, interaction avec les autres patrimoines ; économie du musée, politiques patrimoniales et muséales, circulation économique de l'objet ; anthropologie de la collection, culture muséale, localisation de l'établissement muséal ; sociologie des institutions culturelles, état et conception de la muséologie, transferts culturels. Puisque les propriétés émergentes d'un système se définissent à partir des interactions des parties d'un tout, nous exploitons le concept de l'émergence pour mieux schématiser la dynamique des régimes de muséalité. Notre but est ainsi de révéler le phénomène d'apparition et d'évolution de la muséalité d'un objet, l'artefact vestimentaire, en même temps que celui d'un modèle de musée, le musée des modes vestimentaires. Les régimes de muséalité ne sont donc pas uniquement un modèle

d'analyse conceptuelle, ils sont aussi un outil pratique livrant une grille de lecture du phénomène muséal. Envisagée dans une perspective historique, les régimes de muséalité ne se traduisent pas au travers d'un temps vectoriel du patrimoine, mais dans un temps cyclique où les processus de patrimonialisation et de muséalisation sont réévalués à chaque basculement de régime.

Conclusion du chapitre I

Avec les régimes de muséalité, nous venons finalement ajouter de nouvelles notions au champ lexical muséologique. Le fait que le terme « patrimonialisation » ne trouve pas d'occurrence dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* est notable, et pourtant, à le lire, on se rend compte que la notion est omniprésente et transversale dans l'ouvrage. Dans la revue de littérature placée dans la première partie de ce chapitre, nous avons relevé divers éléments qui sont désormais les acquis d'une conception moderne de ce processus et dont l'objet est de retracer l'évolution de l'interprétation du patrimoine dans un temps long : le patrimoine, qui est indice du rapport au temps, révèle les enjeux de société contemporains ; le patrimoine, dans sa relation à la mémoire, devient un symbolique ou un sémiophore ; les valeurs absolues du patrimoine sont impossibles à déterminer, et leur attribution est tributaire des acteurs et du contexte dans lequel elles sont énoncées. Quant au processus de muséalisation, un concept théorique encore jeune en muséologie, nous avons compris que les objets deviennent des *musealia* à partir de leur intégration dans le champ muséal et qu'ils sont, dès lors, le reflet des idéologies qui travaillent l'institution. Nous en avons conclu que pour définir la propriété du phénomène muséal nous devons en déterminer les modalités, la logique et la dynamique.

Nous nous sommes appuyée sur le modèle systémique d'analyse de Lucie K. Morisset, les régimes d'authenticité, qui affirme l'existence de cycles d'investissement patrimoniaux caractérisés par un contexte et des acteurs particularisés. Pour chaque cycle, l'acteur, dont l'identité est évolutive, s'approprie un discours à travers des valeurs attribuant une authenticité et qu'ils consacrent par rapport à un système de sauvegarde et de conservation valide. Ce modèle distingue ainsi la notion d'authenticité, les leviers d'affection du patrimoine, les conditions de son énonciation et les moyens de consécration mobilisés à un moment donné pour expliquer le processus de patrimonialisation.

Nous nous sommes tournée vers les *museum studies* pour adapter ce système à l'étude du phénomène muséal. Dominique Poulot a pointé les éléments que nous devons prendre en compte : le connoisseurship et la pratique du collectionnisme pour l'appropriation du passé, ce que nous avons traduit par le facteur de la légitimité scientifique et culturelle qui comprend en outre l'ensemble des pratiques culturelles liées à l'objet de façon plus globale ; la mobilité des objets qui devient le facteur de la circulation économique, au-

delà du marché de l'antiquariat ; la position des instances politiques que nous désignons par la politique patrimoniale et muséale ; et enfin, la représentativité du musée que nous entendons sous le terme d'anthropologie du musée. Avec Christine Tarpin, nous développons une dimension plus sociologique. Avec la notion de structuration du champ muséal en terme d'institutionnalisation et de formation du dispositif muséal, nous intégrons à notre modèle les facteurs de la sociologie des institutions culturelles, des transferts culturels pour la notion de parentés professionnelles, et pour finir de l'état et la conception de la muséologie. Nous avons nous-mêmes ajouté des facteurs qui sont apparus pertinents au cours de nos travaux : le facteur de l'interaction avec les autres patrimoines qui réfère à la catégorisation des objets au sein du système des valeurs muséales ; la culture muséale qui prend en compte l'appropriation de l'objet en contexte muséal ; et pour finir, la localisation de l'établissement qui participe à la fois à sa notoriété publique et à sa position dans le paysage muséal.

Nous envisageons notre modèle d'analyse du phénomène muséal comme un système complet, et par conséquent, nous relient dès le départ les processus de patrimonialisation et de muséalisation dans une même logique et dans une même dynamique. Nous avons d'ailleurs proposé un schéma en introduction²²⁵ dans lequel la patrimonialisation et la muséalisation ne sont pas envisagés comme des processus linéaires mais plutôt sur un principe cyclique ou spiroïdale. Nous avons aussi démontré, depuis l'explication des régimes de muséalité, que le fait patrimonial et le fait muséal interagissent, et à chaque régime, le phénomène muséal s'enrichit d'une nouvelle interprétation de l'objet de musée. C'est ainsi que, selon nous, la muséalisation ne se résume pas à la procédure d'entrée de l'objet dans les collections, suivant une chaîne d'opérations muséales²²⁶, mais se poursuit par sa carrière muséale, c'est-à-dire le parcours de l'objet dans le paysage muséal : la transformation de son rôle et de ses attributions au regard de la typologie des profils muséologiques des institutions qui s'en emparent. L'ethno-muséologue suisse Jacques Hainard s'exprimait comme suit en 2007 : « Je considère le musée comme un dictionnaire, les objets comme des mots. Le travail du muséographe est de construire une syntaxe, d'écrire un discours avec les objets. Dans cette perspective, un objet peut se

²²⁵ Figure 2 : « Dynamique de l'évolution du phénomène muséal ».

²²⁶ Nous faisons référence à la chaîne patrimoniale que Nathalie Heinich base sur les étapes successives du service de l'Inventaire général du patrimoine. À l'aune de la chaîne patrimoniale, la chaîne muséale désigne les étapes de traitement de l'objet lors de son entrée dans les collections : sélection, documentation, évaluation de la commission scientifique en charge des acquisitions, inventaire et thésaurisation, quarantaine, conditionnement et intégration des réserves.

retrouver plusieurs fois dans un propos et dire des choses différentes selon la place qu'il occupe dans la structure de l'exposition²²⁷ ». Partageant la même intuition que le conservateur, nous ajouterons que l'analyse discursive doit être menée tout au long de la carrière muséale de l'objet. En somme, les processus de patrimonialisation et de muséalisation, tels que nous les avons interprétés dans les régimes de muséalité, nous permettent de saisir un discours tenu sur un artefact par une société X, à un moment Y, sur un territoire Z. Notre grille d'analyse met en évidence les facteurs de l'évolution de cette construction discursive afin de déterminer les vecteurs de l'avènement d'une catégorie de musée spécifique, en l'occurrence dans nos travaux, celui des modes vestimentaires.

²²⁷ HAINARD, Jacques. « Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire », in Debary, Octave, et Laurier Turgeon (dir.). *Objets & mémoires*, Paris : la Maison des sciences de l'homme ; Québec : les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 131.

Chapitre II – Mise en musée des collections vestimentaires : naissance d’une réflexion théorique

Introduction du chapitre II

Le chapitre II a pour objectif de faire un état des lieux de la recherche sur le thème de la patrimonialisation et de la muséalisation des artefacts vestimentaires, et ainsi obtenir des éléments clés autant pour comprendre l’environnement et les facteurs qui ont participé à ces deux phénomènes. Nous prêterons aussi une attention particulière à la manière dont ce sujet a été traité afin de spécifier l’orientation de notre propre recherche.

Si l’on formule les termes de la recherche « patrimonialisation » et « muséalisation » des collections vestimentaires, et au sens large du « costume » ou de la « mode », les résultats sont minces. Pour la province de Québec, aucun travail spécifique à l’histoire de ce type de collections n’a été effectué. Ce champ des possibles nous offre des perspectives stimulantes. Du côté français, sur le thème de la patrimonialisation de la mode, Célia Ragueneau et Morgan Jan ont produit respectivement un mémoire de maîtrise en muséologie en 2006 sous la direction de Dominique Poulot, et une thèse de doctorat en histoire culturelle en 2011 sous la direction de Pascal Ory. Elles étudient toutes deux l’histoire des musées parisiens de la mode : le Musée de la mode de la Ville de Paris – Palais Galliera qui, pour faire plus court, est couramment appelé le Musée Galliera ; et le département Mode et textile du Musée des arts décoratifs de Paris, né en 1986 sous une entité autonome nommée le Musée des arts de la mode (MAM). Comprendre la naissance d’un musée, c’est comprendre la nécessité de le créer. En accord avec cette vision des *museum studies*, les deux chercheuses livrent alternativement des éléments sur le contexte de naissance du Musée Galliera et du MAM à Paris. Elles documentent ainsi l’histoire et le rôle central qu’ont joué les sociétés savantes telles la Société de l’histoire du costume (SHC) et l’Union française des arts du costume (UFAC) dans la création des deux établissements, puisqu’elles en ont fondé le projet muséal et constitué la collection initiale. Nous reviendrons sur ces deux cas de figure dans le troisième volet de ce chapitre.

Les deux premières parties sont consacrées à la littérature anglophone car ce sont les universitaires américains, britanniques et scandinaves qui se montrent *leaders* dans les *fashion studies*. Nous présenterons d'abord par remarquer une série de textes qui fait état du phénomène de la mode au musée, et met en exergue un moment charnière de la muséologie dans les années 1970 avec l'apparition d'un nouveau modèle de musée – le musée de la mode –, débouchant sur la distinction entre la « dress museology » et la « fashion museology » tel que l'a formalisée l'ethno-muséologue danoise Marie Riegels Melchior. Il s'agit pour nous de la première véritable réflexion théorique en muséologie qui tente de comprendre la présence et l'évolution de l'artefact vestimentaire au musée, bien qu'elle se concentre principalement sur la période contemporaine avec l'étude du musée de la mode. Pour la période antérieure, l'ère de la « dress museology », la chercheuse s'en remet aux travaux de Lou Taylor. Cette auteure, que nous avons présentée en introduction comme la spécialiste britannique de l'histoire de la culture matérielle et de l'histoire du costume, est la seule à avoir produit un ouvrage qui cherche à donner une visibilité d'ensemble sur le processus de reconnaissance culturelle de l'objet vestimentaire associée à une histoire muséale du costume. Nous en étudierons ainsi les grandes lignes dans la seconde partie de ce chapitre.

I. Le musée de la mode : un nouveau modèle institutionnel à l'étude

A. Une vue d'ensemble des collections vestimentaires

A.1. Textile et vêtement : un binôme cohérent

L'encyclopédie spécialisée sur le costume et la mode éditée par la maison d'édition Berg Fashion Library¹ en 2010 veut donner une analyse interculturelle et multidisciplinaire – anthropologie, histoire de l'art, histoire, sociologie, géographie – de l'objet textile et vestimentaire dans le monde entier, proposant aussi des études économiques, ethnographiques et culturelles sur la mode. Le dixième volume consacre une partie aux *museum studies*. Les chercheuses et muséologues britanniques Amy de la Haye et Eleanor

¹ EICHER, Joanne B. (éd.). *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, Oxford ; New York : Berg Fashion Library, 10 vol., 2010.

La Berg Fashion Library propose également une encyclopédie et une base de données d'image en ligne.

Thompson², proches de Lou Taylor et de son réseau scientifique, collaborent avec Jean Lawrence Druessedow, directrice du Kent State University Museum depuis 1993³ et Akiko Fukai, directrice et conservatrice en chef du Kyoto Costume Institute, pour faire le constat du phénomène d'engouement de la mode au musée et de l'avènement d'un nouveau modèle d'institution : les « fashion museums ». Dans l'histoire des musées d'art en général, l'apparition des établissements spécialisés sur la mode est récente. Le terme « mode » ici renvoie pour Akiko Fukai à la signification suivante : « dress items worn by many people of a particular time that can be viewed as objects that express a society or a culture⁴. » Avant l'apparition des musées spécialisés, les auteurs observent que les collections vestimentaires (« dress collections ») dans divers musées d'art et d'histoire, de beaux-arts et d'arts industriels se concentraient principalement sur des objets religieux, ethniques ou de cour. La plupart des musées anciens possédant des pièces et des accessoires vestimentaires sont liés à l'histoire industrielle locale ou la culture régionale. Dans son guide des collections textiles des musées de France publié en 1977, l'expert textile Cecil Lubell (1912-2000) dénombre vingt-trois (23) institutions qui sont implantées sur les anciens ou encore actuels sites de production, dont il livre une cartographie⁵ et détaille le contenu des collections. Force est de constater que les établissements qui témoignent de la fabrication textile collectent également des collections vestimentaires.

The products of these historic developments – French woven silks and French printed cotton – are abundantly and proudly preserved in the museums of France, together with important but less voluminous collections of the two notable French textiles arts – tapestry and lacemaking. They are often exhibited hand in hand with the products of French costume art, which they supported through the centuries and which they still support with great cachet today when French couture leads the world⁶.

Ainsi, la relation entre les fournisseurs, les dessinateurs textiles et les créateurs de mode se manifestent à travers les collections textiles et vestimentaires qui forment un tout cohérent. Cecil Lubell cite l'exemple du Musée de l'Impression sur étoffe fondé à Mulhouse en 1858 grâce au soutien de la Chambre de commerce et de la Ville à partir d'une collection

² Eleanor Thompson soutient une thèse de doctorat en 2016 à l'Université de Manchester intitulée *Displaying Historic Dress: New Methodologies for Historic Collections*, sous la direction d'Helen Rees Leahy, du Centre for Museology, et de Miles Lambert, de la Gallery of Costume à Manchester. Elle a pour objectif d'écrire une histoire de l'expographie de l'artefact vestimentaire.

³ Jean L. Druessedow était auparavant assistante de conservation au Costume Institute du Metropolitan Museum of Art, à New York, de 1984 à 1992.

⁴ FUKAI, Akiko. « Dress and Fashion Museums », in Eicher, Joanne B. (éd.). *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, Oxford ; New York : Berg Fashion Library, vol. 10 : « Global perspectives », 2010, p. 288.

⁵ Annexe 2.1 – Carte des musées textiles de France publiée en 1977 par Cecil Lubell.

⁶ LUBELL, Cecil (éd.). *Textile collections of the world*, New York, Toronto : Van Nostrand Reinhold, vol. 3 : « An Illustrated Guide to the Textile Collections in French Museums », 1977, p. 7.

rassemblée depuis 1833 par la Société industrielle de Mulhouse, qui invite les imprimeurs à déposer leurs échantillons chaque année. Il en est de même pour le Musée d'Ozé à Alençon (actuel Musée des beaux-arts et de la dentelle) qui intègre à la fin du XIX^e siècle les produits témoins de l'industrie locale, ou encore le Musée historique des tissus de Lyon ouvert en 1890 par la Chambre de commerce de la ville grâce à une collection rassemblée depuis 1856. L'exemple le plus fascinant reste le Centre de documentation du costume de l'UFAC à Paris, un conservatoire qui sauvegarde à la fois des textiles, des costumes historiques et de la haute couture, de même qu'au Fashion Institute of Textile (FIT) Design Laboratory à New York ou à la Gallery of English Costume à Manchester. Les collections comprennent cinq mille (5000) « full fashion ensembles », et trente mille (30 000) accessoires du XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, « as well as regional peasant costumes from many parts of France⁷ ». Rien de surprenant à cette mixité. Si ce n'est une production industrielle, le musée textile vise à illustrer la qualité et les techniques d'exécution développées sur un territoire donné. Ainsi, les musées d'ethnographie collectent des artefacts vestimentaires : le Musée d'Angoulême⁸, le Musée d'arts africains et océaniens, le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) – devenu le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) – qui possède peu de textiles mais « an outstanding collection of rural French costumes and coifs⁹ », et le Musée de l'Homme qui conserve autant de textiles que de costumes, dix sept mille (17 000) objets au total. Il existe aussi un musée bâti sur un autre modèle que le conservatoire d'art industriel ou traditionnel, qui se détache de la liste d'établissements rassemblés par Cecil Lubell. Il s'agit d'un établissement tel que le Musée du costume de la Ville de Paris, une annexe du Musée Carnavalet. Il fait figure d'exception car, s'il ne contient aucun échantillon textile, ses collections de vingt mille (20 000) objets, dont 4 500 artefacts vestimentaires couvrant la période du XVIII^e siècle jusqu'aux temps modernes, sont d'un grand intérêt pour l'étude du textile. Cecil Lubell publie aussi un guide des collections textiles des États-Unis et du Canada, édité en 1976, dans lequel il répertorie soixante-dix (70) musées « specialized enough or important enough to interest professional textile designers and students of decorative art¹⁰ ». Deux musées québécois figurent parmi la liste. D'abord le Musée McCord à Montréal pour sa collection de deux cents (200) pièces

⁷ LUBELL, Cecil (éd.), *op. cit.*, p. 34

⁸ Notamment la collection Ricard qui comporte surtout des artefacts marocains.

⁹ *Idem*, p. 8.

¹⁰ LUBELL, Cecil (éd.). *Textile collections of the world*, New York, Toronto : Van Nostrand Reinhold, vol. 1 : « An Illustrated Guide to the Textile Collections in United States and Canadian Museums », 1976, p. 6.

de textiles domestiques – courtepointes, dessus de lit et de table, couvertures, rideaux – et de cinq mille (5000) pièces et accessoires vestimentaires, principalement féminins, dont des robes datées du milieu du XVIII^e siècle et un fonds de costumes ethniques des premières nations¹¹. Le Musée McCord est en effet célèbre pour sa collection d'*americana*¹². Puis, le Musée des beaux-arts de Montréal pour ses mille deux cent cinquante (1250) pièces textiles anciens de très belle qualité, de provenance très variée (eurasienne, européenne, africaine, etc.), auxquelles s'ajoutent cent cinquante (150) pièces et accessoires vestimentaires.

A.2. Musées d'ethnographie, musées d'histoire, et musées d'arts industriels

Eleanor Thompson relève aussi que les collections vestimentaires se trouvent dans de nombreux musées d'histoire, de sciences naturelles et d'anthropologie. Pour John Lea Nevinson (1904-1985), un des membres fondateurs de la British Costume Society, le premier musée du costume qui ait existé serait le cabinet de curiosité de Sigmund von Herberstein (1486-1566), ambassadeur allemand en Pologne en 1517, à Moscou en 1526, et dans l'Empire Ottoman en 1541. Tous les vêtements ainsi que les armes et les *naturalia*¹³, qui lui sont donnés comme cadeaux diplomatiques, y sont rassemblés et conservés¹⁴. Lou Taylor précise en effet que les premières collections vestimentaires ont pris place dans les cabinets de curiosités à partir de la fin du XVI^e siècle, à côté des *naturalia*, quand les aristocrates collectaient des preuves de l'existence de populations habitant dans des contrées exotiques récemment découvertes par les explorateurs et les voyageurs occidentaux, alimentant ainsi le mythe du Bon sauvage. Les vêtements sont souvent mal identifiés et collectés de manière indifférenciée des autres matériaux, le seul but étant de renforcer le sentiment de supériorité de la civilisation européenne sur les autres¹⁵. Le capitaine Thomas Cook au XVIII^e siècle a participé à développer une méthode de collecte systématisée sur le terrain. Cependant, les informations qui arrivent au musée ne sont pas toujours conservées, ou le classement ne permet pas de les retrouver et de les documenter. Eleanor Thompson donne l'exemple d'une tunique d'un chef Tahitien apportée par le capitaine Thomas Cook dans les collections du

¹¹ Ce terme fait référence aux communautés amérindiennes et Eskimo.

¹² Les *americana* est un terme muséologique qui désigne les collections d'artefacts amérindiens qui sont au goût des collectionneurs et des antiquaires à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle au Canada. Cf. TURGEON, Laurier, et Élise DUBUC. « Musées d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains » in *Ethnologies*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 5-18.

¹³ Ce terme employé depuis le Moyen Âge jusqu'à la période Moderne pour désigne les objets muséalisés en lien avec l'histoire naturelle.

¹⁴ TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 105.

¹⁵ THOMPSON, Eleanor. « Museum Collections of Dress and Fashion », in *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, op. cit, p. 296.

British Museum enregistrée alors sous le terme « chiffon¹⁶ ». Au XIX^e siècle, les collectionneurs deviennent plus nombreux – des missionnaires aux marchands, des voyageurs isolés aux militaires en campagne – mais la plupart du temps, la collecte participe toujours à asseoir cette vision de supériorité. Considérés comme des objets souvenirs, les artefacts vestimentaires sont souvent privés de leur signification sociale et culturelle. Les artistes rassemblent également des objets dans le but d’archiver la mémoire des cultures en voie de disparaître. Par exemple, le peintre américain George Catlin (1796-1872) a rencontré pour les besoins de son art plus de cinquante (50) groupes d’Amérindiens en voyageant dans le nord de l’Amérique entre 1830 et 1836, dont il a collecté divers artefacts qui se trouvent aujourd’hui à la Smithsonian institution. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la construction de la discipline anthropologique amène à structurer les connaissances en catégories, et les expositions internationales sont autant d’occasion d’enrichir les collections muséales¹⁷. Les vêtements occidentaux (« fashionable dress ») ne font pas l’objet de collecte systématique avant la moitié du XX^e siècle. Auparavant, soit ils sont intégrés dans des départements plus vastes documentant les arts appliqués, l’ethnographie ou l’histoire sociale ; soit ils sont collectés pour leur valeur propre. Leur but est alors de révéler l’évolution des styles vestimentaires, des tendances et des procédés de fabrication. Les collections vestimentaires témoignent ainsi des mœurs socioculturelles et de l’histoire individuelle et collective (nationale)¹⁸. En Amérique du nord, beaucoup de sociétés savantes intéressées par l’histoire locale conservent des collections vestimentaires et des archives en lien avec la mode. Elles organisent des expositions qui s’intéressent en partie, voire spécifiquement au vêtement. La plupart du temps, les artefacts sont en lien avec l’histoire de la communauté ou les produits de l’industrie du territoire. Aucun musée national de la période 1800-1850 n’acquiert d’artefacts vestimentaires car ceux-ci sont considérés comme frivoles et sans valeurs. Le Victoria & Albert Museum (V&A Museum) à Londres, créé au lendemain de l’Exposition universelle de Londres en 1851¹⁹, est le premier à se doter d’une politique de collection visant d’emblée la formation d’un fonds d’artefacts vestimentaires et de pièces textiles relevant du « good design²⁰ ». Ayant pour vocation la conservation et la

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ En ce qui concerne le développement des collections d’*americana* au Canada, signalons que la Commission géologique du Canada créée en 1841 expose ses collections ethnographiques et de sciences naturelles à l’Exposition universelle de Londres en 1851 dont le succès, récompensé d’une médaille, motive l’ouverture d’un musée public permanent à Montréal dès 1856.

¹⁸ THOMPSON, Eleanor, *art. cit.*, p. 295.

¹⁹ Son titre original est le South Kensington Museum. Il adopte celui de Victoria & Albert Museum en 1897.

²⁰ *Idem*, p. 297.

valorisation des arts appliqués et industriels, l'institution récupère en vue de la manifestation des pièces vestimentaires collectées par des particuliers dès 1844. À l'ouverture du Musée, une politique claire est énoncée : les artefacts sélectionnés sont d'une très grande qualité dans le but de former et d'inspirer les artisans, les designers et autres travailleurs en lien avec le domaine textile. « This is one of the earliest example of a museum with a clear purpose for its collection of dress and textiles²¹. » L'axe principal d'acquisition est celui des matériaux utilisés pour la confection des pièces et des accessoires vestimentaires. Au fur et à mesure, au-delà de l'intérêt pour les matériaux, l'approche tend à prendre en compte la technique d'assemblage et de la coupe, la provenance et la rareté de la pièce elle-même. Il n'y a cependant aucune stratégie de collectionnement avant les années 1950, au moment où les premières conservatrices sont engagées au Musée.

A.3. Des collections privées aux collections publiques

Les collections vestimentaires des musées actuels ont été formées pour la plupart à partir de collections privées appartenant à des industriels, des historiens, des artistes et des costumiers. D'après Eleanor Thompson, au début du XX^e siècle, les collectionneurs privés perçoivent progressivement la rareté des pièces vestimentaires et tentent d'acquérir ces artefacts pour former de grandes collections. Beaucoup de collections privées ont commencé dans les années d'entre-deux guerres, au moment où la culture matérielle de l'ère victorienne trouve un engouement sur le marché des antiquaires. L'auteure mentionne l'une des plus grandes collections rassemblées aux États-Unis, celle de Henry Francis Du Pont (1880–1969). Ce riche industriel développe une passion pour le XVIII^e siècle, notamment pour les intérieurs et le textile. Il ouvre son propre musée en 1951 dans la maison familiale, qui prend le nom de domaine : Winterthur Museum. En Grande-Bretagne, Cecil Willett Cunnington (1878-1961) et sa femme Phillis (1887-1974), tous deux médecins et collectionneurs passionnés par l'objet vestimentaire, devenus des historiens du costume reconnus, sont à la tête de ce mouvement. « They were interested in finding examples of "ordinary" people's dress to use as general representations of garment types, which C.W Cunnington then related to his typology of feminine attitudes²². » Ils sont suivis par l'écrivain Doris Langley Moore (1902-1989). Leurs collections donnent respectivement lieu à la création d'un musée : la

²¹ FUKAI, Akiko, *art. cit.*, p. 288.

²² TAYLOR, Lou. « Cunnington, C. Willett and Phillis », in *Berg Fashion Library*, [en ligne], <https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/encyclopedia/the-berg-companion-to-fashion/cunnington-c-willett-and-phillis> (page consultée le 06/06/2016).

Gallery of Costume au (château) Platt Hall à Manchester en 1946, et le Costume Museum à Bath en 1963²³. Les peintres de genre et d'histoire, les costumiers et les décorateurs ont également joué un rôle important dans le développement des collections publiques, et Lou Taylor souligne que cet aspect de l'histoire des collections n'a pas encore été correctement étudié et reconnu. Elle met ainsi en exergue dans ses travaux le fait que les collections du Costume Institute du Metropolitan Museum of Art (MET) à New York, créé en 1959, trouvent leur origine dans une école de théâtre Neighborhood Playhouse, fondée en 1937 par les sœurs Irene (1886-1944) et Alice (1883-1972) Lewisohn. Cette collection a été formée au moment où les musées nord-américains rechignaient à collecter ce type d'artefacts, sinon pour alimenter des sous-branches des départements Textile. Dans les années 1940, la chercheuse explique ainsi qu'aux États-Unis, plusieurs musées d'arts décoratifs ouvrent un départements Mode à partir d'une collection privée : le Museum of Fine Arts à Boston reçoit la collection Elizabeth Day McCormick en 1943, le Philadelphia Museum of Art inaugure commence une section mode en 1947, et le Los Angeles County Museum of Art fait de même en 1952²⁴. Lou Taylor rappelle aussi, du côté britannique, que la seule grande collection vestimentaire que le V&A Museum n'ait jamais reçue fut celle de Talbot Hughes (1869-1942) en 1913, des artefacts du XVI^e siècle jusqu'aux années 1870 que l'artiste-peintre a rassemblés dans le but d'habiller ses modèles. Le Museum of London a acheté en 1911 une collection similaire appartenant à l'artiste John Seymour Lucas (1849-1923), pour laquelle le MET avait montré son intérêt également. Le Musée Galliera trouve lui aussi son origine dans les activités d'un regroupement d'experts de l'histoire du costume – la Société de l'histoire du costume (SHC) – dont font partie les artistes Édouard Detaille (1848-1912) et Maurice Leloir (1853-1940), qui offrent leurs collections en 1920 à la Ville de Paris. En Australie, le Museum Victoria à Melbourne a bénéficié de la donation d'une collection vestimentaire de l'artiste britannique William Nicholson (1872-1949).

²³ La muséologue britannique Naomi Tarrant a remarqué que sans ces amateurs-collectionneurs, les artefacts vestimentaires du XIX^e siècle seraient sous-représentés dans les collections muséales en Angleterre.

²⁴ TAYLOR, Lou. *Establishing dress history*, *op. cit.*, p. 188.

B. Un engouement pour l'artefact vestimentaire contemporain

B.1. L'histoire sociale et l'histoire de l'art : une nouvelle approche des collections vestimentaires

Un tournant s'amorce dans la seconde moitié du XX^e siècle. Eleanor Thompson note qu'un réel enthousiasme pour les collections vestimentaires commence à partir des années 1960. Des offres de don provenant de grandes familles livrant des garde-robes entières affluent vers les musées au cours des 1960 et 1970 de façon plus soutenue qu'auparavant : de fait, l'enrichissement des collections publiques repose pour beaucoup sur les donations. Pour la muséologue, les collections issues d'une garde-robe (« wardrobe collections ») ayant appartenu à une femme ou à une famille illustrant ainsi la manière de se vêtir de plusieurs générations de femmes, sont le seul moyen pour un musée de travailler sur des questions relatives à l'évolution des tendances dans une même classe sociale sur une période donnée. Alors que les musées ne pas respectaient pas toujours l'intégrité de ses dons²⁵, les conservateurs semblent changer d'approche, prenant conscience de cette opportunité : « Curators do well to remember the origins of their collections built on selective judgments, personal predilections, prejudices, and imbalances²⁶. » De nombreux musées de la mode possèdent ce type de collections et Eleanor Thompson donne plusieurs exemples d'institutions britanniques dans ce cas : les plus remarquables « wardrobe collections » du V&A Museum proviennent de Mme Heather Firbank (1888-1954), la fille du parlementaire Sir Thomas Firbank, constituée de cent dix (110) pièces vestimentaires portées entre 1905 et 1920 ; et de l'avocate et mécène Jillian Rosemary Ritblat (1942) composée de quatre cent cinquante neuf (459) artefacts datés des années 1960 à 1990. Le Brighton Museum and Art Gallery a acquis la collection Messel représentative de la mode portée par six générations de femmes des familles Messel, Rosse et Sambourne entre 1870 et 2005²⁷. Le Fashion Museum à Bath quant à lui conserve la garde-robe de la ballerine Margot Fonteyn (1919-1991) et de

²⁵ Eleanor Thompson donne l'exemple de la garde-robe de l'experte textile Brenda Azario offerte au V&A Museum en 1971, dont une partie a été sélectionnée en fonction des éléments les plus intéressants pour la documentation du design de l'époque. Le reste des artefacts fut réparti entre le Brighton Museum et le National Museums de Liverpool.

²⁶ THOMPSON, Eleanor, *art. cit.*, p. 298.

²⁷ « The Messel Family Dress Collection ». Site du Brighton Museum and Art Gallery, [en ligne], <http://brightonmuseums.org.uk/discover/2015/02/26/fashion-and-fancy-dress-2/> (page consultée le 08/06/2016).

Un travail de recherche et de conservation mené sur la collection par Lou Taylor, Amy de la Haye et Eleanor Thompson a donné lieu à l'exposition *A Family of Fashion : The Messel Dress Collection* en 2005.

l'aristocrate Lady Ottoline Morrell (1873-1938). Il en est de même pour le National Museums de Liverpool²⁸. Akiko Fukai ajoute qu'au cours de ces mêmes années, la mode a pris un tournant social et culturel. Auparavant, les artefacts étaient surtout collectés pour illustrer une création artistique ou un art appliqué. La hiérarchie des arts, telle qu'elle a été établie au XIX^e siècle, avait classé d'emblée le vêtement ou le textile dans la plus basse élévation parmi les arts décoratifs. Dans les années 1960, la mode devient sujette à consommation de masse en même temps qu'elle est distinguée comme un phénomène socioculturel qui a trait à différentes sphères de la société. Alors que l'industrie de la mode change radicalement la façon dont on perçoit le vêtement, la mode devient un sujet en soi, débattu par des intellectuels qui émettent des réflexions esthétiques qui mettent en lien la mode et le domaine artistique. Ce lien semble de plus en plus évident depuis la première moitié du XX^e siècle, au moment où apparaissent de nouvelles formes d'art venant troubler la hiérarchie établie. Tandis que la frontière entre l'art, le design et la création vestimentaire s'effrite, le système de la mode devient l'objet de recherches théoriques²⁹. Pour la conservatrice, c'est ce mouvement qui a donné naissance au musée de la mode dans la seconde moitié du XX^e siècle³⁰. Pour Amy de la Haye, la convergence entre l'art et la mode atteint son paroxysme en 1996 avec la Biennale de l'art contemporain à Florence en Italie : « In 1996 the Florence Biennale exhibition, entitled *Il Tempo e la mode*, was a seminal point at which fashion and dress were situated in art practice with a series of city-wide installations, which generated international publicity and broader debate about fashion as a medium within museums and galleries³¹. » L'exposition *Art/Fashion* présentée à la Biennale est installée l'année suivante au Guggenheim Museum à New York et participe de fait à populariser le rapport entre l'art contemporain et l'objet vestimentaire³². Elle explorait le travail d'artistes qui utilisent le vêtement comme « medium », en raison de sa capacité à véhiculer un message : on pouvait y voir la *Simultaneous Dress* créée en 1913 par Sonia Delaunay (1885-1979), les créations des futuristes italiens, les sculptures de l'artiste contemporaine Judith Shea telles *Black Dress* (1982) et *Venus* (1991), etc.

²⁸ La donation d'Emily Tinne (1910-1940).

²⁹ Akiko Fukai ne spécifie ni la nature ni les auteurs de cette analyse. Pour la France, avec Roland Barthes en tête de file, elles sont d'ordre sociologique et sémiologique.

³⁰ FUKAI, Akiko, *art. cit.*, p. 288.

³¹ DE la HAYE, Amy. « Introducing: Dress and fashion in the context of museum », in *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, *op. cit.*, p. 286.

³² DRUESEDOW, Jean L.. « Dress and fashion exhibit », in *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, *op. cit.*, p. 308.

B.2. 1960-1990 : un basculement entre « dress » and « fashion »

Si la période antérieure à 1960 peut être caractérisée par la démarche de collecte de l'objet vestimentaire et de focalisation sur sa matérialité, entre 1960 et 1990, selon Akiko Fukai, le musée tente de développer des connaissances spécifiques sur le vêtement et la mode. Il s'opère un basculement entre « dress and fashion³³ ». Au même moment, Marie Riegels Melchior que nous avons mentionnée plus haut, fait un constat similaire. Elle distingue une première période dominée par le concept de « dress museology³⁴ » qui désigne une approche centrée sur l'objet (« object-based approach ») – en terme d'activité de collectionnement – d'une seconde, dominée par le phénomène de la « fashion museology », pour laquelle le musée présente désormais l'expression d'une idée ou d'une atmosphère liée à la mode³⁵. La *dress museology* est caractérisée par le travail d'inventaire et de conservation, soutenu par la fonction recherche du musée dont le but est d'écrire une histoire du costume³⁶. Ce mouvement avait mené naturellement à l'édition d'un guide pour la conservation des collections vestimentaires produit par l'ICOM Costume Committee³⁷ en 1989. Plusieurs éléments marquent cette transition muséale selon les deux muséologues. Déjà, nous notons la création de plusieurs institutions dédiées à l'artefact vestimentaire. Le Museum of Costume Art à New York fondé en 1946³⁸ est intégré au MET en 1959. Le Costume Museum à Bath ouvre ses portes en 1963 à partir de la collection de Doris Langley-Moore. En 1965, le Museu textil i d'Indumentaria (Musée du textile et de l'habillement) à Barcelone est issu lui aussi d'une collection privée, celle de l'artiste, collectionneur et aristocrate espagnol Manuel Rocamora (1892-1976). La collection vestimentaire rassemblée par Edward C. Blum, président du Brooklyn Institute of Arts and Sciences de 1928 à 1938, et abritée par le Brooklyn Museum, est rattachée officiellement en 1967 au Fashion Institute of Technology (FIT)³⁹ dans le cadre d'un projet pédagogique. L'année 1971 est à marquer

³³ FUKAI, Akiko, *art. cit.*, p. 288.

³⁴ MELCHIOR, Marie Riegels. « Fashion Museology : Identifying and Contesting Fashion in Museums », communication au symposium *Fashion. Exploring critical issues conference* (Oxford, Mansfield College, 22-25 sept. 2011), p. 4, [en ligne], mise en ligne le 02/11/2013, http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/Oxford_fashion_exploring_critical_issues_PAPER_MarieRiegelsMelchior.pdf (page consultée le 24/11/2014).

³⁵ *Idem*, p. 5.

³⁶ La chercheuse se réfère ici aux travaux de Lou Taylor.

³⁷ Il s'agit du groupe de muséologues spécialisés sur le vêtement appartenant à l'ICOM, créé en 1962. Nous reviendrons sur la création de cette structure qui indique selon nous un nouveau régime de muséalité de l'artefact vestimentaire.

³⁸ Il s'agit de la collection des sœurs Lewisohn mentionnée ci-dessus.

³⁹ Il prend le nom de Museum at FIT en 1993.

d'une pierre blanche, et inaugure cette seconde période qualifiée par la « fashion museology ». L'exposition *Fashion : an anthology by Cecil Beaton* (octobre 1971-janvier 1972) présentée au V&A Museum, est montée en partenariat avec le photographe de mode britannique Cecil Beaton (1904-1980), concepteur de costumes pour le cinéma et le théâtre, et collectionneur d'art et de pièces vestimentaires. Il est invité à exposer son parcours créatif et ses influences artistiques⁴⁰. Amy de la Haye, que nous avons déjà présentée, et Judith Clark, professeure de muséologie et d'histoire de la mode au London College of Fashion, qualifient cette exposition de charnière pour l'histoire de la mode au musée dans un ouvrage publié en 2014⁴¹. Amy de la Haye avait déjà signalé dès 2006, dans la revue *Fashion Theory*, que l'exposition était un « turning point⁴² » en muséologie : « An aura of antiquarianism seemed to enshroud every costume display, and they had, for all intents and purposes, no audience beyond a few specialists⁴³ ». Au contraire des usages habituels, l'exposition propose une scénographie innovante, très visuelle et esthétique, et présente des artefacts vestimentaires contemporains. L'événement amène une foule de quatre-vingt-dix mille (90 000) visiteurs au Musée. C'est à partir de ce moment que le V&A Museum commence « to engage seriously with fashion as a museological medium⁴⁴ », et inaugure une nouvelle ère pour le secteur muséal de façon générale. L'année suivante, le Costume Institute du MET invite Diana Vreeland (1903-1989), éditrice en chef du magazine féminin *Vogue US*, à apporter son expertise sur la programmation du Musée. Akiko Fukai et Jean L. Druesedow l'ont examinée et ont décrit l'approche muséographique de cette conservatrice amateur. « For the first time, the aesthetic of the presentation took precedence over historicity, with abstract mannequins, vibrant colors, and unusual juxtapositions. In all of Vreeland's exhibitions, there were elements of surprise combined with awe-inspiring examples of dress⁴⁵. » Elle préfère des parcours thématiques plutôt que chronologiques, comme les exposition monographiques *Balenciaga* (1973) et *Yves Saint Laurent* (1983). Elle explore les autres cultures avec *Manchu Dragon* (1980) et *The Costume of Royal India* (1985)

⁴⁰ Il ne s'agit pas d'une exposition rétrospective, toutefois, le parcours est conçu dans une perspective historique et se découpait en vingt (20) sections identifiant des thèmes ou des créateurs qui ont inspiré l'artiste.

⁴¹ CLARK, Judith, et Amy de la HAYE. *Exhibiting Fashion – Before and After 1971*, London, New Haven : Yale University Press, 2014, 251 p.

⁴² DE la HAYE, Amy. « *Vogue and the V&A Vitrine* », in *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 10, n°1-2, 2006, p. 128.

⁴³ Citation de Philippe de Montebello, directeur du MET, tirée du catalogue d'exposition *Diana Vreeland: Immoderate Style* (1993). Cf. Idem, p. 129.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ DRUESEDOW, Jean L., *art. cit.*, p. 306.

exploitant des collections anciennes mais sur des mannequins modernes et des backgrounds colorés. À nouveau l'usage de la couleur dans les expositions *The Glory of Russian Costume* (1976) et *Austria-Hungary* (1979). Elle organise des rétrospectives des grands styles vestimentaires du XX^e siècle, mais à travers des objets curieux comme les *The 10's, the 20's and the 30's. Inventive Clothes, 1919-1939* (1973) et *Man and the Horse* (1984). Elle relate l'influence de l'art sur la création vestimentaire avec les expositions *Romantic and Glamorous Hollywood Design* (1974), *Diaghilev : Costumes and Design of the Ballets Russes* (1978) et *Dance* (1986). Pour finir, elle met en scène des pièces historiques précieuses et somptueuses dans les expositions *The Eighteenth Century Women* (1981) et *La Belle Époque* (1982)⁴⁶. Comme le public se presse au Costume Institute, les expositions spectaculaires de Diana Vreeland attirent l'attention du monde entier sur les expositions sur la mode en même temps que l'étude du vêtement se démocratise. Certes, Diana Vreeland a été critiquée pour sa méthode et son concept du musée : Valerie Steele, conservatrice en chef et directrice du Museum at FIT depuis 2003, dénonce de fait la commercialisation du musée, la spectacularisation des expositions et les mauvaises conditions de conservation préventive réservées aux artefacts⁴⁷. Mais il est cependant évident que l'attitude des muséologues et du public à l'égard de l'artefact vestimentaire a désormais changé. Selon Marie Riegels Melchior, ce mouvement s'accompagne de la reconnaissance patrimoniale du vêtement : « The influence of popular culture at this time in history cannot be ignored, as it went hand-in-hand with a recognition of fashion as part of our collective cultural heritage⁴⁸. »

B.3. Hégémonie d'un nouveau modèle de musée : le musée de la mode

Le succès de certaines expositions est tel que des pays entreprennent de créer leur propre musée de la mode. D'après Akiko Fukai, c'est grâce à l'installation de l'exposition *Inventive Clothes* (1973) à Kyoto que le Kyoto Costume Institute (KCI) est inauguré en 1976, dont la direction est confiée à l'ancien dirigeant de la société Wacoal, Koichi Tsukamoto (1920-1998). Peu de temps après, en 1979, à Tokyo, le Bunka Gakuen Costume Museum est créé en tant qu'annexe du Bunka Fashion College, à partir d'une collection de pièces haute couture parisienne et de vêtements ethniques du monde entier. Au Portugal, après l'exposition *Civilian Clothes in Portugal* (1974) au Museu Nacional de Arte Antiga (Musée

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ STEELE, Valerie. « Museum Quality : The Rise of the Fashion Exhibition », in *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 12, n°1, 2008, p. 10-11.

⁴⁸ MELCHIOR, Marie Riegels, *art. cit.*, p. 4.

national des arts anciens), le Museo nacional do traje e da moda (Musée national du costume et de la mode) est inauguré à Lisbonne en 1977 à l'initiative du gouvernement. L'ambition de ces institutions est de devenir des centres nationaux de la culture vestimentaire par l'étude de la mode comme un phénomène social moderne. Leur profil muséologique s'oriente d'emblée vers une approche moderne de l'histoire du vêtement tentant d'illustrer les multiples facettes de la nature de la mode. Leur politique des collections est principalement tournée vers les artefacts contemporains⁴⁹. Jean L. Druesedow, cité plus haut, renchérit avec le fait que le V&A Museum, conforté par l'expérience de l'exposition réalisée avec Cecil Beaton, adjoint en 1979 le terme « dress » au titre de son département. Désormais, la collection vestimentaire devient une priorité de la politique des collections. Deux autres musées, aujourd'hui importants dans le paysage muséal spécifique aux collections vestimentaires, sont créés : d'abord, le Kent State University Museum, fondé grâce aux collections de la styliste Shannon Rogers (1911-1996) et de l'homme d'affaire Jerry Silverman (1910-1984)⁵⁰, ouvre ses portes en 1982. Il propose une programmation sur le costume et la mode. Puis, le Musée des arts de la mode à Paris qui s'installe au Palais du Louvre en 1986. Plus significatif encore, les musées qui ne sont pas spécialisés sur cet objet, voire qui ne possèdent aucun artefact vestimentaire dans leur collection, commencent à programmer des expositions sur la mode devenues tout à coup pertinentes dans leur programmation. Pour Jean L. Druesedow, il apparaît clairement que ces institutions cherchent ainsi à rencontrer une large audience et à faire porter un nouveau regard sur leur établissement. Akiko Kukai donne l'exemple d'une exposition sur la mode durant la Première Guerre Mondiale organisée par le London's Imperial War Museum à Londres en 1997⁵¹, qui a eu tellement de succès que ses dates ont été prolongées. Apparaissent ensuite les premiers « block-busters », notamment en 1998, lorsque le Guggenheim Museum à New York programme une exposition monographique du couturier Giorgio Armani (1934) dans

⁴⁹ FUKAI, Akiko, *art. cit.*, p. 290.

⁵⁰ Les deux partenaires ont créé l'une des marques de prêt-à-porter féminin les plus florissantes de la seconde moitié du XXe siècle, la Jerry Silverman, Inc.. Ils ont amassé au cours de leur carrière une collection vestimentaire et d'arts décoratifs dont ils font don à la Kent State University en même temps que les archives de l'entreprise. Cf. SERKOWNEK, Edith. « Shannon Rodgers and Jerry Silverman Papers ». Site de la Bibliothèque de la Kent State University, [en ligne], mise en ligne en mai 2006, <http://www.library.kent.edu/special-collections-and-archives/shannon-rodgers-and-jerry-silverman-papers> (page consultée le 09/06/2016).

⁵¹ L'exposition est intitulée *Forties Fashion and the New Look* (1997). Notons que London's Imperial War Museum organise en 2015 l'exposition *Fashion on the Ration : 1940s Street Style* sur la mode durant la Seconde Guerre mondiale. Cf. BIDE, Bethan. « Review of *Fashion on the Ration: 1940s Street Style* », in *Reviews in history*, [en ligne], 4 juin 2016, <http://www.history.ac.uk/reviews/review/1803> (page consultée le 09/06/2016).

une scénographie recréant l'environnement commercial de la mode, « controversially and critically⁵² » mais attirant de point de vue du public, qui sera présentée ensuite au London's Royal Academy of Arts. Pour Marie Riegels Melchior, il s'agit d'un des signes de l'ère de la « fashion museology » : la présentation des collections est de plus en plus inspirée des défilés et de l'esthétique du monde économique de la mode. La muséologie de la mode est un prolongement de la muséologie du costume. La mode devient en effet un type d'artefact vestimentaire particulier, mais elle dépasse les codes muséologiques habituels grâce à une nouvelle convention d'exposition qui propose une « visual performance⁵³ » propre à l'industrie de la mode. La muséologie de la mode implique aussi une logique marketing qui, adaptée au système muséal, favorise une programmation thématique centrée sur des monographies de couturiers-créateurs. Cette approche tente de montrer que le musée est un élément dynamique et attentif à la culture de la célébrité et du consumérisme de la société contemporaine. La muséologie de la mode, enfin, sous-tend une nouvelle forme de financement du musée qui est caractérisée par une dépendance au mécénat des industriels qui soutiennent cette activité d'exposition quelque peu hors normes. En étendant son réseau à d'autres formes de collaboration, le musée entre dans le système de la mode en menant une action de légitimation culturelle et de reconnaissance du patrimoine vestimentaire. Au-delà, la muséologie de la mode met en exergue la mission du musée : sa pertinence d'un point de vue sociétal, la manière d'attirer de nouveaux publics, une gestion financière contrainte, en parallèle des subventions publiques de plus en plus réduites.

Conclusion

Les chercheurs et les muséologues que nous venons de présenter constatent l'avènement de la mode au musée depuis les premières collections vestimentaires ethnographiques et historiques. La filiation est donc entièrement assumée, puisque tous soulignent la présence de cet objet dans les cabinets de curiosités puis dans les musées d'art décoratifs et industriels. Cecil Lubell a d'ailleurs démontré l'importance du rôle des conservatoires textiles dans les motivations à collecter les artefacts vestimentaires. Nous retiendrons que des facteurs importants comme le rapprochement entre la notion d'art et de création vestimentaire, et l'étude théorique du système de la mode a participé à la promotion de l'artefact vestimentaire dans le secteur muséal. À partir de l'observation de l'émergence d'un nouveau modèle de

⁵² FUKAI, Akiko, *art. cit.*, p. 286.

⁵³ MELCHIOR, Marie Riegels, *art. cit.*, p. 6.

musée – le musée de la mode – les travaux de Marie Riegels Melchior apportent un support précieux à nos recherches. En effet, tout comme Jésus Pedro Lorente – que nous avons cité en introduction de cette thèse – a pu le faire avec le parcours des artistes vivants et l’art contemporain dans les musées, elle propose avec les concepts de *dress museology* et de *fashion museology* d’observer deux périodes définies par des paradigmes muséologiques : l’une focalisée sur la collecte et l’étude des objets de valeur qui permettent de comprendre l’évolution de la coupe, de l’assemblage et de la fabrication de ses composants ; l’autre centrée sur l’exposition d’une idée et d’une atmosphère propre au monde de la mode⁵⁴.

II. Naissance et développement des collections vestimentaires

A. Le désir d’image et la production de connaissances au commencement

A.1. Le vêtement au centre du processus de civilisation

Comme Marie Riegels Melchior l’a souligné, la *dress museology* qui marque la première période de l’histoire des modes vestimentaires au musée, est en lien avec l’écriture de l’histoire du costume. Depuis la fin du XIX^e siècle, l’étude des modes vestimentaires a été façonnée par les approches et les intérêts des disciplines académiques. Les historiens de l’art ont retracé l’évolution des styles vestimentaires, les sociologues ont analysé la division des classes *via* les apparences, les psychologues ont étudié l’expression individuelle à travers le vêtement, les ethnologues ont documenté les différences culturelles du costume régional, les sémiologues ont révélé les idéologies que suggèrent les images de la mode, etc. L’étude de la mode se situe aussi d’un point de vue technique dans les écoles de création vestimentaires. D’après Lise Skov, chercheuse à la Copenhagen Busines School, spécialiste de l’histoire culturelle de l’industrie de la mode, il semblerait qu’en France les intellectuels et les couturiers-créateurs aient donné ses lettres de noblesse à la mode comme sujet d’étude : de Stéphane Mallarmé (1842-1898) à Marcel Proust (1871-1922), de Roland Barthes (1915-1980) à Jean Baudrillard (1929-2007)⁵⁵, « France could seem to be the place where

⁵⁴ Nous signalons ici un numéro spécial consacré à la thématique de la mode dans la revue *Issues in Ethnology and Anthropology* de la Faculté de philosophie de l’Université de Belgrade, dans laquelle Stefan Žarić fait aussi le constat du phénomène de la mode au musée, et applique l’analyse de Marie Riegels Melchior au territoire serbe. Seul le résumé est en version anglaise, le texte intégral n’ayant pas été traduit du serbe. Cf. ŽARIC, Stefan. « Musealization without museology: national museums and fashion exhibitions between history, theory and practice », in *Issues in Ethnology and Anthropology*, [en ligne], vol. 10, n° 4 : « Fashion and Anthropology », 2015, <http://eap-ia.org/index.php/eap/article/view/521> (page consultée le 06/06/2016).

⁵⁵ Nous pouvons nous référer ici à l’ouvrage *Penser la mode* du sociologue français Frédéric Godart dans lequel il retrace depuis l’Antiquité la place de la mode dans le discours des intellectuels. Envisagée d’un point de vue

philosophers can be celebrities, and fashion designers philosophers⁵⁶ ». L'histoire de l'étude de la mode montre que comparativement aux États-Unis, l'Europe et en particulier la France n'ont pas accepté le succès économique de la mode comme seul critère valorisant. « They tend to seek an alternative to the logic of the market⁵⁷ ». La chercheuse en conclut qu'il s'agit d'une des raisons principales pour l'élévation de la mode au rang d'objet patrimonial et d'industrie créative en France, mais aussi en Italie et en Angleterre. Lise Skov établit donc un lien naturel entre l'étude des modes vestimentaires et le processus patrimonial. L'étude systématique de la mode trouve ses racines dans le mouvement des Lumières, lorsque les philosophes et les scientifiques ont cherché à évaluer et documenter tous les aspects du monde qui les entouraient, y compris la mode et le costume. Dans l'*Encyclopédie* éditée de 1751 à 1772 sous la direction de Denis Diderot (1713-1784) et Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), le vêtement tient une place centrale dans l'étude de divers métiers qui participent à la création de mode mais aussi du point de vue moral et culturel de la distinction des apparences et du luxe. L'étude de la mode est aussi marquée par une tradition historique de l'analyse et de l'interprétation de l'évolution du style vestimentaire dans l'étude plus vaste des changements sociaux, politiques et économiques. Les études classiques débutent avec les historiens de la culture Jakob Burckhardt (1818-1897) qui publie *The Civilization of the Renaissance in Italy* en 1860, et Johan Huizinga (1872-1945) qui publie *The Waning of the middle Age* en 1919. Ces ouvrages cherchent à établir les origines d'une mode européenne dans le contexte des changements socio-culturels importants qui se déroulent au XIV^e et XV^e siècles. Par la suite, le sociologue Norbert Elias (1897-1990) dans *Sur le processus de civilisation*⁵⁸ édité en 1939 analyse la manière dont la discipline du corps et des émotions a établi des règles de comportement et une étiquette⁵⁹. Nous pensons ici aux mémoires de l'ambassadeur allemand Sigmund von Herberstein publiées à Vienne en 1566, qui valident la théorie du sociologue. Lou Taylor rappelle que selon John Lea Nevinson, que nous avons déjà présenté, il s'agit du premier livre sur la signification culturelle du vêtement, puisque son auteur y décrit des règles de conduite inhérentes à la fonction d'un ambassadeur

moral jusqu'au XVIII^e siècle, les auteurs condamnent le goût du luxe et la convoitise. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les études psychologiques et sociales débouchent sur le concept du système de la mode proposant une analyse sémiologique, sociologique et économique. Cf. GODART, Frédéric. *Penser la mode*, Paris : Institut français de la mode ; Éditions du regard, 2011, 227 p.

⁵⁶ SKOV, Lise. « The Study of Dress and Fashion in West Europe », in EICHER, Joanne B. (éd.). *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, Oxford ; New York : Berg, vol. 3 : « West Europe », p. 3.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Il est publié en allemand sous le titre *Über den Prozess der Zivilisation*, et traduit en français en 1974.

⁵⁹ SKOV, Lise, *art. cit.*, p. 3.

et l'importance du rôle que joue le costume. À travers cette littérature, Lise Skov en déduit que ce mouvement intellectuel établit le vêtement comme objet civilisateur : « The strength of this European research tradition lies in its ability to situate dress and bodily practices, along with a whole range of everyday phenomena, within the grand narratives of history, whether the key concept is modernity, capitalism, or civilization⁶⁰. » Si le vêtement est au cœur du processus de civilisation, il est ainsi le meilleur moyen d'étudier les civilisations.

A.2. Curiosité pour les peuples lointains

Aux XVI^e et XVII^e siècles, l'Espagne étend son empire en Amérique du Sud alors que la Grande-Bretagne développe le sien en Inde et au nord de l'Amérique. C'est aussi l'époque de la découverte du continent africain. Des explorateurs comme le Capitaine Cook que nous avons mentionné ci-dessus approvisionnent l'Europe de récits et d'objets. Apparaissent également des cartes enluminées par des représentations de peuplades étrangères ou des allégories (le Péruvien, l'Indien de Floride, l'Africain, etc.), ainsi que la figure du Bon sauvage⁶¹, un mythe développé par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dans l'ouvrage *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* publié en 1755. Pour Lou Taylor, ces cartes géographiques « were to become a major source for the visual imagery upon which European notions of the barbarous and exotic Other were constructed⁶². » Elles sont à replacer dans l'intérêt éprouvé pour les sciences naturelles. Les aristocrates et les bourgeois européens sont très entichés de toutes les publications et les objets qui ont trait à ce domaine afin de remplir leurs cabinets de curiosité et leurs bestiaires. Isabelle Paresys, historienne française spécialisée sur la Renaissance et ses modes vestimentaires, précise que « l'Homme fait partie intégrante de la conception mentale et de la représentation de l'espace⁶³. ». Les atlas géographiques et nautiques⁶⁴ édités aux XVI^e et XVII^e siècles proposent ainsi des informations sur les « modes de gouvernements, les activités économiques et les mœurs de habitants, [...] la végétation et la faune, ainsi que les indigènes⁶⁵ ». Plus qu'un projet didactique, puisque ces descriptions répondent à des impératifs pratiques « d'orientation et

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ce mythe veut que l'homme naisse honnête et bon, tandis que la société pervertit ses vertus. De fait, l'homme sauvage, c'est-à-dire non civilisé, vit dans un état de nature caractérisé par l'insouciance et le bonheur simple.

⁶² TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 5

⁶³ PARESIS, Isabelle. « Apparences vestimentaires et cartographie de l'espace en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles », in Paresys, Isabelle (éd.). *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 254.

⁶⁴ *Atlas Miller*, 1519 ; Ortelius, *Atlas*, 1570 ; Mercator, *Atlas*, 1585 ; George Braun et Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, 1572-1618 ; Joan et Willem Blaeu, *Theatrum orbis terrarum*, 1635.

⁶⁵ PARESIS, Isabelle, *op. cit.*, p. 255.

de référence », c'est aussi une tradition esthétique propre à la Renaissance. Et la production de cartes illustrées ne s'applique pas qu'aux continents lointains, car l'intérêt est tout aussi grand pour les peuples des divers pays de l'Europe. On s'intéresse aux professions de chacun, et surtout à la hiérarchie sociale : « les souverains, des nobles, des marchands, des citadins et des paysans ou pêcheurs⁶⁶. » La concurrence éditoriale est telle, que les figures costumées, disposées dans une mise en page originale, permettent aux éditeurs de se démarquer les uns des autres. Un public spécifique affirme ainsi son goût pour l'emblème vestimentaire qui permet l'identification d'un territoire. Isabelle Paresys conçoit ainsi le vêtement comme « des sémiophores visuels de la différence vestimentaire et de la distance géographique et culturelle qui lui sont associées⁶⁷. » À partir des années 1560, un autre genre éditorial apparaît. Ce sont des ouvrages spécifiques aux costumes que l'on nomme alors les recueils d'habits, qui répondent à la curiosité pour l'habit et les manières des peuples suscitée par les cartes et les récits de voyageur illustrés. La production et la réception de ces recueils ont été étudiés en France par Odile Blanc⁶⁸, historienne spécialiste du costume et du textile que nous avons présentée en introduction, ou encore en Allemagne par Gabriel Mentges⁶⁹ professeure à l'Université de Dortmund – qui fut aussi conservatrice au Württemberg State Museum à Stuttgart – dont l'approche est relative à l'anthropologie culturelle du textile. Avec Lou Taylor, elles citent toutes trois les ouvrages de Ferdinando Bertelli (1525-1580)⁷⁰, François Desprez⁷¹ et Cesare Vecellio (1521-1601)⁷² parmi les plus remarquables. À l'instar des cartes illustrées, les personnages costumés sont représentés en pied, seuls ou en groupe,

⁶⁶ *Idem*, p. 260.

⁶⁷ *Idem*, p. 267.

⁶⁸ BLANC, Odile. « Images du monde et portraits d'habits : les recueils de costumes de la Renaissance », in *Bulletin du Bibliophile*, n°2, 1995, p. 221-261.

BLANC, Odile. « Ethnologie et merveille dans quelques livres de costumes français », in Viallon, Marie (éd.), *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle : actes du XIII^e Colloque du Puy-en-Velay*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 77-94.

⁶⁹ MENTGES, Gabriele. « Drawing Borders: Perceptions of the Cultural Other in Renaissance Costumes Books », in Lehnert, Getrud, et Gabriele Mentges (éd.), *Fusion Fashion: Culture beyond Orientalism and Occidentalism*, Bern, New York : Peter Lang, 2013, p. 27-47.

MENTGES, Gabriele. « Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps », in *Apparences* [en ligne], n°1, 2007, <http://apparences.revues.org/104> (page consultée le 01/04/15)

MENTGES, Gabriele. « Vestimentäre Mapping. Trachtenbücher und Trachtenhandschriften des 16. Jahrhunderts », in *Waffen und Kostümkunde*, n°1, 2004, p. 19-36

⁷⁰ Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus*, Venise, 1563.

⁷¹ François Desprez, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages, le tout fait d'après le naturel*, Paris, 1562. Voir l'article référent : PARESYS, Isabelle. « Images de l'Autre vêtu à la Renaissance. Le recueil d'habits de François Desprez 1562-1567 », in *Journal de la Renaissance*, vol. 4, 2006, p. 25-56.

⁷² Cesare Vecellio. *Habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venice, 1590.

parfois dans des scènes de la vie quotidienne. L'image est toujours accompagnée d'un titre distinguant la classe sociale ou le métier auquel ils font référence. Les informations sont précises, et de façon très précoce pour l'époque, le lecteur obtient des détails de la robe – la couleur le tissu, le métrage et la coupe – mais aussi l'attitude du personnage. Cesare Vecellio par exemple travaille avec des tailleurs pour son ouvrage. Il y représente autant des toilettes citadines comme cette *Modern Roman Widow*, que des vêtements paysans avec une *Lower class Basque woman*, ou des personnages exotiques telle une *Moorish woman*⁷³. Les auteures mentionnées ci-dessus s'accordent sur le fait que l'intérêt pour l'objet est certes présent, mais que l'engouement pour ce genre littéraire dépend également de l'innovation technologique que représente la reproduction mécanique des images : il s'agit donc d'un nouveau type de média. « Le développement du livre d'habits est donc à envisager en corrélation étroite avec le rôle essentiel des imprimeurs comme avec l'intense circulation des images liée à l'essor de l'imprimé⁷⁴. » La condition sociale est indissociable du vêtement et de la posture ou des gestes des individus. La curiosité pour le vêtement va donc au-delà du souci de fournir des modèles vestimentaires aux élites citadines, souci déjà perceptible, et s'inscrit dans un discours ethnographique plus large où l'Autre culturel motive à se définir soi-même. Lou Taylor souligne que les premières publications purement liées à l'aspect mercantile de l'habillement sont les livres de tailleurs avec patrons venus d'Espagne et de France dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁷⁵. On voit l'apparition au même moment de la presse de mode, comme l'édition du *Mercure Galant*, avec l'émergence de Paris comme centre d'influence en matière de style vestimentaire. Là encore, la nouveauté du média, surtout avec les premières gravures de Nicholas Bonnard (1637-1718) dans les années 1690, marque le début d'un nouveau genre éditorial qui dominera l'illustration de modes jusque dans les années 1950.

A.3. L'antiquariat et le romantisme : le désir de représentation de soi

Le désir de représentation de soi et un intérêt croissant pour les civilisations perçues comme le berceau de l'Occident se poursuit à travers le développement de l'érudition. Les Lumières, et surtout la Révolution française, impliquent la recherche d'un idéal politique qui

⁷³ TAYLOR, *op. cit.*, p. 7-8.

⁷⁴ BLANC, Odile. « Ethnologie et merveille dans quelques livres de costumes français », *art. cit.*, p. 78.

⁷⁵ Elle cite également les ouvrages de Juan de Alcega, *Librio de geometria, practica y traça*, Madrid, 1589, 2nd éd. ; Francisco de la Rocha Burguen, *Geometria y traça perteneciente al officio de Sastres*, Valencia, 1640 ; F. A. de Garsault, *L'art du tailleur*, Paris, 1769. Nous pouvons ainsi remarquer la dimension internationale de la circulation des connaissances et de la consommation du livre.

transparaît dans l'intérêt pour l'Antiquité. « Images, including clothing, drawn from classical Greece and more particularly from early Republican Rome, became powerful political and cultural symbols of *liberté, égalité et fraternité*, especially from the 1780s through the historical paintings of Jacques-Louis David. » Lou Taylor voit dans l'antiquariat qui se développe en France comme en Angleterre à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les raisons pour éditer un nouveau type de livres de costumes. Elle donne l'exemple d'un auteur comme Thomas Jefferys (1719-1771), géographe du roi anglais Georges III, qui publie en 1757 l'ouvrage *Collection of the dresses of the different nations, ancien and modern*. Ses illustrations s'inspirent des travaux d'érudits tel *L'Iconologie ou la science des emblèmes, devices, etc.* publié en 1608⁷⁶. Elle se poursuit selon Lou Taylor, grâce au « Medieval revivals » puis au « Gothic revival », l'un des courants stylistiques le plus influent du XIX^e siècle, qui se diffuse depuis la Grande-Bretagne à travers l'Europe, à partir des années 1780 jusqu'à la fin du XIX^e siècle, en encourageant les études médiévales⁷⁷. Le style néogothique devient un signe patriotique et identitaire au sein du mouvement romantique.

"Authentic" details of "Gothic" dress were provided for artists, architects and designers and the book-buying public. Notions as to what Gothic style actually was were wildly eclectic. Medieval, Tudor, Spanish, Dutch, Elizabethan, and early seventeenth-century styles (with occasional touches of Orientalism) were all included⁷⁸.

La littérature de l'anglais Walter Scott (1771-1832), de l'allemand Friedrich von Schiller (1759-1805) et du français Alexandre Dumas (1802-1870) regorgent de détails historiques et de descriptions vestimentaires par exemple. Cette production artistique et esthétique est à l'origine d'une demande accrue d'informations sur le costume historique. Des spécialistes émergent. Le graveur et antiquaire Joseph Strutt (1749-1802) apparaît comme une figure incontournable pour le développement de la production de connaissance sur le costume, mais également du mouvement romantique lui-même. Deux de ses ouvrages, *Complete View of the Manners, Customs, Arms, Habits etc. of the Inhabitants of England* publié entre 1774 et 1776, et *Complete View of the Dress and Habits of the People of England* paru entre 1796 et 1799, sont le fruit de ses recherches dans les manuscrits des bibliothèques savantes⁷⁹ de Londres et dans les collections du British Museum. Membre de la Society of Antiquaries de

⁷⁶ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ La période comprise entre les années 1780 et 1830 est celle du courant du « Medieval revivals », plutôt caractérisé par un intérêt scientifique et moral pour ce temps historique. L'engouement pour une esthétique médiévale s'applique ensuite à l'architecture, aux arts appliqués et décoratifs, aux modes vestimentaires, et la typographie. Cf. « Style Guide : Gothic Revival ». Site du Victoria & Albert Museum, [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/style-guide-gothic-revival/> (page consultée le 10/07/2016).

⁷⁸ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁹ Bodleian Library, Lambeth Palace.

Londres et de la Royal Academy, il est artiste autant qu'il est érudit. Son désir d'authenticité le pousse à ne recopier aucune des planches ou gravures des parutions précédentes, et sa méthode fait de lui « the father of dress historians⁸⁰ » d'après nos contemporains. D'autres le suivent, comme Henry Shaw, dessinant lui aussi les détails des costumes quant à lui d'après les collections de la Society of Antiquaries et du British Museum pour *Dress and Decoration of the Middle Ages from 7th to 17th centuries* publié en 1843. Le désir d'image ne s'applique pas qu'au costume médiéval. Le romantisme, depuis le mythe du Bon sauvage, a dévié le regard et l'intérêt des élites intellectuelles vers les populations rurales.

As cities expanded and new industrial landscapes began to develop, utopian notions of Romanticism in the late eighteenth and nineteenth centuries turned to visions of a rural Europe peopled by a healthy peasantry in quaint clothes. [...] Book and print publishers all over Europe were quick to capitalize on such dreams, producing a wave of elitist and popular descriptive books on the dress of European peasantry⁸¹.

Lou Taylor décrit une fascination des populations urbaines pour ces galeries visuelles montrant leur propre Autre – ce que les chercheurs anglo-saxons qualifient aussi d'*internal others*⁸² – qui verse dans l'anachronique. En effet, la société paysanne est perçue comme en dehors du temps, vivant selon les rites anciens, et n'aurait pas encore été pervertie par le progrès technologique : « these communities were seen as healthy, vibrant alternative to the social and cultural miseries brought about by urbanisation, industrialisation⁸³ ». À l'instar du regard des Occidentaux sur les civilisations étrangères, le regard des populations citadines sur les habitants des campagnes répond à des critères esthétiques et culturels qui répondent au désir du lectorat : les paysannes sont représentées avec des tailles de guêpe, à la dernière mode, leurs joues sont roses et fraîches, les vêtements sont colorés et chatoyants. Les apparences paysannes sont ainsi agrémentées d'éléments urbains. Ce mouvement traverse l'Europe entière, et Lou Taylor mentionne plusieurs ouvrages d'auteurs occidentaux sur les costumes ruraux russes, polonais et hongrois, écrits au cours de leurs voyages. Mais c'est en France que ce courant éditorial semble le plus fort puisque la chercheuse observe « hugely successful commercial vogue of books on French peasant dress⁸⁴ ». Les publications de

⁸⁰ *Idem* p. 24.

⁸¹ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 25.

⁸² JOHNSON Corey, et Amanda COLEMAN. « The Internal Other : Exploring the Dialectical Relationship Between Regional Exclusion and the Construction of National Identity », in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 102/4, 2012, p. 863-880. Cet article montre comment la société a historiquement spatialisé la différence au sein même du processus de construction de l'État-nation. Il étudie les cas de l'Allemagne et de l'Italie au XIX^e siècle.

⁸³ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁴ *Idem*, p. 26.

Martinet en 1815 sur diverses régions françaises⁸⁵ et les nombreux travaux sur les costumes bretons en témoignent⁸⁶. Cependant, l’auteure remarque le même phénomène dans les pays baltes, ou en Suisse par exemple, malgré un certain style français dans les gravures à l’eau-forte qui accompagnent les textes. À propos d’un guide touristique sur les Alpes suisses, Lou Taylor écrit : « The plates are the epitome of sweet, romantic charm. Even without knowing the date, a dress historian could guess at it because the facial features of the women are so distinctly 1820s Parisian⁸⁷. ». Outre-Manche, parmi une littérature abondante, Lou Taylor cite deux ouvrages majeurs⁸⁸ spécifiques à certaines parties du Royaume-Uni notamment en Écosse et en Irlande dont les illustrations sont nombreuses, écrasant le texte souvent très (et uniquement) descriptif que l’auteur qualifie de « arid and dry⁸⁹ ». La valeur esthétique de l’image est une réelle caractéristique du succès de ce courant éditorial.

B. La collecte de l’artefact vestimentaire

B.1. Le mouvement Arts & Crafts et le costume national : collecte hasardeuse ?

En même temps que ce désir d’image qui popularise le thème du costume, Lou Taylor affirme que l’écriture de l’histoire des modes vestimentaires n’a été possible qu’à travers l’étude de la culture matérielle. La chercheuse retrace ainsi l’origine des collections vestimentaires. Elle met en évidence le rôle des collectionneurs privés, notamment des artistes, surtout des peintres et des illustrateurs, des costumiers et des décorateurs de théâtre dans la collecte d’ensembles significatifs pour l’histoire du costume. Ce phénomène prend racine dans le mouvement Arts & Crafts⁹⁰, un courant moral et artistique réformateur des arts décoratifs surtout⁹¹, qui débute en Angleterre dans les années 1860. Il établit un lien entre l’art et le caractère national depuis la théorie de John Ruskin (1819-1900), qui annonce « la nécessité d’ennoblir le peuple à travers son association avec l’art⁹² ». Son objectif d’abolir la distinction entre artiste et artisan est à la fois une entreprise politique et

⁸⁵ MARTINET. *Costumes des différents départements de l’Europe française*, Paris, 1815.

⁸⁶ René-Yves Creston dans *Costume breton* publié en 1978 liste une trentaine de livres illustrés édités entre 1810 et 1830.

⁸⁷ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁸ PYNES, William Henry. *Costume of Great Britian*, 1804 ; WALKER, James. *The Costume of Yorkshire*, 1814.

⁸⁹ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁰ Ce mouvement tire son nom de la Arts and Crafts Exhibition Society, créée en 1887 à Londres.

⁹¹ Une société « d’ouvriers des beaux-arts » est fondée par William Morris (1834-1896) et Edward Burne-Jones, pour laquelle de nombreux artiste préraphaélites travaillent, consacrent leur attention à la création d’objets pour la décoration d’intérieurs. Cf. TRIGGS, Oscar Lovell. *Le mouvement Arts & crafts*, New York : Parkstone international, coll. « Art of century », 2009, p. 166.

⁹² *Idem*, p. 22.

esthétique⁹³. C'est donc la même intention de vouloir contrer les effets négatifs de l'industrialisation, qui n'apporte sur le marché que des biens « bon marché et affreux⁹⁴ », par la défense d'une industrie manufacturière et créative⁹⁵, qui favorise un intérêt par les arts populaires. Au XIX^e siècle, un engouement pour les cultures nationales à travers les arts populaires – incluant les pratiques vestimentaires – trouve son origine théorique dans les travaux du philosophe allemand Johann Gootfried von Herder (1744-1803) qui impose l'idée que les différents langages permettent diverses façons de penser, et affirme ainsi que chaque nation a une âme, une identité morale et culturelle qui la constitue. Ce postulat a déplacé la notion de hiérarchie des civilisations, remettant en cause le principe de supériorité de la civilisation européenne, vers la notion de « folk culture » ou de culture populaire qui devient l'expression de la psychologie des divers peuples⁹⁶. Lou Taylor souligne également un lien très fort entre les arts populaires et l'identité culturelle et politique des peuples. En effet, elle remarque en Europe de l'ouest un autre type de mode éditoriale importé d'Europe centrale, où le mouvement Arts and Crafts s'épanouit entre 1870 et 1914. « Book on peasant art, design and dress from Central Europe, which were neither so sweetly sentimental nor captioned with patronizing and racist text, produced an entirely new generation of images⁹⁷ ». Ce courant éditorial achève de transformer l'image des paysans dans l'opinion publique. Ils ne sont plus vus comme des *internal Others* ou des sauvages, mais comme « the essential heartbeat of the nation⁹⁸ ». Le costume régional au sein de ce mouvement esthétique prend une tournure politique par la volonté d'affirmer une identité nationale contre l'occupation étrangère et les intérêts impériaux, notamment en Pologne⁹⁹, en Bohême¹⁰⁰ et en Hongrie où l'artiste Dezsö Malónay dirige le collectif « Gödöllő Arts and Crafts

⁹³ Le parcours de John Ruskin entre les sciences naturelles, les sciences économiques et l'art révèle un personnage complexe. Son objectif est de pouvoir libérer les ouvriers de l'asservissement par la libre expression de leur sens créatif et l'exécution d'un travail qualitatif. Sa défense de l'art gothique contre l'art grec se mêle à des objectifs politiques de défense de l'identité et du peuple anglais.

⁹⁴ *Idem*, p. 38.

⁹⁵ L'industrie domestique est soutenue par John Ruskin qui participe au maintien des savoir-faire du tissage et du filage. Par exemple, il intervient dans la régénération économique de l'atelier de l'île de Man, et rebâtit cette activité à Westmoreland où elle avait disparu depuis longtemps. Cf. *Ibidem*.

⁹⁶ SKOV, Lise, *art. cit.*, p. 4.

⁹⁷ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁸ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁹ La Pologne par exemple est occupée par la Prusse, la Russie et l'Autriche à partir de 1772. En 1841, l'ouvrage de T. Lewicki *Les Costumes du peuple polonais, suivi d'une description exacte de ses mœurs, de ses usages et de ses habitudes* est publié à Paris, à Strasbourg et à Leipzig.

¹⁰⁰ La Bohême est sous domination autrichienne, et l'artiste Josef Mánes dessine quatre volumes sur les arts populaires tchèques, mais ses ouvrages ne seront publiés qu'entre 1923 et 1930 au moment de l'indépendance du pays.

community »¹⁰¹. Lou Taylor cite un passage de l'ouvrage de ce dernier afin d'illustrer les motivations du mouvement : « I am looking for what is already perishing, trying to find what still exists, saving it from destruction in order to preserve and present what is still useful¹⁰². » Depuis 1904, les membres de cette société savante et artistiques collectent et portent eux-mêmes des costumes paysans hongrois¹⁰³. Nous percevons ici un des premiers symptômes du fait patrimonial provoqué par le sentiment de la perte. « Whilst the history of dress was being developed around representational images from the drawing pens of travellers and artists, actual garments and the accessories of clothing were being collected too¹⁰⁴. » Depuis les années 1860, les collections de costumes régionaux représentatifs des « indigènes » européens ont joué un rôle central dans la fondation des musées d'ethnographie. À travers l'Europe, des artistes et des ethnographes collectent les dialectes, les traditions orales, la musique les danses et, bien entendu, les costumes. L'interprétation de ces matériaux a été marquée par la distance sociale entre les élites et leur sujet d'étude, un processus qui n'est pas forcément intentionnel. La notion d'authenticité est ici biaisée par le travail de l'artiste qui cherche à collecter les éléments les plus caractéristiques dont ils pourront faire la publicité grâce aux images, picturales ou photographiques, et les objets qu'ils récoltent. Du point de vue de nos contemporains, l'intérêt pour les diversités culturelles semble avoir falsifié et réifié les distinctions régionales, notamment par la collecte des artefacts, ce qui est révélateur de leur façon d'étudier les populations. « In this respect, the romantic search for folk dress caused a major recontextualization by taking the outfits out of preindustrial rural society and into a mediated national discourse¹⁰⁵. » Il y a donc une conceptualisation du costume régional devenu costume national.

B.2. Les expositions universelles et nationales : collecte ciblée de l'artefact vestimentaire

Le costume régional et paysan, à partir de 1850, sert les desseins politiques de tous, nationalistes comme socialistes utopiques. « The term “peasant dress” refers to clothing produced in the isolated, self-sufficient, rural communities of Europe¹⁰⁶ ». Ce sont donc des

¹⁰¹ MALÓNYAY, Dezső. *The art of the Hungarian people, 1907-1922*. Dezső Malónyay est aussi le premier à utiliser le procédé photographique pour compiler des images de village hongrois. Il s'inscrit de ce fait à la fois dans un mouvement artistique et ethnographique. Les photographies s'ajoutent ainsi à ses notes et à ses dessins, dont le résultat est publié en cinq volumes entre 1907 et 1922.

¹⁰² TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰³ *Idem*, p. 203.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 66.

¹⁰⁵ SKOV, Lise, *art. cit.*, p. 4.

¹⁰⁶ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 200.

vêtements fabriqués avec des matériaux produits localement, avec des coupes et des ornements issus d'un mélange entre des formes anciennes et des influences de la mode contemporaine. Il s'agit de démontrer le développement d'un style local. Ces artefacts prennent de la valeur : une valeur culturelle comme nous venons de le démontrer, mais aussi une valeur patrimoniale. « European regional and peasant dress was collected thereafter by a wide range of committed enthusiasts, many drawn by a mythical belief that the peasantry of Europe still inhabited a timeless, unchanging, “pure” world¹⁰⁷ ». D'après Lou Taylor, le début du collectionnement de ces objets est difficile à dater, mais à partir des années 1850 plusieurs musées d'ethnographie exposant des costumes régionaux sont créés. Le premier recensé est l'Openlucht Museum à Arnhem aux Pays-Bas, fondé en 1853 grâce à la collection du pasteur et philologue Joost Hidde Halbertsma (1789-1869). Les expositions universelles en Europe et aux États-Unis sont aussi des catalyseurs pour la collecte de costumes régionaux et paysans entre 1860 et 1937. La motivation est toujours d'ordre nationaliste. Certains exposent pour affirmer l'originalité de leur identité nationale, comme la Suède, les Pays-Bas et la France ; d'autres pour présenter l'étendu de leur empire tels l'Empire Austro-Hongrois et la Russie des Tsars. C'est moins le nationalisme qui poussent les organisateurs à exposer des costumes, qu'un goût prononcé pour « the particular, the picturesque, the exotic¹⁰⁸ ». Chaque pays éprouve un engouement pour une région spécifique : pour la France, l'accent est mis sur la Bretagne ; pour la Suède, c'est la région de Dalarna ; pour le Norvège, il y a Telemark ; pour les Pays-Bas, l'attention est portée sur la côte de la Frise¹⁰⁹ ; pour le Pologne, ce seront les montagnes de Tatra et le village de Zakopane ; enfin, pour la Hongrie, les regards se tournent vers la Transylvanie. Il faut reconnaître cependant que les expositions sont à l'origine de la promotion du musée d'ethnographie qui collectent et promeuvent un goût certain pour le costume régional. En France, Lou Taylor signale pour la France la création de plusieurs musées : en 1886 du Musée du Vieux Granville ; la salle de France au Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1888 ; puis d'autres établissements à Arles, au Mans et à Honfleur en 1896 ; et enfin le Musée Alsacien à Strasbourg en 1902¹¹⁰. Toutefois, rappelons que les arts décoratifs aux expositions universelles s'intéressent aussi à la création vestimentaire et à l'industrie

¹⁰⁷ *Idem*, p. 202.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 206.

¹⁰⁹ Hindeloopen est d'ailleurs une ville marchande où se déroule le commerce des indiennes.

¹¹⁰ Nous reviendrons sur les dates avancées par Lou Taylor en proposant celles mentionnées par l'historienne Elsa Chevalier. Cf. Chapitre VII, III, A.2., b).

nationale. La première exposition à Londres en 1851 est suivie par la création du South Kensington Museum, un musée d'arts appliqués et industriels destiné à la formation et l'inspiration des artisans et des manufacturiers, qui devient un modèle pour toute l'Europe. En France, la fondation du Musée historique des tissus de Lyon en 1856 est directement liée à cette manifestation. La ville de Lyon vit de la production de la soie et du design textile depuis le milieu du XVII^e siècle, et le Musée est vu comme le moyen de retracer l'histoire de cette industrie en même temps que d'appuyer la puissance commerciale et politique de la métropole. L'initiative revient à la Chambre de Commerce qui mandate Natalis Rondot (1821-1900), responsable de l'exposition de la soie lyonnaise à l'Exposition universelle de Londres en 1851, pour la conception du premier plan muséographique¹¹¹. De la même façon, le public visé est celui des étudiants et des enseignants de dessin, les négociants et les professionnels de la fabrication de la soie, ainsi que toutes personnes intéressées par le sujet. Selon Lou Taylor, le Musée historique des tissus de Lyon est la première institution à construire des collections vestimentaires en France. Contrairement au South Kensington Museum, l'établissement accepte d'emblée aux côtés des échantillons textiles, des pièces et des accessoires de mode toutes époques confondues, y compris les dernières nouveautés¹¹², du moment qu'il s'agit de mettre en valeur la production de soie lyonnaise. Dans les travaux de l'historienne Maude Bass-Krueger, nous relevons qu'au niveau national, l'Union centrale des beaux-arts est créée en 1864 par un regroupement d'industriels dont l'objectif principal¹¹³ est l'ouverture d'un musée proposant un dialogues entre des collections anciennes et contemporaines. L'institution est elle aussi inspirée par le South Kensington Museum. Le but avoué est de ne pas se laisser supplanter par l'art industriel anglais qui bénéficie d'un soutien indéniable grâce à son musée d'envergure nationale. L'Union centrale des beaux-arts organise une série d'exposition appelées « Musées rétrospectifs » dans le but de financer son projet. Le Palais de l'Industrie, construit pour l'Exposition universelle de Paris en 1855, en accueille la plupart. La programmation de l'association s'inspire de ses

¹¹¹ Huit années de recherche sont nécessaires à Natalis Rondot pour élaborer le projet, parcourant la Belgique, la Prusse et l'Angleterre pour s'inspirer de divers exemples d'institutions déjà sur pieds. Cf. TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 159.

¹¹² Lou Taylor cite l'exemple d'une robe taillée dans un tissu de la maison E. Schulz pour la reine Victoria en 1861 que le Musée acquiert en 1864. Après chaque exposition commerciale, les échantillons exposés par les fabricants lyonnais intègrent le Musée. Cf. *Ibidem*.

¹¹³ Les autres missions sont axées sur l'ouverture d'une bibliothèque d'étude, l'organisation de conférences gratuites sur les arts appliqués, et l'organisation de concours et d'expositions pour promouvoir les designers. BASS-KRUEGER, Maude. *The Culture of Dress History in France : the Past in Fashion, 1814-1900*, thèse de doctorat, New York, The Bard Graduate Center : Decorative Arts, Design History, Material Culture, 2015, p. 90-91.

axes de collections organisés par matériaux (papier, verre, métal, textile, etc.). En 1874, pour la partie textile, elle présente l'exposition *Musée historique du costume*. Il s'agit, selon Maude Bass-Krueger, de la première exposition dédiée au costume dans le milieu de l'art industriel français. L'Union centrale, riche d'un fonds de mode assez restreint, mobilise les collections vestimentaires des collectionneurs privés.

B.3. Les collections d'étude : premières collectes significatives de l'artefact vestimentaire

Ainsi, de nombreux musées de mode ont été créés à partir de collections privées. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'artefact vestimentaire, à travers l'idée du costume national, devient un véritable enjeu culturel et politique comme nous venons de le voir. Ce discours est le reflet d'un mouvement où les historiens et les collectionneurs travaillent ensemble à l'écriture de l'histoire du costume et débattent de ses sources. Ce phénomène devient public lorsqu'à la fin du XIX^e siècle, les couturiers et les costumiers, mais aussi l'élite et la classe bourgeoise éprouvent un intérêt pour ce domaine. Les artistes et les costumiers, en particulier, cherchent à répondre à une demande collective d'authenticité dans les costumes représentés dans les peintures ou sur scène. Par exemple, l'historien de l'art Roger Smith a montré que les illustrations parues dans l'ouvrage de Camille Bonnard (1794-1870), *Costume historiques des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles* publié entre 1829 et 1830, avaient été une source importante pour les artistes du mouvement pictural préraphaélite qui s'en sont inspirés à la fois des costumes illustrés pour les costumes et les attitudes des personnages représentés¹¹⁴. L'introduction d'une pratique culturelle liée au costume historique a été mis en avant pour la première fois par l'historienne britannique Aileen Ribeiro dans l'ouvrage *The Art of Dress* publié en 1995¹¹⁵. Elle montre à titre d'exemple qu'au XIX^e siècle, le bal costumé historique supplante le bal masqué. Pour répondre à la demande, les costumiers puisent leur inspiration dans les ouvrages sur les antiquités afin de trouver des représentations iconographiques et symboliques des peuples anciens, et dans les livres d'histoire du costume donnant ainsi plus d'authenticité à leur création. « The use of dress history books as a source of more seriously influential and creative ideas for painters and theatre designers was understood by Hope, Planché and Fairholt¹¹⁶. ». Ces trois (3) historiens publient plusieurs ouvrages généraux ou sur des périodes phares du théâtre

¹¹⁴ SMITH, Roger. « Bonnard's *Costume historique* – a Pre-Raphaelite source book », in *Costume*, n°7, 1973, p. 28-36.

¹¹⁵ RIBEIRO, Aileen. *The Art of Dress, Fashion in England and France, 1750-1820*, New Haven ; London : Yale University Press, 1995, 250 p.

¹¹⁶ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 34.

anglais. Nous rapportons ici les contributions de deux d'entre eux qui nous semblent être des figures représentatives et importantes de la patrimonialisation et de la muséalisation du costume. En premier lieu, James Robinson Planché (1796-1880), dramaturge, antiquaire et généalogiste britannique, membre de la Society of Antiquaries à partir de 1829, publie des livres devenus incontournables¹¹⁷ pour l'historiographie anglophone. Son travail réfère aux ouvrages sur les antiquités¹¹⁸ et sur les collections d'Augustus Meyrick¹¹⁹, dont il organise une exposition d'armures au South Kensington Museum¹²⁰. Le second est Frederick William Fairhold. À l'instar de James Robinson Planché, c'est un antiquaire qui éprouve un grand intérêt pour le théâtre, et tout comme lui, il vient d'une famille d'artisans. Ses talents de graveur lui permettent de publier régulièrement dans le *Art Journal*, puis d'être nommé membre de la Society of Antiquaries en 1844. Il rend compte de ses recherches documentaires dans un recueil sorti en 1860 dont le but est d'aider les artistes en décrivant, au plus près de la réalité, des costumes historiques : « The reign of the imaginary costume has reached its close [...] False costume is now an unnecessary obtrusion and no worth an excuse¹²¹. » Les historiens ne sont pas les seuls à élargir le champ des connaissances sur l'histoire du costume. Les artistes ou les illustrateurs, costumiers, écrivains et éditeurs s'y intéressent également. Leurs recherches se basent moins sur les ouvrages d'antiquités que sur l'objet lui-même. Ils collectent ainsi des artefacts vestimentaires dans le but de construire des collections d'étude, mais aussi pour leur inspiration personnelle. Pour ces « practitioner-collector¹²² », l'artefact vestimentaire devient donc une source scientifique pour leur travail. Maude Bass-Krueger nous donne un aperçu de ces figures grâce à son étude de l'exposition *Musée historique du costume* de 1874 : Edmond Lechevallier-Chevignard (1825-1902), l'illustrateur de l'ouvrage de Jules-Étienne Quicherat (1814-1882)¹²³, l'illustrateur et

¹¹⁷ PLANCHÉ, James R. *Costumes of Shakespeare (1823-1825) ; Designs for the Costume of Shakespeare's Richard III (1830) ; History of British Costume (1834)* qui sera réédité en 1847, en 1874 puis en 1893.

¹¹⁸ Par exemple, *Monumental Effigies of Great Britain (1471-1485)*.

¹¹⁹ Le colonel Augustus Meyrick possède entre 1869 et 1872 une collection d'armes et d'armures rassemblée par Sir Samuel Rush Meyrick (1783-1848), provenant de fouilles archéologiques probablement menées à Stanwick Hoard, un *oppidum* situé dans le North Yorkshire contenant du mobilier de l'Âge de fer. La collection est ensuite vendue à l'antiquaire Augustus Franks.

¹²⁰ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 35-36.

¹²¹ FAIRHOLD, Frederick W. *Costume in England – a history of dress to the end of the eighteenth century*, 1885 [1860], p. vii-viii. Citation extraite de TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 37.

Les travaux de Frederick William Fairhold ont influencé de nombreux historiens jusqu'au début du XX^e siècle. Lou Taylor relève par exemple que l'ouvrage mentionné ci-dessus est cité dans le catalogue des collections des costumes du London Museum en 1935.

¹²² BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 98.

¹²³ QUICHERAT, Jules E. *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris : Hachette, 1875.

écrivain Auguste Albert Racinet (1825-1893) qui a eu très tôt l'idée d'écrire une histoire mondiale du costume¹²⁴, François-Joseph Régnier (1807-1885), un acteur et dramaturge de la Comédie Française. Ces collectionneurs, artistes de tous horizons, rassemblent leur force au début du XX^e siècle dans le but de fonder un musée national du costume, qui débouche sur la création du Musée du costume de la Ville de Paris.

Conclusion

La littérature spécifique sur le costume apparaît au XVI^e siècle selon Isabelle Paresys. Mais le XVIII^e siècle marque un tournant dans l'historiographie du costume, car la demande se fait plus précise. Les productions éditoriales sont encore plus illustrées que les précédentes, le texte est souvent bref et n'a pour fonction que de présenter des images. Lou Taylor décèle cependant un réel intérêt pour « the function and the meaning of dress¹²⁵. » Nous retenons d'une part que, grâce à cette littérature, le costume adopte un mandat identitaire puisque l'on cherche à définir l'autre à travers son vêtement, perçu comme le reflet du système économique et politique du pays étudié. Le vêtement et les apparences sont un fait de civilisation. D'autre part, l'image du costume s'inscrit de façon pérenne dans une pratique de l'érudition et de la consommation du livre. Des chercheuses comme Lou Taylor et Maude Bass-Krueger nous ont aussi montré l'importance de la littérature dans le fait patrimonial et muséal. En effet, combinée avec des enjeux politiques et économiques au XIX^e siècle, l'étude du costume favorise la monstration de l'artefact vestimentaire aux expositions universelles et nationales et inversement. Le mouvement Arts and Crafts, qui tourne les regards vers le vêtement rural et les arts populaires, est à l'origine de collectes et de création de musées ethnographiques. Le romantisme stimule aussi la curiosité pour le costume historique et les collectionneurs cherchent à rassembler les pièces les plus anciennes et les plus emblématiques de l'histoire nationale. Les auteurs que nous avons cités nous offrent à la fois un panorama culturel et des exemples des premières incursions muséales des collections vestimentaires.

¹²⁴ RACINET, Auguste. *Le costume historique*, 1876-1888.

Le terme « mondial » renvoie à une conception historique propre au XIX^e siècle et désigne les populations « civilisées » occidentales, héritière de la civilisation gréco-romaine.

¹²⁵ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 10.

III. La patrimonialisation de la mode. Deux cas d'étude : le Musée Galliera et le Musée de la mode et du textile à Paris

A. Entre art et histoire : la valeur patrimoniale de l'artefact vestimentaire

A.1. Rapprochement entre l'art et la mode depuis l'Exposition universelle de 1900

Deux expositions sont organisées à l'Exposition universelle de Paris en 1900 : l'une au Palais des Fils, Tissus et Vêtements – appelé le Palais du Vêtement – sous le titre *Musée rétrospectif* ; l'autre au Palais du Costume, nommée *Le Costume de la Femme à travers les âges*. La première est préparée préparée sous la responsabilité du président de la Chambre syndicale de la confection et de la couture, Gaston-Lucien Worth (1853–1924)¹²⁶, pour commémorer la mode de 1800 à 1900. Elle présentait des costumes « authentiques » depuis Louis XVI à Napoléon III. La seconde proposait une vue plus complète de l'histoire du costume français depuis l'époque de la Gaule jusqu'à 1900. Elle est organisée par le couturier M. Félix, et expose des reconstitutions de costume. Selon Maude Bass-Krueger, l'Exposition universelle de 1900 a fait l'objet de nombreuses recherches qui soulignent le contexte de nationalisme dans lequel elle est conçue, qui s'explique par le besoin de démontrer la puissance économique, politique et culturelle de la France. Elle retient que l'art est un secteur exploité pour justifier la suprématie de la civilisation française. La mode est partout, preuve en est la sculpture allégorique de la Parisienne, portant une robe dessinée par la couturière Jeanne Paquin, et les multiples pavillons privés montés par des grands magasins et des maisons de couture¹²⁷. Le *Musée rétrospectif* est patronné d'ailleurs par divers représentants de l'industrie de la mode¹²⁸. Un comité d'installation rassemble des critiques d'art comme Arsène Alexandre et Henri Bouchot ; des personnalités tel Frédéric Masson, membre de l'Académie française ; puis des artistes comme les illustrateurs Louis Morin (1855-1938) et Albert Robida (1848-1926) puis le peintre Ary Renan (1857-1900) ; et enfin des experts du costume tels Armand Landrin (1844-1912), conservateur du Musée du Trocadéro, et le collectionneur Maurice Leloir (1853-1940). La nostalgie est très prégnante

¹²⁶ Avec son frère Jean-Philippe Worth (1856–1926), Gaston a pris le relais de son père Charles Frederick Worth à la tête de la maison de haute couture.

¹²⁷ BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 124.

¹²⁸ Le Comité de patronage est composé de trente (30) représentants de diverses chambres syndicales impliquées dans l'industrie de la mode, du Musée Carnavalet, des grands magasin Le Bon Marché et la Belle jardinière, du ministère du Commerce, et pour finir le couturier et mécène Jacques Doucet.

dans cette manifestation qui commémore le « luxe charmant du vêtement¹²⁹ ». Le sublime des costumes est mêlé à un sentiment patriotique qui se traduit par la présentation d'objets ayant appartenu à des personnages emblématiques pour l'histoire de la France¹³⁰. L'artiste Georges Cain (1856-1919), conservateur du Musée Carnavalet depuis 1897, est chargé de la rédaction du catalogue. Il écrit : « Nous sommes vêtus, aujourd'hui, nous ne sommes plus habillés¹³¹. » L'envie des organisateurs de montrer cette « richesse » du temps passé a détourné le but originel de l'exposition qui devait être une rétrospective. Le couturier Félix compense ce manque avec le *Costume des femmes à travers les âges* en créant des costumes pour quinze (15) tableaux vivants dont les dépenses réalisées pour le montage semblent colossales¹³². Les deux expositions présentées à l'Exposition universelle de Paris de 1900 sont acclamées avec enthousiasme par la presse féminine, qui encense le savoir-faire des maisons de couture participantes. Le retentissement est immédiat. Au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1901, c'est une première : une robe dessinée par l'artiste Victor Prouvé (1858-1943) et brodée par M. Cortex est exposée. Le magazine *Fémina* en 1901 est enchanté par cette idée surprenante, mais concède que ce vêtement est un véritable « chef d'œuvre¹³³ ». Le magazine *L'art et la mode*, soutenu par d'autres relais médiatiques, milite pour que l'on crée des événements spécialisés comme un Salon de la mode à l'instar du Salon de Paris pour les beaux-arts¹³⁴. La presse organise elle-même des manifestations afin que la mode fasse de plus en plus souvent l'objet d'activités culturelles dans la capitale : *La Mode du Petit Journal* monte l'exposition le *Salon de la mode* au Palais des beaux-arts en 1896, et *Les Modes* propose des rencontres entre des maisons de haute couture et des artistes modernes au Palais Galliera à partir de 1901. Morgan Jan met en exergue le fait que les

¹²⁹ Cain, Georges. *Musée rétrospectif des classes 85 & 86*, p. 8. Cité par BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁰ Nous relevons plusieurs noms comme la duchesse de Berry, Madame de Pompadour, Marie-Antoinette, le couple révolutionnaire Camille et Lucile Desmoulins, Jean-Jacques Rousseau, Napoléon I, Charles X, l'Impératrice Eugénie.

¹³¹ Cain, Georges. *Musée rétrospectif des classes 85 & 86*, p. 8. Cité par BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 130.

¹³² Un consortium d'industriels et de mécènes – par exemple la maison de couture Redfern, les grands magasins La Samaritaine les Grands Magasins de la Place Clichy, le producteur de champagne et de cognac F. Couvoisier & Curlier Frères, le fabricant textile J. Rémond – participent au financement du montage de l'exposition et mobilisent leur réseau pour trouver tous les talents et les matériaux nécessaires à la réalisation des tableaux : éléments d'architecture, meubles et décoration, tissus et passementerie, accessoires et bijoux, perruques et chapeaux. Cf. BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 135-136.

¹³³ « Robe d'apparat. Exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », in *Fémina*, 15 mai 1901, p. 169. Cité par JAN, Morgan. *Culture couture. La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 2011, p. 135.

¹³⁴ Frivoline. « L'Art de la Mode », in *L'Art et la Mode*, 4 avril 1896, p. 213. Cf. *Ibidem*.

expositions qui ont lieu à Paris présentent avant tout un caractère commercial, à l'instar des expositions universelles. Elles servent de faire-valoir à l'industrie du pays auprès du grand public, et cet aspect est souvent mis en avant dans la presse entend soutenir la rénovation industrielle. Les pièces des artistes et des artisans contemporains figurent à côté de pièces anciennes, afin de rappeler leur affiliation tant artistique que qualitative. Lors de l'exposition *L'art de la dentelle* en 1904 au Palais Galliera, le journaliste de *La France du Nord* s'exclame :

La dentelle se meurt ! C'est pour remédier à cette crise, en essayant de réveiller la coquetterie des femmes pour les belles dentelles [...] que le musée Galliera, a groupé les plus beaux spécimens de toutes nos dentelles françaises modernes. [...] les organisateurs de cette exposition ayant voulu éviter toute exhibition rétrospective¹³⁵.

Le vêtement lors de ces expositions illustre l'utilisation des matériaux textiles d'excellence, des ornements précieux, et des savoir-faire délicats. Selon Morgan Jan, le rapprochement de la mode et de l'art au cœur de ces manifestations constitue les premiers pas de la reconnaissance patrimoniale de l'objet.

A.2. Une façon de communiquer innovante : Maurice Leloir à l'image d'une nouvelle génération de collectionneurs

Pour Maude Bass-Krueger, depuis les expositions de l'Exposition universelle de 1900, les historiens et les collectionneurs associent la nécessité scientifique de l'étude du costume à une nouvelle tournure d'esprit – « artistically-minded¹³⁶ » – qui rompt avec celle du collectionneur-antiquaire qui avait cours auparavant. Marquée par une littérature encyclopédique de l'histoire du costume centrée sur l'identité française, cette nouvelle génération d'experts opère surtout une rupture au niveau de la présentation de l'artefact et de son histoire grâce à la théâtralisation des expositions sur les modes vestimentaires. Célia Ragueneau et Morgan Jan considèrent Maurice Leloir, historien et peintre de formation, comme la figure initiatrice de la patrimonialisation de la mode en France. Morgan Jan explique brièvement le goût de cet esthète pour le costume et la toilette par son lien avec sa tante Anaïs Colin-Toudouze, « une des plus importantes illustratrices de mode du XIX^e siècle¹³⁷ ». Célia Ragueneau développe un peu plus la filiation artistique de Maurice Leloir, dont le père et la mère sont eux aussi des peintres-illustrateurs, et particulièrement la mère

¹³⁵ Mme Jean Bernard, « Les dentelles du musée Galliera », in *La France du Nord*, 8 mai 1904. Cf. JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 140.

¹³⁶ BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 122.

¹³⁷ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 129.

qui travaille pour des journaux de mode entre 1830 et 1899. C'est une famille autour de laquelle évoluent des peintres comme Théodore Géricault (1791-1824) et l'historien Jules Michelet (1798-1874). Maurice Leloir étudie aux Beaux-arts et expose au Salon de 1876 à 1894. Célia Ragueneau rappelle que « la présence de costumes chez les peintres est consubstantielle à leur travail d'artiste en tant que témoin de leur temps¹³⁸. » Elle mentionne aussi le fait que les peintres sont aidés dans leur tâche par des couturiers en donnant l'exemple Jean-Philippe Worth (1856–1926) à la tête de la maison de haute couture Worth qui, dans les années 1880, crée des tenues destinées à la peinture de portraits¹³⁹. Maurice Leloir commence sa collection dans les années 1880, au sommet de la vague d'engouement pour le costume historique. Maude Bass-Krueger a montré en effet que l'exposition *Musée historique du costume* de 1874 avait déclenché un intérêt plus poussé pour l'artefact vestimentaire : « The success oh the 1874 dress show set off a wave of interest in dress history studies that led to increased curiosity in collecting historic costume and dress¹⁴⁰. » Comme pour tout collectionneur, l'exposition de sa collection est une consécration pour Maurice Leloir. Il a l'occasion de la valoriser à l'*Exposition des Arts de la femme* en 1892, puis au *Musée rétrospectif* du Palais du Vêtement en 1900. Maurice Leloir s'y implique totalement, puisqu'il contribue à l'élaboration du catalogue grâce à des photographies de ses propre artefacts, portés par des modèles vivants mis en scène dans des intérieurs historicisants, et qu'il n'hésite pas à se mettre lui-même en scène dans l'un d'eux. S'il n'hésite pas non plus à retoucher certaines images pour faire plus « authentique », cela ne l'empêche pas d'apporter des descriptions « archéologiques » détaillées de chaque objet¹⁴¹. Le collectionneur développe ensuite ses activités liées au costume historique depuis la société savante La Sabretache¹⁴² fondée en 1898 par son ami le peintre Édouard Detaille (1848-1912), spécialisé dans la peinture de scène militaire. Morgan Jan ajoute que Maurice Leloir s'impose de son temps comme le spécialiste du costume historique. Il devient si connu pour ses qualités d'historien du costume qu'Hollywood fait appel à ses services. Ainsi,

¹³⁸ RAGUENEAU, Célia. Histoire de la patrimonialisation du textile et de la mode. Création des musées de mode à Paris. Point de focus sur le musée Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris 1910-2006, thèse de maîtrise, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2006, p. 13.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴¹ BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴² La Société des collectionneurs de figurines et des amis de l'histoire militaire, son nom complet, est une société savante dédiée à l'histoire militaire et à l'uniformologie, c'est-à-dire l'étude des uniformes et des effets militaires.

lorsque l'acteur américain Douglas Fairbanks tourne *Les trois mousquetaires* en 1921, « Maurice Leloir fait le voyage en Amérique, dessine les costumes du film et veille également aux détails historiques. Il est aussi chargé des costumes sur le film *L'homme au masque de fer* d'Allan Dwan sorti aux États-Unis en 1929¹⁴³. » Morgan Jan affirme que son but est avant tout pédagogique. À l'aune des historiens comme James Robinson Planché et Frederick William Fairhold que Lou Taylor a mentionnés, il souhaite instruire les artistes et costumiers. Maurice Leloir rejoint ainsi les intérêts des musées et des bibliothèques, dont la recherche de la vérité historique est le *leitmotiv*. Le costume est pour lui « un document d'histoire (valeur archivistique) et doit donc être conservé ; et il est un objet d'art ([...] valeur d'authenticité) il doit donc être exposé¹⁴⁴. » Maude Bass-Krueger attribue cette motivation à l'esprit artistique de cette nouvelle génération de collectionneurs.

A.3. La reconnaissance politique de l'intérêt d'un musée national du costume

Françoise Tétart-Vittu, ancienne responsable du Cabinet des arts graphiques du Musée Galliera et membre de la Société de l'histoire du costume (SHC) depuis 1992, mentionne deux sociétés savantes qui encouragent et inspirent Maurice Leloir dans la création d'un musée : la Gesellschaft für Historische Waffen und Kostümkunde (Société des armes antiques et du costume historique) créée à Dresde en 1896, et la Sabretache, citée ci-dessus, dont l'objectif est de créer un musée de l'armée¹⁴⁵. À la fin du mois de décembre 1906, Maurice Leloir réunit collectionneurs, artistes, peintres et divers représentants d'institutions pour constituer la SHC¹⁴⁶, avec Maurice Maindron (1857-1911) et Édouard Detaille, ce dernier en devenant le vice-président. Célia Ragueneau, dans les archives de la société, retrouve le procès-verbal de l'assemblée constituante de la société datée du 10 janvier 1907 qui liste ses membres fondateurs et décrit ses objectifs. Elle remarque des profils très diversifiés : couturiers¹⁴⁷, architectes, artistes et peintres, des intellectuels¹⁴⁸, conservateurs de musée, hommes politiques¹⁴⁹, antiquaires, industriels, etc. Ce sont deux cent soixante-

¹⁴³ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁴ RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ TÉTART-VITTU, Françoise. « La difficile création d'un musée du Costume à Paris : le rôle de Maurice Leloir (1853-1940), peintre et collectionneur », in *Le Livre et l'art, études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris : Somogy, 2000, p. 433-449.

¹⁴⁶ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 130.

¹⁴⁷ Comme Charles-Frederick Worth (1825-1895), et Jacques Doucet (1853-1929).

¹⁴⁸ Parmi eux, la femme d'Alphonse Daudet, Julia Allard (1844-1940) femme de lettres ; ou encore le chartiste José Maria de Hérédia (1842-1905), membre de l'Académie française depuis 1894.

¹⁴⁹ On compte un député et un représentant de la municipalité de la Ville de Paris. « De cette façon, les liens entre la Ville de Paris et la S.H.C. sont entretenus par un dispositif qui consiste à intégrer à son Conseil

dix-huit (278) individus au total qui se regroupent autour du vêtement ancien et décident de plusieurs tâches à mener :

1° la création et l'organisation, à Paris, d'un Musée du Costume, de la Sellerie et de la Carrosserie ; 2° la propagation du goût, en matière de costume, des études archéologiques, la conservation et la restitution des costumes anciens, la mise en réserve annuelle, pour des temps futurs, d'échantillons des modes modernes, la conservation des costumes locaux ; 3° la publication d'un Bulletin illustré ainsi qu'un Annuaire ; 4° La formation d'une bibliothèque relative à l'Histoire du Costume ; 5° l'organisation d'expositions permanentes ou temporaires ; 6° l'organisation de Cours et Conférences ; 7° la constitution de salles de travail à la disposition des artistes et ouvriers d'art¹⁵⁰.

Leur but primordial est la création d'un musée spécialisé qui sera garant de la place du costume dans la catégorie des objets patrimoniaux, et qui sera maintenu à la portée des professionnels du travestissement comme de la culture historique et artistique. Le costume est alors un triple témoin : témoin des mœurs du passé, témoin de l'évolution de l'art décoratif et témoin des progrès techniques liés au tissage. Le fonds du musée sera créé à partir du rassemblement des collections privées des membres de l'organisation. Celui-ci sera augmenté des donations des archives des couturiers, comme celle du mécène et collectionneur Jacques Doucet (1853-1929)¹⁵¹. Maurice Leloir s'inscrit aussi dans une démarche prospective, puisqu'il reste à l'affût des fermetures d'atelier afin de récupérer les collections des peintres spécialisés dans les tableaux historiques, et qu'il n'hésite pas à frapper aux portes des particuliers et des fripiers. Dans un second temps, la SHC prévoit la création d'une bibliothèque associée au musée, où sera réunie toute la documentation nécessaire aux amateurs et aux professionnels, et qui proposera des conférences et des ateliers. La société savante dote ainsi l'établissement qu'elle met en œuvre de tous les atouts d'un musée moderne. En attendant l'installation du musée au Palais du Luxembourg – ainsi que l'a promis Georges Clémenceau (1849-1921), ministre de l'Intérieur et Président du conseil¹⁵², à Maurice Leloir¹⁵³ – la SHC organise une série d'expositions. Maurice Leloir, qui a déjà commencé sa carrière de commissaire d'exposition depuis sa participation à la

d'Administration un fonctionnaire municipal comme "marque de déférence vis à vis de la Ville" ». Cf. RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁰ Archives de Paris, fonds de la Société de l'histoire du costume, côte PEROTIN 106/75/2 35. Cf. RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹ Le couturier est le fondateur de la bibliothèque d'art et d'archéologie, aujourd'hui Bibliothèque de l'INHA, ainsi que de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet. Entre 1896 et 1912, il était l'un des plus grands collectionneurs de son temps. Cf. « Catalogue des œuvres d'art collectionnées par Jacques Doucet ». Site de l'INHA, [en ligne], <http://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-du-gout/les-collections-de-jacques-doucet.html> (page consultée le 10/07/2016)

¹⁵² Le Président du Conseil est un titre donné au chef du gouvernement sous la Troisième et la République française.

¹⁵³ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 132.

préparation de l'exposition *Musée rétrospectif* de 1900, mène une politique d'exposition soutenue. Morgan Jan relève dans la brochure rédigée en 1947 par Jean Lequime, secrétaire général de la société, que la SHC scinde son calendrier annuel d'exposition en trois temps : « les expositions consacrées aux acquisitions de l'année (costumes historiques), celles consacrées aux dépôts de l'année (costumes modernes) enfin des expositions exceptionnelles de *propagande* (quand prêt d'autres musées, ou quand grand évènement)¹⁵⁴ ». Les expositions dites de propagande sont en fait les expositions commerciales en tous genres à la gloire du génie artisanal des Français. L'hôtel particulier de la duchesse Galliera, dit aussi le Palais Galliera – légué en 1878 à la Ville de Paris – devient l'épicentre d'un mouvement de reconnaissance pour l'art décoratif contemporain, et particulièrement pour l'art textile. Son président Quentin Bauchart (1881-1916), conseiller municipal de Paris, soutient Maurice Leloir dans la spécialisation du lieu en Musée du costume. Parmi les divers événements organisés avec la SHC, une exposition est consacrée en 1904 à la dentelle, et en 1905 à la soie. Le *Bulletin de la Société de l'Histoire du costume* est aussi un bon outil de communication et de légitimation scientifique. En déployant toute son énergie à afficher et à communiquer un besoin de musée tant pour les sciences historiques que pour la création artistique, notamment dans le cercle des puissants et des politiques, la SHC réussit à être reconnue d'utilité publique en 1912¹⁵⁵. Par ce geste de reconnaissance politique, un premier pas vers la fondation d'une institution muséale est franchi. Cependant, pour Maurice Leloir, la meilleure stratégie demeure surtout la visibilité du patrimoine vestimentaire.

B. Du musée du costume au musée de la mode

B.1. Un appui institutionnel défaillant : la légitimité muséale de l'artefact vestimentaire controversée

L'association cherche à démontrer partout l'intérêt et l'importance de la création d'un musée spécifique au vêtement. À l'occasion d'une exposition organisée au Musée des Arts décoratifs en 1909, la SHC s'exclame dans la presse : « Apprenez maintenant que cette première tentative et celle qui suivra ne sont, à nos yeux, que des acheminements vers le but que nous rêvons d'atteindre, des préfaces à notre futur grand ouvrage : le musée du costume¹⁵⁶. » Ce but ambitieux ne voit pas le jour avant la Première Guerre mondiale et, à

¹⁵⁴ LEQUIME, Jean. *La société de l'histoire du costume et le musée du costume*, Paris : Éditions Proba, 1947, p. 14. Cf. JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 130.

¹⁵⁶ Anonyme, « L'exposition du costume », s. n., 25 mai 1909, p. 635. Cf. JAN, Morgan, *op. cit.*, p.137.

l'issue de celle-ci, le coût de la vie est devenu trop cher pour assumer la charge d'un tel établissement. Les pouvoirs publics continuent cependant à manifester leur soutien, notamment lors de l'inauguration d'une exposition en 1920 qui se déroule à l'hôtel de Raimundo de Madrazo à Paris, en la présence exceptionnelle du Président de la République Raymond Poincaré (1860-1934). Forte de cette attention portée par le monde politique et dans l'espoir d'accélérer l'installation du musée, la SHC propose la donation de sa collection à la Ville de Paris, à condition que celle-ci serve « à la constitution du Musée municipal du costume de la Ville de Paris¹⁵⁷ ». En 1920, la société fait ainsi don de mille sept cents (1700) pièces vestimentaires qui sont installées au Musée Carnavalet. Mais une fois que celles-ci y furent placées, la collection est peu mise en valeur. Maurice Leloir se rend compte une fois de plus que le Musée Carnavalet préfère parler de textile plutôt que du vêtement. Morgan Jan observe en effet que dans la programmation des expositions de la collection de la SHC, le vêtement est rarement exposé pour lui-même :

La parure est un thème d'exposition en 1908 et 1929, la broderie en 1912 et 1922, la dentelle en 1922 et 1931, la soie en 1927 mais pas d'exposition de vêtement à proprement parler avant 1937 au Palais Galliera avec *Cent ans de costume parisien*, soit dix-sept ans après la donation de la SHC à la ville de Paris¹⁵⁸.

Si la valeur muséale de l'artefact vestimentaire semble être difficilement appréciée, le manque d'argent semble être l'élément le plus difficile à surmonter. Le choix du lieu également puisque de nombreux hôtels particuliers sont envisagés sans qu'aucun projet ne soit formalisé. Maurice Leloir ne se laisse pas abattre, et dès 1928, il crée une nouvelle association nommée l'Association du Musée et de l'Académie du Costume. Cette structure est porteuse d'un nouveau projet muséal, sous le nom de l'Institut international des Arts appliqués à la mode, devient concret à partir de 1931, lorsque Maurice Leloir pense avoir trouvé son lieu d'implantation : l'ancien collège Sainte-Barbe-des-Champs à Fontenay-aux-Roses. Il rassemblerait diverses collections vestimentaires provenant d'institutions muséales parisiennes, y compris celle du Musée d'ethnographie du Trocadéro. Mais des mésententes politiques¹⁵⁹ empêchent le projet d'aboutir. Après la Seconde Guerre mondiale, la situation est inchangée : le musée du costume tant désiré par la SHC n'a pas encore vu le jour. Les collections de la SHC sont toujours au Musée Carnavalet, et le projet de Musée-École de

¹⁵⁷ Ces informations sont relevées par Célia Ragueneau dans la correspondance du 09.04.1953 entre le SHC et la municipalité. Cf. RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁸ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁹ Françoise Tétart-Vittu mentionne un désaccord entre le Conseil Régional d'Île-de-France et la mairie de Fontenay-aux-Roses : « Or le maire, Lecocq, engagé dans cette affaire, fut violemment pris à parti par six conseillers régionaux et dut y renoncer. » Cf. TÉTART-VITTU, *art. cit.*, p. 442.

Fontenay-aux-Roses a avorté. La critique sur la lenteur de la Ville de Paris à prendre en considération le costume en tant qu'objet muséal est partagée par un homme de musée, le conservateur François Boucher (1885-1966), en poste au Musée Carnavalet depuis 1919. Parti à la retraite en 1948, il s'adonne alors à sa passion, le costume, auquel il a probablement dû se familiariser dans les réserves du Musée. Il est en outre membre de la SHC. Le 27 juillet 1948, il crée une association, l'Union centrale des arts du costume (UCAC), rebaptisée très vite l'Union française des arts du costume (UFAC). Il veut par ce biais palier à la carence de la Ville, en créant lui-même un musée du costume à Paris. Domiciliée au Musée Carnavalet à sa création, l'association est ensuite abritée par la Chambre du commerce de Paris jusqu'en 1969, puis au Musée Nissim de Camondo. Les liens que François Boucher tissent autour de son association tiennent du corporatisme, ralliant les couturiers et les acteurs économiques de la mode à son projet muséal. Célia Ragueneau attire notre attention sur la distinction entre les membres de la SHC et ceux de l'UFAC, en montrant que cette nouvelle association compte sur des partenaires financiers solides. On compte en effet à son Conseil d'administration : l'Union interfédérale des industries et de l'habillement, la Fédération nationale de la couture, l'Union des industries textiles et la Fédération nationale de la mode¹⁶⁰ ; dont l'objectif est de créer un musée du costume. La mission de l'UFAC est la même que celle assignée antérieurement à la SHC, ce qui ne semble pas poser de problème à cette société dans un premier temps, bien que les activités de l'UFAC lui soient en tout point identiques : collecte, conservation, exposition de costumes civils, accueil de chercheurs et d'étudiants au sein d'une bibliothèque spécialisée, organisation de cours et de conférences sur les arts du costume¹⁶¹. Le poids économique et politique de l'UFAC semble légitimer son aptitude à mener à bien le projet. Le public visé est également le même que celui de la SHC : les artisans de la mode et les costumiers, les étudiants et les chercheurs, et les artistes. L'UFAC est donc avant tout un lieu de recherche dont les artefacts sont « la "matière première" que représente toute connaissance acquise au cours des siècles pour les créateurs du temps présent¹⁶² ». Pour Morgan Jan, l'UFAC est donc une société savante appartenant à la seconde génération, ayant dépassé « le complexe » des associations précédentes vis-à-vis

¹⁶⁰ RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶¹ Lettre du 27.07.1948 sur la création de l'U.F.A.C. Archives de Paris, Fonds de la S.H.C et de l'U.F.A.C (1948-1956), côte 2033W44. RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶² *Union Française des Arts du Costume*, Paris, août 1989, pni. Archives du Musée de la mode et du textile. Fonds UFAC. Cf. JAN, Morgane, *op. cit.*, p. 153.

de l'aspect mercantile de la mode. L'organisation se permet désormais d'inclure le costume dans une perspective historique, sociale, commerciale et créative.

B.2. Institutionnalisation et professionnalisation

La bonne entente entre les deux sociétés savantes ne durera pas. Après le décès de Maurice Leloir en 1940, son cousin Georges Gustave Toudouze (1877-1972) – professeur d'histoire au Conservatoire National d'Art Dramatique, membre de l'École française archéologique d'Athènes, et pensionnaire de la Villa Médicis – succède à la présidence de la SHC. Gustave Toudouze et François Boucher ne s'entendent pas, semble-t-il pour des raisons d'incompatibilité de caractère, et surtout une dispute quant à un don fait à la SHC mais usurpé par l'UFAC vient rompre les liens entre les deux sociétés¹⁶³. Gustave Toudouze déplore également le fait que l'UFAC ait adopté une politique de collecte identique – sollicitant les historiens et les grandes familles de militaire – et que la querelle des dons soit ainsi alimentée par le trouble créé auprès des éventuels donateurs qui ne savent plus à qui donner leur patrimoine. Lassés de cette dispute, relayée sans cesse par la presse, les pouvoirs publics laissent mourir le projet de création d'un musée du costume, radicalement décrédibilisé¹⁶⁴. Au Musée Carnavalet, le dépôt de la SHC est pris en charge par la conservatrice Madeleine Delpierre (1920-1994), nommée responsable de la collection. Ancienne élève de l'École des chartes et de l'École du Louvre, elle est employée au Musée depuis 1948, et prend ainsi la suite de François Boucher. Celle-ci a laissé de nombreux carnets qui sont autant des journaux de bord que des journaux personnels, dans lesquels elle décrit la façon dont elle travaille sur la collection (acquisition, documentation, préparation d'exposition), sa pratique des objets (mannequinage, création d'une base de données), comme sa vie privée. Ce dernier point qui pourrait paraître anecdotique, révèle pourtant des informations précieuses pour Morgan Jan qui note l'influence de la pratique de la couture de la conservatrice sur sa méthode de travail :

Cette passion pour la couture est certainement la clé pour comprendre son engagement progressif vis-à-vis de la collection de la SHC entreposée au sein de Carnavalet, rangée pêle-mêle dans des cartons, sans classification aucune. Madeleine Delpierre commence

¹⁶³ L'affaire Dupuis-Mahé est expliquée en détails par Célia Ragueneau. Cf. RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁴ Célia Ragueneau mentionne la correspondance de 1953 entre la Direction des Beaux-arts et de l'Architecture et la Préfecture de la Seine (Archives de la S.H.C., côte PEROTIN106/75/2 35) où la vision du Musée du costume de la SHC est jugée « critiquable ». Un article du journal hebdomadaire *Arts* du 2-8 janvier 1957, intitulé « L'Avenir du nouveau musée du costume est-il déjà compromis ? » utilise le terme « ostracisme » pour qualifier le comportement des pouvoirs publics vis-à-vis de l'UFAC. Cf. RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 20.

à partir de 1950 à ranger, classer mais aussi exposer certaines pièces de cette collection. Parallèlement, elle cherche à l'enrichir à travers la recherche de donations¹⁶⁵.

Ces archives laissent transparaître aussi le dédain que Madeleine Delpierre éprouve par rapport à la SHC qui, selon elle, ne se donne aucun objectif précis. Elle est aidée dans son travail par Jacques Wilhelm, diplômé de l'École des Sciences politiques et de l'École du Louvre, nommé lui aussi depuis 1948 au poste de conservateur en chef du Musée Carnavalet. Ceci n'est pas relevé par les chercheurs, mais nous y voyons un renouvellement total de l'équipe scientifique. Une nouvelle génération qui apporte de idées et des méthodes neuves. À partir des années 1950, l'équipe de direction joue un rôle important dans la concrétisation du projet muséal. Une exposition servira de catalyseur. Intitulée *Costumes français du XVIII^e siècle*, elle se déroule de novembre 1954 à janvier 1955 et vise à recréer « un tableau d'élégance parisienne de ce temps¹⁶⁶ ». Grâce à cette exposition dédiée aux artefacts vestimentaires anciens, Jacques Wilhelm tente d'ériger le costume comme symbole de l'histoire des mœurs. « Son succès prouve l'intérêt du public pour ce nouveau type d'œuvre patrimoniale¹⁶⁷. » Célia Ragueneau précise que la même année le Musée Cognacq-Jay organise une exposition sur les costumes persans. Conséquemment, la municipalité de Paris consent à l'ouverture d'une annexe du Musée Carnavalet, dénommée Musée du costume de la Ville de Paris, qui ouvre ses portes le 23 novembre 1956. L'expression est employée ici avec une certaine malice puisque le musée n'a en fait pas de lieu fixe d'installation, il s'agit simplement d'un statut administratif accordé aux collections¹⁶⁸. La première exposition du tout nouveau Musée, consacrée aux *Costumes français du XVI^e au XX^e siècle*, donne le ton quant à la conception d'une telle structure : elle doit valoriser le costume en tant qu'objet d'histoire, et offrir une galerie des styles liés aux arts textiles. « Jacques Wilhelm dessine une orientation muséologique précise. Il considère que la mode au-delà 1925 ne présente aucun intérêt. L'objectif est donc de privilégier la présentation d'un passé révolu plutôt que de représenter un passé proche, voire l'actualité¹⁶⁹. »

¹⁶⁵ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁶⁶ RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ En 1958, les collections sont entreposées à l'Hôtel Lauzun, l'administration demeure à l'Hôtel Carnavalet, tandis que les expositions s'organisent dans une aile du Musée d'art moderne. Cette combinaison, censée être temporaire, dure en fait jusqu'en 1971, date à laquelle la Ville de Paris est contrainte – à cause des menaces d'effondrement du plafond du Musée d'art moderne – d'entreprendre à nouveau les discussions autour de l'installation du Musée. Cf. RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 24.

B.3. La collecte du contemporain : nouveau regard sur le musée du costume

Les discussions sur la localisation de Musée s'accélérent en 1975, catalysées par l'opportunité d'une installation du Musée du costume au Palais Galliera. En effet, l'édifice donné par la duchesse Galliera à la Ville de Paris en 1878, fête son centenaire. Son attribution est restée plutôt floue jusqu'à présent – tantôt salle d'exposition, tantôt salle de vente – mais son identité urbaine est résolument celle d'un lieu consacré à l'art et au patrimoine. Le Palais Galliera sera vacant dès le 1^{er} octobre 1976¹⁷⁰, et le Conseil municipal doit décider de son devenir. Le 19 décembre 1975, Mme Marchal, représentante de la Commission des Affaires Culturelles, justifie l'installation du Musée du costume par l'argument suivant : « Il se situe à proximité du VIII^e arrondissement, véritable centre de la haute-couture "¹⁷¹. » Le choix d'un rapprochement cohérent entre les maisons de haute couture et un lieu dédié à son histoire l'emporte malgré le désir de certains de voir le Palais Galliera affecté à l'art contemporain. Célia Ragueneau fait état d'un réel enthousiasme des pouvoirs publics. Jacques Chirac (1932-), qui vient d'être élu maire de Paris le 20 mars 1977, veut « faire de ce nouvel établissement un centre vivant d'information sur un art de prestige spécifiquement parisien¹⁷². » Dans ce contexte, le Musée doit reconfigurer sa mission en tenant compte de son environnement puisqu'il se trouve désormais à la fois dans le quartier des couturiers-créateurs, et en face du Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Pour la chercheuse, cela « incite *de facto* le musée à s'intéresser à un domaine plus actuel, celui de la mode¹⁷³. » Il ajoute d'ailleurs le terme dans son titre, et devient le Musée de la mode et du costume la Ville de Paris¹⁷⁴. D'après Célia Ragueneau, cette nouvelle appellation révèle la volonté de rendre compte du système de la mode¹⁷⁵. Dès lors, les prérogatives du Musée ne sont plus de l'ordre de l'objet vécu, « au sens historique ou sociologique », et s'orientent désormais vers la mode et la mise en valeur du « travail de ses créateurs, son caractère d'universalité et son immédiateté dont le terme "prêt-à-porter" est porteur de sens. » Son rôle est ainsi de

¹⁷⁰ Compagnie des Commissaires-priseurs ayant pris fin à cette date.

¹⁷¹ *Idem*, p. 29-30.

¹⁷² *Idem*, p. 30.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Catherine Join-Diéterle est nommée au poste de conservatrice en chef en 1991, et supprime définitivement le mot « costume » dans son titre en 1996. Actuellement, l'établissement porte toujours le nom de « Musée de la mode de la Ville de Paris – Musée Galliera ».

¹⁷⁵ Ce terme qui doit être compris au sens où Roland Barthes l'emploie : un domaine socioéconomique autant qu'un phénomène culturel. Cf. BARTHES, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », in *Annales. Economie, sociétés, civilisations*, 12^e année, n°3, 1957, p. 430-441.

collecter « des échantillons de tendances » et de « valoriser la création contemporaine¹⁷⁶ ». Concrètement, cela passe par la classification chronologique des fonds muséographiques avec, bien entendu, un département de mode contemporaine, puis l'ajout en 1986 d'un département de photographie de mode¹⁷⁷. Morgan Jan observe aussi le regard des maisons de couture sur leurs archives et l'explosion de leur activité patrimoniale dans les années 1980, jusqu'à la création de musées et de conservatoires privés où sont mis en réserve les collections passées et présentes¹⁷⁸. La chercheuse recontextualise l'environnement politique de cette décennie, caractérisée par une politique culturelle révolutionnaire initiée par le nouveau gouvernement de François Mitterrand (1916-1996), élu président de la République en 1981. Celle-ci participe à l'extension de la notion patrimoniale à de nouveaux types d'objet. Le gouvernement socialiste entend rompre avec la distinction classique des arts majeurs et des arts mineurs, et son ministre de la Culture, Jack Lang (1939-), s'intéresse à la mode dans cette perspective : « [...] la mode en dit autant, en matière d'époque et de société, que l'architecture, la peinture ou le mobilier. [...] elle est plus qu'un miroir, elle est porteuse d'efforts, d'imagination, de création. En ce sens, elle est déjà une culture¹⁷⁹ ». La reconnaissance patrimoniale passe ainsi avant tout par sa reconnaissance culturelle. Plusieurs gestes forts de l'État concrétisent cette nouvelle politique. Le premier événement est la rencontre au Palais de l'Élysée le 17 octobre 1984 de plusieurs couturiers-créateurs et du président de la République qui affirme sa vision du secteur de la couture comme un des beaux-arts. Le 23 octobre 1985, le président, accompagné de son épouse et de Jack Lang, assiste aux premiers Oscars de la mode à l'Opéra de Paris. La soirée est retransmise à la télévision dans un but précis : « Il faut que la mode ne soit plus seulement l'affaire de quelques-uns, mais qu'elle soit ressentie comme un patrimoine national appartenant à chaque Français¹⁸⁰ » exprime François Mitterrand lors du discours inaugural. « Robert Bordaz, président de l'UCAD de 1975 à 1989, Claude Mollard, délégué général aux arts plastiques

¹⁷⁶ RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁷ Les départements du XVIII^e et du XIX^e siècles sont subdivisés par genre, alors que le XX^e siècle possède un département pour l'homme et un département pour la femme. Sept autres départements s'ajoutent : la création contemporaine, la lingerie, aux modes enfantines, poupées, dentelles, accessoires, estampes et photographie. Cf. *Idem*, p. 36.

¹⁷⁸ La légitimation culturelle du couturier-créateur et la création de musées de la mode opèrent à la fois ce changement de regard sur le patrimoine des marques, et une tendance dans la mode tournée vers le *vintage* qui poussent les maisons « à plonger dans leurs propres archives et à rééditer des modèles qui ont fait leur gloire ou à s'inspirer fortement des codes, de l'ADN de leur marque. » Cf. JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷⁹ LANG, Jack. « De la mode considérée comme un des beaux-arts », in *Jardin des modes*, septembre 1987, p. 3. Cf. *Idem*, p. 171.

¹⁸⁰ MOLLARD, Claude. *Le 5^e pouvoir. La culture et l'État de Malraux à Lang*, Paris : Armand Colin, 1999, p. 346. Cf. *Ibidem*.

entre 1982 et 1986, Edmonde Charles-Roux¹⁸¹ et Pierre Bergé¹⁸² convainquent en septembre 1981 le ministre [de la Culture] de la nécessité de créer un second musée de la mode à Paris¹⁸³ », à partir des collections de l'UFAC, et qui s'intitulerait le Musée des arts de la mode (MAM). Financé par l'État et le Comité de développement et de promotion des industries du textile et de l'habillement, plus communément appelé le DÉFI¹⁸⁴, le Musée est inauguré au pavillon de Marsan du Palais du Louvre en 1986 sous la houlette d'Yvonne Deslandres (1923-1986), qui avait pris la suite de François Boucher à la mort de ce dernier en 1967 en tant que déléguée générale de l'UFAC et directrice du Centre de documentation créé par l'association en 1962. Les collections, qui avaient bénéficié de grandes donations par des couturiers-créateurs¹⁸⁵, présentent des lacunes pour la période contemporaine¹⁸⁶. En réaction, la stratégie d'acquisition mise en place par le MAM est d'offrir un espace d'exposition aux maisons en activité, afin de d'obtenir le don d'une partie des objets exposés. Cette politique est suivie par d'autres institutions muséales :

Pour pallier au manque de donations de la part des maisons [de couture], les musées proposent de confier leurs espaces, à l'occasion des défilés notamment, en l'échange du don de quelques pièces. L'exposition monographique, entièrement consacrée à un couturier-créateur, peut également être l'occasion pour le musée d'acquérir à titre gracieux quelques pièces. Échange de bon procédé : la visibilité du couturier à travers le musée est importante ; quant au musée il voit sa collection s'enrichir sans dépenser le moindre denier¹⁸⁷.

Plus tard, le critère principal du Musée des arts de la mode, rebaptisé le Musée de la mode et du textile (MMT) en 1997¹⁸⁸, sera de conserver les prototypes des couturiers-créateurs

¹⁸¹ Edmonde Charles-Roux est rédactrice en chef de *Vogue* (édition française) de 1954 à 1966.

¹⁸² Pierre Bergé est l'associé et le compagnon de vie d'Yves Saint-Laurent. Il préside aujourd'hui l'UFAC et la fondation Pierre Bergé – Yves Saint-Laurent, qui conserve les collections d'art acquises par le couple, ainsi que les collections patrimoniales et archivistiques de la maison de couture Yves Saint-Laurent.

¹⁸³ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 172.

¹⁸⁴ En 1984, le DÉFI (Développement, Exportation, Formation, Image) renforce et prend le relais du Comité interprofessionnel de rénovation des industries textiles et de l'habillement, créé en 1980 par le ministère de l'Industrie, pour favoriser l'élaboration d'actions collectives en faveur de l'économie liée au secteur de l'habillement. Cf. « Décret n°80-1012 du 15 décembre 1980 instituant un comité interprofessionnel de rénovation des industries du textile et de l'habillement ». Site Legifrance, [en ligne], https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?sessionId=CCD8E9FA9C4FE05EA5FE39FD13C0A9D6.tpdj_o16v_2?cidTexte=JORFTEXT000000679200&dateTexte=19831231 (page consultée le 10/07/2016).

¹⁸⁵ Madeleine Vionnet en 1952, Denise Poiret au nom de son mari Paul Poiret en 1956, Cristobal Balenciaga en 1964, Elsa Schiaparelli en 1973. Il s'agit surtout de dons de maisons de couture qui, sur le point de fermer ou déjà éteintes, lèguent leurs archives à la société savante.

¹⁸⁶ Les années 1980 et 1990 sont peu étoffées.

¹⁸⁷ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 213.

¹⁸⁸ L'institution ferme au début des années 1990 pour une période de restructuration. Il intègre aussi les Arts décoratifs et rouvre en 1997 sous ce nouveau titre.

avant-même que ceux-ci ne soient commercialisés. Selon Catherine Ormen¹⁸⁹, conservatrice au MMT de 1995 à 1998, « les vêtements des "classes inférieures" [...] car ils sont moins spectaculaires et les musées ne souhaitent généralement pas les montrer à l'occasion de leurs expositions¹⁹⁰ ». Il s'agit pourtant, selon nous, d'un patrimoine tout aussi valorisant pour le domaine des modes vestimentaires et le secteur muséal.

Conclusion

L'artefact vestimentaire, mis en lumière par l'antiquariat au XIX^e siècle, est devenu grâce à la passion de quelques artistes-peintres qui se sont faits experts de l'histoire du costume, le fer de lance de la défense d'un art industriel dont les couturiers-créateurs se font les acteurs. Au début du XX^e siècle, la presse, enthousiasmée par les expositions rétrospectives, participe au rapprochement entre les beaux-arts et la mode. Les activités de la Société de l'histoire du costume (SHC) et de l'Union française de arts du costume (UFAC), deux sociétés savantes au sein desquelles les collectionneurs se regroupent pour faire valoir l'utilité publique de leur objet d'étude, confèrent une valeur patrimoniale naturelle à la mode qui défend les forces créatives et les savoir-faire de la France. La programmation d'expositions qu'élabore la SHC en particulier légitime la présence du vêtement dans la sphère muséale. Les autorités politiques appuient cette entreprise par la prise en charge progressive de ce patrimoine à travers le soutien qu'elles apportent au projet de la création d'un musée national du costume. Dans les années 1950, désormais responsables de ce patrimoine, les conservateurs valorisent le sujet des modes vestimentaires au musée grâce au développement d'un projet scientifique et d'outils de gestion des collections. La relocalisation du Musée du costume de la Ville de Paris en 1971 dans le quartier de la haute couture parisienne, puis l'implication de l'État dans la création du Musée des arts de la mode en 1986, contribuent à la formation d'un nouveau modèle d'institution tourné vers la mode contemporaine haut de gamme voire d'avant-garde.

¹⁸⁹ L'historienne est chargée entre 1988 et 1995 de la création et de la gestion du Musée de la mode de Marseille, avant d'être responsable des collections contemporaines du MMT. Cf. *Idem*, p. 322.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 212.

Conclusion du chapitre II

Nous avons introduit notre revue de littérature avec les premières remarques théoriques formulées par des auteurs du monde anglo-saxon et scandinave – Jean L. Druesedow, Akiko Fukai, Marie Riegels Melchior, Eleanor Thompson – sur l'étude du musée de la mode, qui proposent un découpage chronologique de l'avènement de ce modèle de musée entre trois (3) temps : la période avant les années 1960, puis celle située entre 1970-1990, et enfin celle après 1990. Chacune est marquée par des paradigmes muséologiques qui déterminent un type d'artefacts vestimentaires – du costume historique au vêtement de mode ultra contemporain – et un mode d'exposition dont la réelle rupture s'opère depuis l'introduction de techniques scénographiques propres au domaine de l'art contemporain et du merchandising de la mode. Si nous ne pouvons que nous ranger à ce constat, cette réflexion théorique qui introduit une dichotomie entre *dress museology* et *fashion museology* pourrait faire penser que le paysage muséal dédié aux modes vestimentaires serait passé d'un objet désuet : le costume ; à un objet tendance : la mode ; et que les expositions « classiques » auraient été détrônées par une expographie plus moderne, donc moins ennuyeuse ou moins intellectuelle, qui implique conséquemment une adhésion du grand public à ce type de manifestations. Si nous brosons ici à grands traits cette vision de l'histoire du musée de la mode, de façon quelque peu caricaturale, c'est pour mieux révéler l'intérêt que nous avons d'affiner l'étude de la trajectoire des collections vestimentaires. En outre, ce découpage chronologique est-il valable pour la France et le Québec ? Les faits qui appuient la démonstration des auteurs donnent une vision d'ensemble, internationale, de ce paysage muséal. Ils indiquent donc une tendance générale qui a son importance dans nos travaux et dont nous sommes redevable. Mais si les expositions et les musées français ne sont pas absents de leur analyse¹⁹¹, les travaux que nous avons présentés sont cependant majoritairement anglo-saxons. Des faits propres à la muséologie et au paysage muséal francophone, surtout dans une discussion franco-québécoise, ont influencé l'histoire des collections vestimentaires sur le terrain choisi pour notre thèse. Enfin, nous noterons que les études dont nous avons fait part dans la première partie de ce chapitre sont centrées sur l'histoire du musée de la mode, et négligent de ce fait l'histoire plus générale de la muséologie. Or, il nous semble que, si nous souhaitons comprendre la trajectoire des

¹⁹¹ Le secteur muséal québécois est quant à lui ignoré.

collections vestimentaires au musée, nous devons inclure dans notre analyse les facteurs d'évolution du musée lui-même.

Puisque ces auteurs décrivent la genèse du musée de la mode depuis le premier geste de collecte de l'artefact vestimentaire dans les cabinets de curiosité, nous nous sommes penchée premièrement sur les travaux d'historiens culturels qui ont proposé une étude de l'historiographie de l'histoire du costume. D'après Odile Blanc, Gabriele Mentges, Isabelle Paresys et Lou Taylor, environ deux cents (200) recueils d'images gravées sont publiés entre 1520 et 1610 en Allemagne, en France, aux Pays-Bas et en Italie. Cet engouement s'explique par quatre (4) éléments : d'abord, la fascination pour les « barbarous et "savage"¹⁹² », ensuite, l'attente d'informations venues du Nouveau monde sur les nouvelles civilisations découvertes, puis la curiosité d'une Europe romantique pour l'Orient et l'exotisme, et pour finir, l'intérêt pour les *habitus* des autres peuples de l'Europe, qu'ils soient urbains ou ruraux. Nous avons relevé que les gravures des personnages costumés sont souvent réemployées, et que ces ouvrages sont alors inutilisables pour écrire l'histoire de la mode. Cette donnée aura son importance pour la patrimonialisation de l'artefact vestimentaire au XIX^e siècle, puisque d'une part, l'intérêt pour le vêtement est soulevé et intègre les pratiques culturelles – surtout la circulation des images et la consommation du livre – et d'autre part, comme une conséquence, les connaissances sur l'histoire des modes vestimentaires deviennent plus précises et s'accroissent en même temps que l'érudition participe au développement des sciences historiques. Maude Bass-Krueger et Lou Taylor apportent aussi des informations précieuses sur l'environnement culturel et politique dans lequel se forment les collections d'étude et l'organisation des premières expositions dans le dernier quart du XIX^e siècle. Cependant, nous percevons la nécessité d'apporter à notre niveau une analyse sur les processus de patrimonialisation et de muséalisation grâce à l'étude de l'histoire du patrimoine, la culture et la sensibilité muséale. Nous reverrons aussi l'antiquariat en France en vue d'étayer ces travaux, en lien avec le romantisme et « les institutions de mémoire » que nous développerons par la suite. Aussi, si les musées d'ethnographie sont cités, cette donnée n'est pas réellement exploitée par les auteurs. Une journée d'étude consacrée aux *Formes de la patrimonialisation des costumes régionaux (XVIII^e-XX^e siècle)* en 2007¹⁹³, nous livre des indices précis sur le phénomène de mise en

¹⁹² TAYLOR, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹³ Journée d'étude organisée à Flers le 20 octobre 2007 par le Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHiO) de Université de Rennes 2.

patrimoine. Nous pourrions ainsi mieux envisager cet historicisme en vogue à la fin du XIX^e siècle dont nous fait part Maude Bass-Krueger qui suppose une pratique culturelle populaire du costume historique, favorisant *in fine* l'expression d'un besoin de musée. De plus, nous reviendrons sur cette séparation manifeste entre les collections ethnographiques et celles des costumes historiques qui n'est pas aussi tranchée qu'on peut le penser – le projet formulé par Maurice Leloir d'un Institut international des Arts appliqués à la mode à Fontenay-aux-Roses est pour nous un symptôme – et que cette donnée se révélera importante tout au long de la trajectoire des collections vestimentaires dans le paysage muséal.

Nous nous sommes intéressée ensuite à deux cas d'étude proposés par les historiennes Morgan Jan et Célia Ragueneau : la société de l'histoire du costume (SHC) devenu le Musée de la mode de la Ville de Paris – Musée Galliera, et l'Union française des arts du costume devenu le Musée de mode et du textile (MMT) aux Arts décoratifs. Entre la mise en place de ces deux sociétés savantes avec pour objectif de créer un musée et la fondation effectivement de ces deux institutions en 1971 puis en 1986, il s'est écoulé beaucoup de temps et les deux chercheuses se questionnent sur les raisons de la lenteur de l'installation définitive d'un musée de la mode à Paris. Est-ce que le sujet et le public associé est jugé trop restreints ou encore trop féminins ? Si elle ne développe pas tout à fait un argumentaire pour justifier ces hypothèses, Célia Ragueneau nous livre des informations importantes sur l'élaboration quasiment expérimentale d'une méthodologie de conservation et de traitement des collections développées par Madeleine Delpierre à partir des années 1950 au Musée du costume de la Ville de Paris. Pour ces mêmes années, Morgan Jan est quant à elle persuadée de l'insuffisance de l'intérêt public et politique surtout, pour le sujet de la mode qui reste l'affaire de quelques passionnés. Ce sont ces mêmes passionnés qui mènent un combat de légitimation culturelle valorisant la création vestimentaire à travers le travail et la figure du couturier-créditeur. Ce n'est qu'en 1981, lors du changement politique qui s'opère avec l'élection d'un gouvernement de gauche, que la sphère politique finit par promouvoir et financer l'institutionnalisation de la mode au musée. Les deux établissements susmentionnés sont finalement les deux premiers à adopter les « codes » du musée de la mode, par l'acquisition de pièces vestimentaires ultra-contemporaines et d'avant-garde. La création reste le *leitmotiv* de ces institutions mais elles mobilisent d'autres canaux médiatiques et adoptent une nouvelle stratégie d'acquisition où le couturier-créditeur devient un réel

partenaire du musée. Si Morgan Jan mentionne quelques institutions¹⁹⁴ autres que le Musée Galliera et le MMT à Paris, son étude de la patrimonialisation de la mode se concentre malgré tout sur ces deux établissements. Or, nous savons que le paysage muséal dédié aux modes vestimentaires est bien plus vaste, et qu'il existe d'autres signes permettant l'analyse des régimes de muséalité de l'artefact vestimentaire sont visibles ailleurs. Les musées industriels, les musées d'histoire et les musées d'ethnographie vivent et participent eux-aussi à l'avènement de ce nouveau rapport à l'objet. Il est donc nécessaire de nous pencher sur d'autres cas d'étude qui révéleront à la fois la trajectoire des collections vestimentaires au sein de l'institution elle-même, et le positionnement du sujet des modes au sein du secteur muséal global. Notre choix s'est porté sur quatre (4) structures. D'abord deux musées de civilisation, les Musées de la civilisation à Québec et le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, issus tous deux d'institutions muséales ethnographiques plus anciennes. Leur reconfiguration sur le modèle du musée de société les amène à partir des années 1990 à porter un discours global sur les modes vestimentaires, ce qui sera particulièrement intéressant à observer par rapport au phénomène de la mode au musée. Ce sont ensuite deux musées spécialisés sur les modes vestimentaires, la Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais et le Musée de la mode à Montréal, qui ont aujourd'hui des mandats très proches alors qu'ils proposent des modèles d'établissement très différents. À nouveau, l'intérêt réside dans le fait d'étudier la carrière muséale de l'artefact vestimentaire dans le paysage muséal à travers l'évolution de ces institutions.

¹⁹⁴ Par exemple le Musée de la mode à Marseille ouvert en 1989, le Musée Christian Dior créé en 1997.

PARTIE 2

Terrain et études de cas

La Partie 2 est dédiée aux études de cas, à savoir quatre musées choisis pour leur position dans le paysage muséal sur un temps long du patrimoine : les Musées de la civilisation à Québec (Chapitre III), et le Musée de la mode à Montréal (Chapitre VI) ; ainsi que le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille (Chapitre IV), et la Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais (Chapitre V). Nous leur appliquerons la grille d'analyse des régimes de muséalité afin de comprendre les processus de patrimonialisation et de muséalisation à l'œuvre. Ainsi, d'un point de vue microéconomique, le parcours des collections vestimentaires est décrit dans sa dimension mémorielle et sa mise en exposition, concomitante au développement d'un discours patrimonial et d'un traitement curatorial spécialisés. L'évolution de ces questions au sein d'une institution déterminée amène à observer les changements de concepts et des pratiques muséales spécifiques à des institutions de taille et de provenance disciplinaire variées sur le territoire français et québécois.

Chapitre III – Les Musées de la civilisation à Québec

Introduction du chapitre III

Les Musées de la civilisation à Québec sont nés de la restructuration des musées de la ville de Québec au cours des années 1980. Si cette entité regroupe aujourd'hui cinq (5) établissements¹, il s'agissait au départ d'une seule institution – le Musée de la civilisation à Québec (MCQ²) – qui rassemblait toutes les catégories de collection autres que celle des beaux-arts, qui sont d'ailleurs restées dans le bâtiment d'origine, le Musée de la Province de Québec³ fondé en 1933 et situé sur les Plaines d'Abraham, un site historique majeur de la capitale⁴. Le MCQ quant à lui est installé dans un nouvel édifice et fut inauguré en 1988 rue Dalhousie, un autre haut lieu de l'histoire de la ville, dans lequel sont rassemblées les collections archéologiques, historiques et ethnologiques⁵ afin de témoigner de l'activité humaine sans limites géographiques, temporelles et culturelles. Il s'agissait de fait du premier musée d'ethno-histoire national. Son concept muséologique est largement diffusé dans le secteur muséal grâce à une communication et une implication active des équipes du Musée dans les milieux de la recherche et de la muséologie au Québec comme à l'étranger, notamment en France. En tant que musée d'État, le MCQ est le fer de lance d'une science du musée typiquement québécoise, et accompagne également la professionnalisation de l'ensemble du réseau des musées de la province au cours des années 1990.

¹ Lors de sa création, le mandat du MCQ prévoit aussi la gestion de la Maison historique Chevalier et l'animation de la Place-Royale. En 1995, le Musée de l'Amérique francophone est fusionné au MCQ, tandis que deux autres musées sont créés et intégrés au groupe : le Musée de la Place-Royale en 1999, et le Centre national de conservation et d'études des collections en 2005. En 2010, la raison sociale de l'institution devient « les Musées de la civilisation ».

² Cet acronyme n'est pas officiel, mais nous nous en servons pour des questions de simplicité de lecture et pour mieux différencier la période où l'institution muséale porte le nom de « Musée de la civilisation » avant 2010.

³ Il est renommé le Musée du Québec en 1963, puis le Musée national des beaux-arts à partir de 2002.

⁴ Les Plaines d'Abraham sont le théâtre de affrontements en 1759 entre l'armée britannique et l'armée française, manœuvrées respectivement par le général Wolfe et le lieutenant-général Montcalm, qui se traduit par une victoire anglaise et la fin de régime français au Canada.

⁵ Des collections d'histoire naturelle et scientifiques s'ajoutent lors de la fusion du Musée de la civilisation avec le Musée de l'Amérique francophone en 1995.

Dès le début de son existence, le MCQ atteste dans ses collections la présence d'artefacts vestimentaires qui lui ont été transférés avec le reste des artefacts ethnologiques qui appartenaient au Musée de la Province de Québec. Toutefois, la donation en 1987 de douze mille (12 000) pièces et accessoires vestimentaires par l'homme politique, mécène et collectionneur⁶, le sénateur québécois Serge Joyal (1945-), inaugure un pôle de collection spécifique aux costumes. Cette acquisition forme donc le noyau d'une collection de modes vestimentaires, dont il faut désormais tenir compte dans le développement de ce musée de société.

Notre recherche sur les collections vestimentaires des Musées de la civilisation à Québec se base surtout sur la littérature de référence sur l'histoire du Musée et le développement de ses activités muséologiques puisqu'il se donne pour objectif, dès sa fondation, de poursuivre une recherche théorique et méthodologique sur la pratique muséale en termes de gestion des collections et de médiation qu'il diffuse notamment grâce à une entreprise éditoriale dynamique. La bibliothèque de l'Université Laval est également riche de documents, souvent des rapports de stage ou des travaux universitaires étudiants, issus de la collaboration entre le programme d'enseignement en culture matérielle et la conservation du Musée. Notre travail a donc consisté à répertorier les références bibliographiques en lien avec la collection vestimentaire afin de montrer sa trajectoire au sein du Musée. En revanche, les Musées de la civilisation à Québec ont imposé un moratoire sur leurs archives jusqu'à la fin de l'année 2017. Cependant, grâce à Valérie Laforge, conservatrice responsable des acquisitions aux Musées de la civilisation à Québec, nous avons pu accéder à des documents de travail du Musée et à ses archives personnelles⁷. C'est d'ailleurs cette personne-ressource que nous avons choisie pour répondre à l'entretien semi-

⁶ L'Honorable sénateur Serge Joyal est un homme passionné par le patrimoine et les arts, et ses achats ne se restreignent pas aux costumes et aux textiles. Par exemple, il offre également au MCQ une collection de soixante (60) artefacts amérindiens et canadiens du XIX^e siècle. Son activité philanthropique auprès des organismes culturels et les nombreux objets donnés aux musées québécois, s'ajoute à son implication personnelle dans la vie muséologique québécoise, puisqu'il occupe le poste de premier président francophone de la Société des musées québécois entre 1972 et 1974, puis il devient membre du Conseil de direction de l'Association des musées du Canada entre 1974 et 1975. Il est aussi, entre autres choses, fondateur du Musée d'art de Joliette. Cf. « Sénateur Serge Joyal ». Site du Parlement du Canada, [en ligne], http://www.parl.gc.ca/SenatorsBio/senator_biography.aspx?senator_id=132&language=F (page consultée le 14/07/2016).

« Contribution au développement des musées et à la protection du patrimoine culturel et historique ». Site de l'Honorable sénateur Serge Joyal, [en ligne], <http://sergejoyal.sencanada.ca/fr/p104320> (page consultée le 14/07/2016).

⁷ Nous remercions à nouveau Mme Valérie Laforge pour sa collaboration et pour nous avoir permis d'accéder à ces documents et ses archives qu'il aurait été impossible de consulter en d'autres circonstances.

dirigée auquel nous soumettons chaque institution faisant l'objet de notre terrain. Toutes ces sources ont participé à la compréhension de la place des collections vestimentaires dans le projet muséal qui, pour sa part, est fort bien documenté dans la littérature muséologique. En effet, le développement du département Mode et costumes s'est fait en fonction des axes de recherche de l'institution, qui a par ailleurs réhabilité son programme scientifique en 2010. La politique d'acquisition qui en découle est finalement au cœur des enjeux patrimoniaux du Québec. Le cas des Musées de la civilisation, en dehors du fait qu'ils possèdent la plus importante collection d'artefacts vestimentaires au Québec, nous offre l'occasion de documenter sous un angle large la notion de patrimoine vestimentaire au temps présent.

Nous étudierons le cas des Musées de la civilisation à Québec à travers trois (3) cycles : une première période située entre 1927 et 1979, au cours de laquelle nous observerons la position des artefacts vestimentaire dans le discours ethnologique développé par le Musée de la Province de Québec puis le Musée du Québec, l'institution qui lui succède en 1963 ; une seconde période comprise entre 1979 et 1992, un moment court dans l'histoire des Musées de la civilisation qui s'avère pourtant crucial dans la trajectoire de la collection vestimentaire qui est fondée en tant que telle et prend place dans le dispositif muséologique original de ce nouveau modèle de musée ; enfin, une troisième période, de 1992 à aujourd'hui, où l'on relève que le MCQ participe au phénomène de la mode au musée et s'enrichit d'artefact vestimentaires contemporains. À l'aube de la célébration de son trentième anniversaire, le Musée valide un nouveau programme culturel qui impulse un tournant pour la collection Mode et costumes. Il semblerait que l'artefact vestimentaire au sein des Musées de la civilisation à Québec soit en passe de basculer dans un nouveau régime de muséalité.

I. Le Musée de la Province de Québec et la naissance de la collection nationale d'ethnographie (1927-1979)

A. Le costume, des arts décoratifs à l'art populaire

A.1. Le textile comme art décoratif

En 1922, lorsque le Parlement québécois adopte une loi autorisant la création d'un musée national, il est envisagé que le Musée de la Province de Québec comprenne quatre (4) départements : la peinture et la sculpture qui formaient les collections du Gouvernement⁸ ; les archives du Parlement ; les sciences naturelles transférées depuis le Musée de l'Instruction publique, créé à Québec en 1880 ; et les « choses canadiennes »⁹ qui désignent finalement les objets en lien avec l'art dit paysan. En effet, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la sensibilité antiquaire est tournée vers la collecte des *canadiana*¹⁰, c'est-à-dire les vestiges « archaïques », ou conçu comme tel, des colons européens¹¹. Cette collection est commencée dès 1927 par le gouvernement du Québec par le biais des Archives nationales du Québec, en vue de l'ouverture du Musée¹². Richard Dubé, directeur des collections du MCQ de 1987 à 1997, explique que les institutions publiques qui ont été créées dans les années 1930, y compris les musées, sont le reflet d'une société en prise avec des changements majeurs, surtout d'ordre économique. La transition entre le XIX^e et le XX^e siècle ne fait qu'accentuer le sentiment d'une rupture entre des mœurs, traditionnelles et

⁸ S'ajoutent à celles-ci une collection de monnaies et de médailles, ainsi que des reproductions d'édifices disparus.

Anathase David (1882-1953), secrétaire de la province de 1919 à 1936, avec l'aide de Charles-Joseph Simard (1877-1931), alors sous-secrétaire de la province, entreprend en 1920 de « constituer une collection d'œuvres d'art destinées à un éventuel musée qui relèverait du gouvernement provincial ». Cf. LANDRY, Pierre B. *75 ans chrono : le Musée national des beaux-arts du Québec, 1933-2008*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, p. 15.

⁹ La collection d'ethnographie gardera cette dénomination jusqu'en 1940. Cf. GENDREAU, Andrée. « Regards croisés : la collection du Musée de la civilisation », in *Ethnologues*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 109.

¹⁰ Nous avons vu dans le chapitre II que les *americana*, le terme employé pour désigner les artefacts amérindiens, sont collectés au même moment et participe à l'écriture de l'histoire nord-américaine. Cf. TURGEON, Laurier, et Élise DUBUC. « Musées d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains » in *Ethnologues*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 5-18.

¹¹ À l'instar de la France, l'éveil des consciences patrimoniales et la construction de l'identité culturelle et historique canadienne-québécoise passent par le développement d'un réseau d'antiquaires et d'érudits. Sans revenir ici sur l'histoire du patrimoine du Québec, rappelons tout de même qu'en 1839, lorsque Lord Durham, intellectuel anglophone notable, qualifie les habitants de la Province de « peuple sans histoire », il s'ensuit une vague de manifestations scientifiques et culturelles, en particulier la constitution de grandes collections d'art et d'histoire naturelle. Nous développons cet aspect dans le chapitre VII, II, B3.

¹² Le Musée commence ses campagnes d'acquisition en 1927. Le 21 septembre de cette année, son directeur Pierre-Georges Roy (1870-1953) commence officiellement la collection ethnologique par l'achat d'un ensemble de cent-huit (108) objets bretons provenant de Saint-Malo.

sacralisées, au regard des nouveaux modes de vie qui paraissent plus suspects. La conséquence directe est le regain d'intérêt pour les « vieilles choses » qui permet de saisir un héritage commun, à l'image des temps idylliques auxquels on veut faire référence. Des objets sont rassemblés tandis que des œuvres littéraires, publiées entre 1913 et 1933, les chantent. Leur titre révèle bien l'état d'esprit dans lequel se trouve leur auteur : *Chez nous, Les rapaillages, Premières semailles, Les choses qui s'en vont, Chez nos gens, L'étoffe du pays*¹³. La rhétorique du terroir et du passé ancestral influence la manière de collectionner et de montrer. Dans un premier temps, la notion du patrimoine s'est concentrée sur les biens mobiliers et immobiliers. Ainsi, dans un ouvrage de 1978¹⁴, décrivant les collections du Musée du Québec depuis les origines, il apparaît clairement que le mobilier est mis en avant au sein de la section ethnologique. Cet artefact semble être l'élément de la collection à qui l'on octroie le plus de valeur. D'après Paul Rainville (1887-1952), qui dirige l'institution de 1934 à 1952¹⁵, cela tiendrait au fait que les meubles sont fort utiles et du meilleur effet comme supports des œuvres d'art, ainsi qu'il le mentionne dans le rapport annuel de 1945¹⁶. Le conservateur est satisfait du résultat obtenu dans les salles où se côtoient les sculptures, la peinture et le mobilier. Ce dernier est envisagé comme une illustration des arts appliqués et attire particulièrement « l'attention des connaisseurs du Pays et de l'Étranger¹⁷. » Il provient principalement de l'Île d'Orléans et de demeures privées¹⁸. Dans cette perspective, les objets collectés en second lieu sont la vaisselle de table, puis les outils de l'artisan. Quelques textiles achèvent le tableau, surtout des courtepointes, conçues comme la quintessence des arts textiles¹⁹. Le collectionnement exclut toujours l'objet quotidien, puisque la politique d'acquisition se concentre plutôt sur l'art populaire en tant qu'œuvre représentative des arts décoratifs. Paul Rainville est de fait un homme qui a grandi dans les études classiques et qui développe une grande prédilection pour l'art²⁰. Il continue cependant

¹³ DUBÉ, Richard. *Trésors de société, les collections du Musée de la civilisation*, Québec : Musée de la civilisation, Fides, 1998, p. 8.

¹⁴ *Le Musée du Québec : œuvres choisies ; renseignements généraux sur les collections*, Québec : Ministère des affaires culturelles ; Musée du Québec, 1978, 150 p.

¹⁵ Pierre-Georges Roy est désigné comme le premier directeur de l'établissement. Toutefois, entre 1933 et 1941, la mission première pour cet historien-archiviste est d'organiser le département des archives, qui devient un service autonome. Il laisse ainsi Paul Rainville s'occuper des collections d'objets.

¹⁶ *Idem*, p. 30.

¹⁷ *Idem*, p. 29.

¹⁸ Tels la maison Gagnon et le manoir Mauvide.

¹⁹ *Le Musée du Québec : œuvres choisies ; renseignements généraux sur les collections*, Québec : Ministère des affaires culturelles ; Musée du Québec, 1978, p. 126.

²⁰ Il crée au Musée une bibliothèque d'étude en art, et établit un programme d'enseignement avec l'école des Beaux-arts.

la collecte du mobilier, et des pièces représentatives des artisans du passé et contemporains. Toutefois, la collection à caractère ethnographique du Musée reste mince comparée aux autres domaines d'acquisition. En 1941, elle compte deux cents (200) artefacts, et passe à cinq cent cinquante (550) objets en 1952. Il s'agit donc d'une faible augmentation donc en l'espace de dix ans.

A.2. Le tourisme, catalyseur de l'intérêt pour les arts populaires

Entre 1953 et 1965, sous la direction de Gérard Morisset (1898-1970), la collection double de volume. Ce fervent défenseur du patrimoine québécois mène depuis 1934 un inventaire des œuvres culturelles et artistiques de la Province qu'il publie dans trois (3) mémoires entre 1934 et 1937. En historien de l'art, il veut appliquer une méthode inspirée de celle employée par Ludovic Vitet (1802-1873) et Prosper Mérimée (1803-1870) pour les musées nationaux en France²¹. Grâce au Musée de la Province du Québec, il entend faire rayonner la culture artistique québécoise en-dehors des frontières, et pour lui, tout doit être conservé : la peinture et la sculpture, l'art religieux, et l'art populaire. Il s'intéresse autant à l'architecture qu'à la typologie ou la morphologie des objets. L'inventaire des œuvres d'art réalisé par Gérard Morisset permet de surmonter « l'impasse patrimoniale²² » vécue au Québec. Mais son travail trouve écho au-delà de la sphère muséale. L'Inventaire a en effet bonne presse grâce à sa diffusion auprès des instances touristiques²³. L'attention portée aux objets du quotidien se manifeste notamment par l'intérêt croissant pour la culture matérielle des Québécois. Le contexte est favorable car l'émergence du tourisme stimule la curiosité pour le patrimoine rural. En effet, depuis l'adoption de la Loi des bons chemins en 1911, qui ouvre le territoire en établissant une véritable politique routière, les touristes anglophones sont invités à parcourir la province de Québec, reproduisant ce que l'Europe occidentale connaît avec le Touring club. « Les circuits touristiques quadrillent donc les campagnes et incorporent des attractions très valorisées, dont les plus renommées sont la paysannerie canadienne-française pour l'île d'Orléans, le rocher Percé en Gaspésie et la Maison Maria-Chapdelaine au Lac-Saint-Jean, l'accent étant mis sur le caractère pittoresque de ces lieux et

²¹ L'influence française lui vient d'un séjour effectué à Paris entre 1929 et 1934, durant lequel il étudie l'histoire de l'art et la muséographie à l'École du Louvre. Cf. MORISSET, Lucie K., et Luc NOPPEN. « Sortir de l'impasse patrimoniale : l'Inventaire des œuvres d'art », in Lamonde, Yves, et Denis Saint-Jacques. *1937, une tournant culturel*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2009, coll. « Cultures québécoises », p. 257-279.

²² Les deux auteurs perçoivent la naissance d'une histoire de l'art au Québec à travers l'œuvre de Gérard Morisset.

²³ *Ibidem*.

la survivance des vieilles traditions françaises²⁴. » Mais la sensibilité pour l'art populaire, à travers le mythe paysan, n'est pas stimulée seulement auprès des touristes étrangers. L'œuvre de fiction littéraire *Maria Chapdelaine*²⁵ devient ainsi un élément du patrimoine historique grâce à l'exploitation politique du sentiment romantique national, surtout dans les années 1930 sous le gouvernement de Maurice Duplessis (1890-1959)²⁶. Le site est d'ailleurs créé par un mouvement populaire²⁷. Dans cette vogue, notons aussi la création d'un parc sur l'île Sainte-Hélène et du Jardin botanique à Montréal, qui sont avant tout des lieux récréatifs intégrant une dimension historique.

A.3. Une politique patrimoniale en faveur de l'artefact ethnographique

Si Gérard Morisset accroît la collection à caractère ethnographique, elle reste encore le parent pauvre du Musée. Pour les premières grandes expositions sur la culture matérielle qu'il organise avec l'anthropologue québécois Marius Barbeau, le conservateur se voit obligé d'emprunter à des particuliers certains artefacts, notamment à William Hugh Coverdale (1871-1949). Ce Canadien anglophone d'origine écossaise, qui s'établit rapidement en Nouvelle Angleterre et adopte la nationalité américaine, fonde sa société de génie civil avant de présider de nombreuses compagnies de transport comme la Canada Steamship Lines de Montréal. Celle-ci possède entre autre l'hôtel Tadoussac et la maison Chauvin, deux lieux d'hébergement touristique implantés dans la région du Saguenay, qui a l'avantage d'être assez éloignée du tumulte des grandes villes et des courants américains. William H. Coverdale les aménage à la mode, donc dans le style canadien-français, qui est au cœur du phénomène touristique dans la province de Québec. Il collectionne ainsi de nombreux objets rustiques et/ou anciens de tout type pour décorer et meubler ces deux bâtisses : du mobilier, des objets en étain et en céramique, des objets usuels et domestiques, ainsi que des objets amérindiens et autochtones. En parallèle, il collectionne des images qui

²⁴ Une visite touristique du Québec, 1935-1980. Site de la Bibliothèque et archives nationales du Québec (BANQ), [en ligne], http://www.banq.qc.ca/archives/genealogie_histoire_familiale/genealogie_banq/branche_histoire/documents_audiovisuels/visite-touristique/ (page consultée le 24/11/2015)

²⁵ Ce roman, qui est publié en 1916 au Québec, est rédigé par l'écrivain français Louis Hémon (1880-1913) établi dans la Province depuis 1911. Il raconte l'histoire d'une famille évoluant dans un milieu rural, qui devient très rapidement célèbre pour « son évocation mythique des humbles paysans défricheurs du début du XX^e siècle et de la terre québécoise ».

²⁶ Avocat de formation, il est le fondateur et le chef du parti politique conservateur l'Union nationale. Il est premier ministre du Québec de 1936 à 1939, puis de 1944 à 1959.

²⁷ Le Musée Louis-Hémon est fondé en 1938 par la société montréalaise Les Amis de Maria Chapdelaine. Il rassemble des documents relatifs à Louis Hémon et présente des œuvres d'art ayant pour sujet Maria Chapdelaine.

permettent d'illustrer l'histoire canadienne, comme beaucoup de membres de l'élite canadienne anglophone de l'époque. Pour ce faire, il intègre un réseau de collectionneurs privés, de musées nord-américains et d'antiquaires-brocanteurs. Il communique sur sa collection, court les encans et multiplie les acquisitions à travers tout le pays, mais aussi aux États-Unis et en Europe²⁸. Empreints d'un « regard romantique et nationaliste canadien²⁹ », portés par l'engouement pour l'objet ethnographique, les particuliers sont en fait les garants de la conservation d'une partie du patrimoine québécois³⁰, même si ceux-ci n'hésitent pas à acheter à l'étranger ou à faire fabriquer des meubles et des objets par des artisans locaux. En raison de l'industrialisation et de l'urbanisation grandissante des populations, les élites prennent conscience de la valeur des objets évoquant le passé des populations francophones du Canada. Ce mouvement nostalgique se laisse gagner par un courant ruraliste qui marquera les collections nationales. En effet, le Gouvernement du Québec achète plusieurs de ces collections privées. En 1968, il acquiert la collection Coverdale³¹ et la collection Lucie Vary³², qui comprend elle aussi du mobilier, de la ferronnerie, de la vaisselle, des jouets et des pièces d'art populaire. L'opération est réitérée en 1969 avec l'acquisition de l'ameublement, des objets et des documents de famille de la maison Chapais située à Saint-Denis de Kamouraska³³. Les critères de sélection sont alors l'intérêt ethnographique, la provenance locale, la valeur marchande et l'état de conservation.

²⁸ À propos de William H. Coverdale, nous nous référons à l'article de l'ethno-muséologue Nathalie Hamel, dans lequel nous pouvons trouver tous les détails du projet muséal imaginé par le collectionneur ainsi que les réseaux d'antiquaire qu'il fréquente. Cf. HAMEL, Nathalie. « Un musée amérindien à Tadoussac : le projet de William H. Coverdale », in *Ethnologies*, vol. 24, n°2, 2002, p. 79-105.

Signalons la thèse de cette auteure : HAMEL, Nathalie. *La construction d'un patrimoine national : biographie culturelle de la collection Coverdale*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, département d'Ethnologie 2005, 396 p.

²⁹ GENDREAU, Andrée, *art. cit.*, p. 110.

³⁰ Richard Dubé en cite certains : Nathie Sharp, Emily Le Baron, Harriet Hawkins, Robert-Lionel Séguin, Jean Palardy, Claire Bertrand.

³¹ Elle comprend deux mille cinq cents (2 500) pièces ethnographiques canadienne-françaises, et environ huit cents (800) objets amérindiens et autochtones. L'iconographie intègre les Archives nationales.

³² Sur les recommandations de Robert-Lionel Séguin (1920-1982). Nous aurons l'occasion de mentionner à nouveau ce personnage pour son implication dans l'étude et le collectionnement du costume.

³³ Le Kamouraska est à nouveau une région de villégiature, peut-être même la plus ancienne au Québec puisque son emplacement au bord du fleuve en fait une des « places d'eau » les plus en vue des estivants nord-américains et montréalais dès le début du XIX^e siècle. L'intérêt de l'acquisition des objets de la maison Chapais réside aussi dans le fait qu'un des membres de la famille, Jean-Charles Chapais (1811-1885), est un haut personnage de l'histoire du Canada-français qui hérita du titre de Père de la Confédération.

B. Sauvegarder les traces de la société rurale et traditionnelle

B.1. Développement des collections ethnographiques au Musée de Québec

Pour la conservatrice Thérèse Latour³⁴, la collection ethnographique est réellement confirmée avec ces trois (3) collections. En 1969, le Gouvernement met en place l'Institut national de la civilisation, un organisme en charge de gérer les collections et d'élaborer un projet muséal. Cette structure qui ne sera qu'éphémère, conduit le Musée du Québec³⁵ à prendre en charge ces collections en 1972, pour lesquelles l'on crée enfin un département dédié qui « viendra confirmer la dimension ethnologique dans le champ de rayonnement du Musée³⁶. » Déjà au cours des années 1960 et jusque dans les années 1980, les Archives nationales effectuent plusieurs transferts d'objets au Musée du Québec, la plupart documentant des événements ou des personnes historiques³⁷. Si la mission de l'établissement n'a jamais été dictée par une autorité gouvernementale, toutes les orientations qui étaient retenues étaient considérées comme valables pour autant qu'elles fassent une large place à ce qui traite du Québec, montre le Québec, parle des origines du Québec³⁸. Cette démarche entièrement et exclusivement québécoise se traduit dans la programmation des directeurs consécutifs : Paul Rainville que nous avons cité ci-dessus, puis Guy Viau (1920-1971) entre 1965 et 1967 se consacrent plutôt à l'art moderne et contemporain avec des artistes vivants ; Gérard Morisset à l'art ancien ; et Jean Soucy, directeur entre 1967 et 1973, intègre donc la dimension ethnographique à partir de 1972. Ses successeurs, André Juneau de 1973 à 1976, puis Laurent Bouchard de 1976 à 1979, continuent à enrichir les collections ethnographiques. Les années 1970 sont ainsi fondamentales pour le développement des collections ethnographiques. Thérèse Latour, qui en fait l'historique, ne dénombre pas moins de onze nouvelles entrées entre 1972³⁹ et 1983. À partir de 1977, le Comité consultatif créé

³⁴ Thérèse Latour suivra la collection d'ethnologie depuis l'Institut de la civilisation jusqu'au Musée de la civilisation.

³⁵ Nous avons dit au début de ce chapitre que le Musée est renommé le Musée du Québec en 1963.

³⁶ BOUCHER, Pierre, et al.. *Le musée du Québec et son avenir. Programme muséologique*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, avril 1979, p. 55.

³⁷ En 1962, les collections scientifiques sont transférées à l'Université Laval, alors que les Archives nationales sont désormais localisées au pavillon Casault sur le campus de l'université en 1979. En vue de cette restructuration, les collections ethnologiques sont entreposées dans un entrepôt à Ville-Vanier en proche banlieue.

³⁸ Nous rappelons que le Musée de la province de Québec est le fait d'Anathase David – mentionné au début de ce chapitre – qui était « un visionnaire convaincu de la pérennité du fait français en Amérique ». Il instaure une politique culturelle pour laquelle le musée est un des moyens envisagés pour fournir de « solides assises à l'élite intellectuelle francophone ». Cf. LANDRY, Pierre B., *op. cit.*, p. 15.

³⁹ 1972, collection Wilfrid Caron : mobilier ; 1973, collection Guy Giroux : outillage domestique et de métier ; 1974, collection Jacques Héroux : métiers traditionnels ; 1975, collection Olga Bérubé : costumes ; 1976,

en 1962 pour conseiller les musées d'État dans leur politique d'acquisition, ajoute la discipline ethnographique dans son expertise afin d'obtenir une évaluation ciblée dans chaque domaine du patrimoine national. Le Comité se subdivise désormais en trois (3) parties : l'art ancien et moderne, l'art contemporain, et l'ethnologie⁴⁰. Dès 1979, Pierre Boucher, sous-ministre adjoint de la Culture, constate ainsi que « la qualité exceptionnelle des collections du Musée du Québec, particulièrement en ce qui concerne l'art ancien et l'ethnologie québécoise, est de plus en plus reconnue. Ce musée a toujours été le seul au Québec, ou tout du moins le principal établissement, à sauvegarder l'art ancien, religieux et civil québécois, depuis le régime français. Cette collection unique est maintenant connue de tous les musées du continent nord-américain⁴¹. » Cette même année, on dénombre environ dix mille (10 000) pièces dans la collection d'art, tandis que la collection ethnologique est estimée⁴² à vingt mille (20 000) objets. Le déséquilibre entre les deux fonds du musée national s'est donc inversé.

B.2. L'entrée des artefacts vestimentaires au Musée de Québec

Avec ces acquisitions qui forment le noyau de la collection d'ethnographie nationale, on voit enfin apparaître des pièces et des accessoires vestimentaires. Cet artefact intègre le Musée d'abord en 1975 grâce à l'acquisition de la collection d'Olga Bérubé qui comporte deux cents quatre-vingt seize (296) vêtements et accessoires⁴³, fabriqués dans les années 1940 et 1950, majoritairement féminins, provenant d'un milieu urbain et issus de la petite bourgeoisie. Le dossier d'acquisition nous apprend peu de choses sur la collectionneuse et ses objets, hormis le fait qu'ils proviennent de la région de la Beauce, au sud de la ville de Québec. Puis, en 1980, le Musée du Québec acquiert la collection Emma Montreuil, c'est à dire un fonds de commerce de neuf cents trente-trois (933) paires de chaussures, majoritairement féminines, relevant d'une fabrication industrielle du XX^e siècle. À nouveau,

collection Jean Lacasse : outillage domestique et de métier ; 1977, collection Donald Guay : jouets ; 1979, collection de céramique ; 1980, collection Emma Montreuil : chaussures ; 1980, collection Philippe Lachance : images religieuses ; 1983, collection du ministère des Loisirs, de la Chasse et Pêche : contenu du manoir-presbytère de Batiscan ; 1983, collection du ministère de l'Agriculture : textiles, céramique, art décoratif. Cf. TREMBLAY, François (dir.). *Musée de la civilisation. Axes de développement des collections*, Musée de la civilisation, Service des collections, octobre 1987, 120 p. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

⁴⁰ La loi sur les musées nationaux de 1983 créait le Musée national des beaux-arts du Québec, à Québec, et le Musée d'art contemporain de Montréal. L'organisation du Comité s'élabore donc en fonction de ces trois domaines du paysage muséal national.

⁴¹ BOUCHER, Pierre, et al, *op. cit.*, p. 61.

⁴² L'auteur précise que les collections d'ethnographie ont été récemment déménagées dans des réserves plus adéquates, et que leur inventaire est en cours.

⁴³ Il s'agit précisément de huit sous-vêtements et cent vingt-quatre (124) vêtements.

aucun dossier d'acquisition ne peut nous renseigner sur les motivations à l'intégration de ces objets aux collections. Enfin, le ministère de l'Agriculture verse au Musée en 1983 une collection qui comprend entre autres des textiles et des pièces de vêtements traditionnels, qu'il a constitué dès le début du XX^e siècle grâce à l'intérêt de plus en plus prégnant pour l'artisanat. En effet, en 1915, plusieurs associations locales s'étaient regroupées en fédération, appelée les Cercles de fermières, afin de préserver et diffuser les arts domestiques. Ce mouvement avait engendré la création en 1929 d'une École des arts domestiques qui mène divers projets avec des écoles ménagères, et d'arts et métiers. De plus, la créativité et les savoir-faire sont stimulés à cette époque par l'organisation d'expositions provinciales. En 1945, le ministère de l'Industrie et du Commerce crée l'Office provincial de l'artisanat et de la petite industrie, afin de défendre et diffuser la production des artisans québécois. De son côté, le ministère de l'Agriculture collectionne les chefs d'œuvre de ces manifestations et de ces organismes, et l'on note la présence importante des objets céramiques et des textiles traditionnels comme des tapis, des courtpointes, des couvertures tissées au métier et d'autres textiles à usage domestique comme des pièces vestimentaires⁴⁴.

B.3. La chaire de folklore de l'Université Laval : une légitimité scientifique de l'artefact vestimentaire

Par ailleurs, dans la lignée du courant romantique, les chercheurs en ethnologie traditionnelle de l'Université Laval se mettent en quête de l'étude des communautés francophones du Canada, sous l'angle du monde rural et des traditions folkloriques. Une chaire de folklore est fondée en 1944 par un groupe d'universitaires dont les têtes de file sont Marius Barbeau (1883-1969), Félix-Antoine Savard (1896-1982) et Luc Lacourcière (1910-1989). Selon le muséologue Yves Bergeron, le programme d'ethnographie folklorique a permis d'une part « la reconnaissance du patrimoine comme objet d'étude universitaire », et d'autre part de préfigurer « une sorte de conservatoire du patrimoine immatériel »⁴⁵. La revue du programme, intitulé les *Archives de folklore et d'ethnologie*, a pour vocation de compiler et sauvegarder tous les matériaux de recherche collectés par les chercheurs. S'ils sont inspirés du travail du folkloriste Arnold Van Gennep (1873-1957)⁴⁶,

⁴⁴ HAMEL, Nathalie. « La collection du ministère de l'Agriculture. Un témoignage du renouveau artisanal au Québec », in Mathieu, Jocelyne, et Christine Turgeon (dir.). *Collections-collectionneurs textiles d'Amérique et de France*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 176.

⁴⁵ BERGERON, Yves. « La question du patrimoine au Québec », in RABASKA, vol. 9, 2011, p.13.

⁴⁶ En 1924, avec son ouvrage intitulé *Le Folklore*, puis de 1937 à 1958 avec le *Manuel de folklore français contemporain*, Arnold Van Gennep tente d'élever le folklore au rang de discipline scientifique à travers une

ils sont également influencés par la méthode de l'enquête-collecte élaborée par des ethnomuséologues français comme André Leroi-Gourhan (1911-1986) et Georges Henri Rivière (1897-1985), qui consiste à rassembler des séries d'objets cherchant à documenter les artefacts les plus anciens et/ou les plus typiques. Le costume est au cœur des préoccupations de ces intellectuels. Le premier volume des *Archives de folklore*, publié en 1946, donne en effet l'opportunité à l'ethnologue Madeleine Doyon-Ferland (1912-1978) de rédiger un article sur le « costume traditionnel » féminin de la Beauce⁴⁷, suivi d'un second sur celui de la région de Charlevoix⁴⁸, qui démontre d'emblée l'intérêt du département pour l'artefact vestimentaire. Ainsi, s'établissait un partage des champs d'études au sein de l'équipe : « Luc Lacoursière se consacra à la classification des contes, Conrad Laforte à celle de la chanson et Madeleine Doyon à la recherche sur le costume⁴⁹ ». Le travail de la chercheuse ambitionne de retracer l'évolution du costume national et régional du Québec depuis le costume traditionnel français :

Nos pères ont certainement apporté avec leurs autres traditions, les costumes des régions de France qu'ils avaient quittées. Mais diverses causes amèneront de façon notable des transformations dans les tissus et le style des habits, entre autres : le climat excessif de nos saisons d'été et d'hiver et l'influence indigène.⁵⁰

Cet extrait annonce le projet de Madeleine Doyon-Ferland de publier un jour une *Histoire du costume au Canada-français*. Les enquêtes-collectes menées auprès des personnes âgées des environs de la ville de Québec, principalement les régions de la Beauce et celle de Charlevoix, se réfèrent à une grille d'analyse inspirée de la théorie cyclique d'Arnold Van Gennep⁵¹, établi selon trois (3) critères du changement : la géographie, la nature de la

méthodologie des questionnaires et de l'observation du folklore vivant, mais aussi du classement et de l'inventaire de séries d'objets. Il a notamment marqué le paysage scientifique français grâce aux relations établies avec Paul Sébillot et les équipes du Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris. Cf. VOISENAT, Claudie. « Paul Sébillot et l'invention du folklore matérialiste », in *Bérose, Encyclopédie en ligne sur l'histoire des savoirs ethnographiques*, [en ligne], <http://www.berose.fr/?Paul-Sebillot-et-l-invention-du> (page consultée le 04/03/2016).

⁴⁷ DOYON-FERLAND, Madeleine. « Le costume traditionnel féminin. Documents beaucerons », in *Archives de folklore*, vol. 1, 1946, p. 112-120. Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval, sans cote.

⁴⁸ DOYON-FERLAND, Madeleine. « Le costume traditionnel féminin. Documents de Charlevoix », in *Archives de folklore*, vol. 2, 1947, p. 184-189. Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval, sans cote.

⁴⁹ DESDOUITS, Anne-Marie, TURGEON, Laurier (dir.). *Ethnologues francophones de l'Amérique et d'ailleurs*, Sainte-Foy : Presse de l'université Laval, 1997, p. 14.

⁵⁰ DOYON-FERLAND, Madeleine, *art. cit.*, p. 112.

⁵¹ Arnold Van Gennep a établi dans ses travaux le concept des rites de passage qui permet d'unifier et d'expliquer des phénomènes jusque-là considérés comme hétérogènes ou insignifiants. Il observe ainsi l'existence de fonctions communes aux rituels sociaux qu'il envisage par une structure tripartite (préliminaire, liminaire, postliminaire). Sa méthode consiste alors à repérer ces trois séquences à l'intérieur d'un même rituel. Cf. HUMEAU, Magali. « Compte rendu critique : *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold van Gennep* », in *Esprit critique*, vol. 6, n°3, p. 235-239.

civilisation, et les genres de vie ; combinés à deux critères stylistiques : les archétypes (normes culturelles), et les éléments variables (expression du soi)⁵². Ainsi, la chercheuse dégage trois (3) périodes de l'histoire du costume au Québec : les premiers contacts avec les indigènes et les premières adaptations, l'établissement des colonies françaises, et la concrétisation de la culture canadienne-française. Madeleine Doyon-Ferland résume la problématique de façon très claire : « Poser la question de notre costume, c'est poser le problème de notre civilisation : c'est tenter de nous définir⁵³ ». Toutefois, trop accaparée par le terrain et son œuvre de vulgarisation⁵⁴, elle n'eut pas le temps de publier une synthèse de ses travaux⁵⁵. Ainsi, son projet de publication d'une *Histoire du costume au Canada-français* ne vit jamais le jour. Cependant, la façon dont les folkloristes québécois étudient la culture matérielle vestimentaire, Madeleine-Doyon-Ferland en chef de file, laisse une « empreinte » sur la politique patrimoniale nationale. En 1987, la collection Costume et textile⁵⁶ du Musée de Québec comporte environ huit cent (800) pièces, dont la majorité provient du ministère de l'Agriculture et illustre le renouveau artisanal des années 1930. Par la suite, des pièces vestimentaires traditionnelles « exceptionnelles⁵⁷ » appartenant à des fonds moins importants⁵⁸ sont venues s'ajouter aux collections. Les costumes sont surtout de provenance

⁵² Méthodologie expliquée dans un article de Madeleine Doyon-Ferland, intitulé « Le cycle de la vie, de la naissance à la mort, et le cycle saisonnier dans lequel s'intercalent les fêtes calendaires ». Cf. CARPENTIER, Paul. « Coup d'œil sur les écoles de pensée en folklore québécois », in Dupont, Jean-Claude (dir.). *Mélanges en l'honneur de Luc Lacoursière*, Ottawa : Leméac, p. 158.

⁵³ DOYON-FERLAND, Madeleine. « Notions fondamentales d'histoire du costume au Québec », manuscrit reconstitué à partir de plusieurs plans de conférences et de causeries prononcés entre 1947 et 1958. GODIN, Christine. « L'œuvre pionnière de Madeleine Doyon-Ferland », in *Canadian folklore canadien*, vol. 10, 1-2, Nepean : Association canadienne pour les études du folklore au Canada, 1988, p. 14.

⁵⁴ Madeleine Doyon-Ferland participe à la création du groupe folklorique « Les villageois », et prend part à de nombreux bals costumés, production théâtrale et cinématographiques.

⁵⁵ Après le décès de la chercheuse, son mari dépose en 1979 à l'Université Laval un fonds documentaire très important qui rend compte de ses activités professorales à la Faculté des lettres de l'Université Laval de 1942 à 1977 ; de ses recherches sur les traditions populaires ; et de son implication dans le milieu associatif. Le fonds Madeleine Doyon-Ferland recèle également : 1 vidéocassette, 3 disques compacts, 1134 photographies, 80 négatifs, 1000 cartes postales, 42 diapositives, 100 images pieuses, 59 reproductions d'œuvres d'art, 8 dessins, 6 ferrotypes, 4 daguerréotypes, 1 lavis, 100 croquis et calques, 81 images sur microfilms, 210 pièces textiles anciennes, 180 pièces reconstituées, 23 objets figurés et divers objets. Cf. « Madeleine Doyon (1912-1978) ». Site Patrimoine Beauceville, [en ligne], <http://www.patrimoine-beauceville.ca/madeleine-doyon-ferland-1> (page consultée le 15/07/2016).

⁵⁶ Les informations qui suivent sont fournies par le conservateur François Tremblay qui dresse un bilan des collections à la veille de l'ouverture du MCQ. Cf. TREMBLAY, François (dir.). *Musée de la civilisation. Axes de développement des collections*, Musée de la civilisation, Service des collections, octobre 1987, 120 p. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

⁵⁷ LAFORGE, Valérie. *Mode et collection : bilan de la collection-costume*, Musée de la civilisation, Musée de la civilisation, Service des expositions, février 1997, p. 10. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

⁵⁸ Le *Répertoire des sources d'acquisition* rédigé par Yvan Chouinard en août 1996, précise la provenance des collections euroquébécoises du MCQ, une information qui sera utile pour l'inventaire de la collection depuis 1930. Il mentionne par exemple de nombreuses petites donations dans les années 1970 et 1980 qui n'ont pas

rurale. Il s'agit d'ensembles complets : vêtements extérieurs, intermédiaires et accessoires indispensables comme la ceinture fléchée et les souliers de « beu »⁵⁹, qui deviennent des éléments symboliques de la culture vestimentaire québécoise. On y trouve également des vêtements illustrant des rites de passage, surtout des trousseaux de baptême et de mariage⁶⁰. Au niveau des accessoires, la collection comprend de « beaux » éventails et un volume conséquent de paires de chaussures. En revanche, aucun vêtement religieux n'y figure, hormis des poupées costumées. « En résumé, une collection pauvre et hétéroclite dont l'intérêt réside principalement dans la représentation du costume rural traditionnel au tournant du siècle⁶¹. » Ce constat est en fait valable pour l'ensemble du département d'ethnographie. La nécessité de développer une collection plus cohérente devient de plus en plus évidente.

Conclusion

Au début de l'existence du Musée de la Province de Québec, l'ethnographie est une appellation au contour flou pour des objets en lien avec les arts décoratifs, l'art populaire et l'artisanat. Trois (3) orientations sont établies pour le collectionnement par les directeurs successifs du Musée qui façonnent progressivement la collection nationale d'ethnographie : de prime abord, les *canadiana* sont perçus comme des objets sur le point de disparaître et entrent ainsi dans le corpus patrimonial ; puis les artefacts ethnographiques sont considérés comme des compléments des œuvres d'art dans la représentation de la civilisation québécoise, marquant ainsi la naissance des ATP au Québec ; enfin, l'objet ATP doit correspondre aux codes esthétiques de l'établissement fortement imprégné par la mode « paysanne » que partage l'élite intellectuelle et économique du moment. L'artefact vestimentaire est naturellement le réceptacle de la projection romantique et régionaliste. Par conséquent, l'axe majeur de la collection du Musée du Québec se trouve être le vêtement dit traditionnel.

fait l'objet d'un dossier d'acquisition : Louis Trudeau (20 costumes) ; Roland Richard (3 costumes) ; Suzanne Many-Marier (6 pièces de trousseau et des souliers) ; Marie Leblond (kimono et bonnet) ; Germaine Gagnon (24 costumes) ; Léa Gagnon (6 costumes) ; F.H. Duranleau, FH (vêtements) ; Mary Bacon (12 vêtements).

⁵⁹ Les souliers de « beu » sont des chaussures rustiques en cuir de bœuf souvent fabriquées à la maison.

⁶⁰ Les cérémonies de mariage et de baptêmes sont centrales dans le concept des rites de passage d'Arnold Van Gennep dont on relève à nouveau l'influence sur la recherche ethnographique au Québec.

⁶¹ TREMBLAY, François (dir.), *op. cit.*, p. 62.

II. Être en prise avec la réalité socioculturelle (1979-1992) : créer une « mémoire vivante »

A. Un souffle de modernité

A.1. Le renouvellement de la science ethnologique

Plusieurs facteurs sont à l'origine de la restructuration du Musée du Québec. D'une part, comme nous l'avons vu, le département d'ethnographie dont l'embryon se forme au cours des années 1930 acquiert vite « un rayonnement assez large ». Sa reconnaissance stimule aussi son développement, finissant ainsi par dépasser le volume des collections d'art. Or, l'institution manque cruellement de place, et ce depuis toujours. Dans une lettre datée du 9 juillet 1954 adressée au sous-secrétaire de la Province, Jean Bruchési (1901-1979), Gérard Morisset écrivait : « Maintenant que la culture intellectuelle du Canada français est reconnue comme une nécessité vitale pour la nation, il convient que le Musée de la Province, dont le rôle est souverain dans ce domaine, soit pourvu des locaux dont il a besoin pour remplir sa mission⁶². » Le courrier faisait un bilan matériel déplorable de l'établissement. Même si son successeur André Juneau obtient l'agrandissement du bâtiment, les collections ethnographiques deviennent très vite lourdes pour l'institution en termes de gestion. D'autre part, elles deviennent antinomiques avec l'identité du Musée qui, à l'origine, est plutôt tournée vers une dimension artistique. Le travail de recherche à partir des collections, en lien avec les programmes d'ethnologie de l'Université Laval, montre à cette époque une appétence pour d'autres champs de connaissance : la culture populaire, la tradition orale, la vie sociale et domestique, les manifestations relatives aux fêtes et aux cérémonies, etc. Les années 1970 sont vécues comme l'âge d'or de l'ethnologie québécoise, qui bénéficie d'un nouveau souffle depuis que l'équipe de chercheurs de l'Université s'est orientée vers une dimension plus anthropologique. Or nous avons noté que les collections ethnographiques se sont trop focalisées sur la culture matérielle du monde rural pour être en accord avec l'évolution des sciences de l'homme telles que pratiquées désormais. La collection d'arts décoratifs – qui regroupe sous ce vocable l'art appliqué, l'art industriel et l'artisanat⁶³ – est la plus développée, alors que l'objet usuel devrait figurer en meilleure place pour représenter la culture d'un peuple. De plus, la période contemporaine est quasiment absente du

⁶² BOUCHER, Pierre, et al, *op. cit.*, p. 42.

⁶³ Mobilier, objets en céramique et en étain, textiles, luminaire, ferronnerie/serrurerie, etc. Cf. TREMBLAY, François (dir.), *op. cit.*, p. 82-85.

département. Par exemple, la zone dédiée aux loisirs et aux sports ne comprend pas un seul objet lié au hockey. On fait aussi le constat de lacunes quant aux objets en lien avec les fêtes populaires et religieuses telles que Noël, Nouvel an, Halloween, Pâques, etc., alors qu'ils représentaient les réalités culturelles et les communautés qui habitent sur le territoire⁶⁴. C'est donc la mission même du Musée qui est remise en cause.

A.2. La question de la démocratisation culturelle au Musée du Québec

C'est d'ailleurs dans un contexte de professionnalisation du secteur muséal que cette réflexion a cours. Le ministère des Affaires culturelles annonce dans les années 1970 une vague de développement du secteur muséal. Dans un rapport publié en 1976⁶⁵, l'homme politique et diplomate Jean-Paul L'Allier (1938-2016)⁶⁶ « propose de créer une Régie du patrimoine, une direction des musées et de mettre en place un réseau cohérent de musées, de centres d'exposition et de centres d'interprétation⁶⁷. » En clair, le gouvernement fédéral et le gouvernement provincial investissent massivement dans des infrastructures de mise en valeur du patrimoine. Puis, au Musée du Québec, le directeur Jean Soucy se concentre sur la gestion de l'établissement à différents niveaux : il multiplie les services et crée le service éducatif, il recrute des spécialistes de l'art formés à l'université pour prendre en charge les collections, il aménage des réserves et préserve les archives des collections, il ouvre le Musée à la recherche et élargit la programmation aux jeunes artistes. Comme son prédécesseur Guy Viau – qui avait multiplié les événements pour accroître la visibilité de l'institution grâce à une programmation d'animations culturelles variées : film, conférence, concert, théâtre, danse, salon du livre – il entame une programmation d'expositions temporaires quasi « frénétique ». Nous relevons qu'en 1966, Jean Soucy fait ainsi passer le nombre annuel d'expositions de dix à trente-sept (37). Il n'hésite pas non plus à proposer des sujets atypiques, comme *Le surréalisme dans le costume*⁶⁸ en 1971 qui attire « l'attention

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ L'ALLIER, Jean-Paul. *Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, mai 1976.

⁶⁶ Jean-Paul L'Allier est ministre des Affaires culturelles au moment de la publication du rapport. Il occupera ensuite le poste de maire de la Ville de Québec entre 1989 et 2005.

⁶⁷ BERGERON, Yves. « Le "complexe" des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002 », in *Ethnologues*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 57.

⁶⁸ Henriette Belley (1905-1980) est devenue une figure publique à Québec grâce à son excentricité vestimentaire. Couturière de formation, elle se travestit lors de la première édition (contemporaine) du Carnaval d'hiver en 1955, y prend goût, et participera désormais chaque année en se parant de costumes extravagants. Le Musée expose la centaine d'habits de gala, de costumes et d'accessoires qu'elle a confectionné depuis. Cf. *Le surréalisme dans le costume : "Madame Belley" : catalogue d'une exposition* (Québec, Musée du Québec, 27 janv.-28 fév. 1971, dans le cadre du Carnaval de Québec), Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1971, 4 p.

de toutes les revues d'art au Canada⁶⁹ ». Cette première exposition populaire sur le costume ne semble pas avoir affecté la carrière de l'artefact vestimentaire dans le paysage muséal québécois, nous noterons toutefois que la popularité d'une telle exposition. En effet, la revue de presse dans les archives de l'exposition du MNBAQ rapporte qu'elle a été un vrai succès : mille cinq cent (1 500) visiteurs ont répondu présents lors de l'inauguration, et soixante mille (60 000) sont venus voir l'exposition au total⁷⁰. Pour le journaliste Jean Royer, ce phénomène est aussi celui de « la démocratisation de l'art⁷¹ ». Il étend un peu plus l'influence de l'institution dans le paysage muséal québécois en accordant des prêts et en effectuant des dépôts de longue durée dans les autres musées⁷². Jean Soucy collabore aussi avec d'autres types d'organismes culturels et commerciaux⁷³. En somme, il jette les bases d'une structure muséologique moderne, et participe à la « démocratisation⁷⁴ » de l'institution ouverte à un public élargi.

A.3. Le besoin d'un musée de l'homme d'ici

La dynamique impulsée au Musée du Québec ne fait pas oublier que son identité est devenue de plus en plus floue et ses collections diversifiées. Sa programmation vise aussi un public dispersé. Il existe un risque réel de dégradation de sa réputation et de son prestige dûment gagné. Il devient évident que l'établissement doit revoir son positionnement : « le Musée doit se donner et s'imposer une mission peut-être limitée mais bien circonscrite et il doit donner à son action un style qui favorise la démocratisation de son accès⁷⁵. » En 1979, Pierre Boucher publie un programme muséologique qu'il a dirigé et préparé avec l'équipe du Musée⁷⁶. Plusieurs scénarios de développement sont élaborés dans le but de préciser la mission, les axes thématiques, et l'approche qu'adoptera le Musée. Celui-ci doit désormais

Le Musée du Québec considère Henriette Belley comme une artiste populaire, « aussi intéressante pour les artistes que pour les sociologues », dont les toilettes sont « un témoignage de "surréalisme vécu" et tout à fait authentique » que le Musée souhaite mettre en évidence. Cf. Musée du Québec. *Le surréalisme dans l'art contemporain : communiqué de presse*, 8 octobre 1970.

⁶⁹ BOUCHER, Pierre, et al.. *Le musée du Québec et son avenir. Programme muséologique*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, avril 1979, p. 45.

⁷⁰ « L'excentrique de Québec veut aller exposer ailleurs », in *Dimanche-matin*, 28 mars 1971, [np]. Cf. Revue de presse 1971 – Musée du Québec. Archives du Musée national des beaux-arts du Québec, sans cote.

⁷¹ ROYER, Jean. « Le phénomène Belley », in *L'Action-Québec*, 30 janvier 1971, p. 23. Cf. *Ibidem*.

⁷² Par exemple, le Musée de Gaspé, de Chicoutimi, l'Université Laval, les manoirs de Trent, Niverville, Couillard-Dupuis, etc.

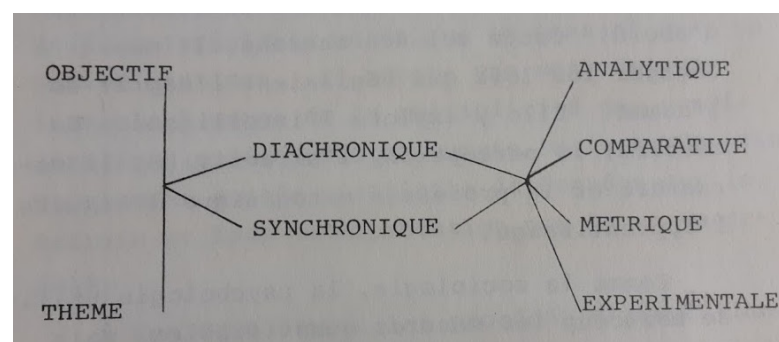
⁷³ Comme le Grand théâtre, la Place des arts de Montréal, le centre commercial de Québec, les ministères et les délégations étrangères.

⁷⁴ BOUCHER, Pierre, et al, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁵ *Idem*, p. 81.

⁷⁶ Guy Mercier, Paul Carpentier, Marie-Charlotte de Koninck, Fernand Levesque.

choisir entre devenir un musée de l'homme ou un musée d'art, un musée-agera ou un musée-temple. Sur la base de ce rapport, le ministre des Affaires culturelles Denis Vaugeois entend conserver le volet beaux-arts en le fondant dans une perspective ethnologique : « un musée de l'homme d'ici » qui tend « à montrer comment l'art fait partie de la vie de notre communauté⁷⁷ ». Le projet d'un musée de l'Homme au Québec n'est pas nouveau. En effet, le chercheur Yves Bergeron explique que l'exposition universelle de 1967 à Montréal, et surtout l'espace *Terre des Hommes*, a permis aux Québécois de se confronter aux autres cultures du monde. Le choc des différences fait prendre conscience de la spécificité du patrimoine et de l'histoire du Québec. La même année, Jean-Noël Tremblay, alors ministre des Affaires culturelles, avait mandaté l'ethnologue Jean-Claude Dupont pour étudier la possibilité de créer un musée d'ethnographie nationale. Déjà à ce moment-là, le spécialiste avait souligné l'importance de s'orienter vers un nouveau concept⁷⁸ pour intéresser la population à l'étude de la civilisation. Il formule ainsi l'idée d'un Musée de l'homme du Québec montrant l'évolution d'un groupe d'hommes d'un pays donné : il sera « notre musée⁷⁹ » écrit-il. Reprise en partie par Denis Vaugeois à l'aube des années 1980, la proposition déclenche une polémique âpre dans le milieu des beaux-arts et celui des sciences humaines. Les discussions, qui prennent le ton d'une querelle de disciplines, amorcent en fait « un véritable débat sur la fonction des musées dans la société⁸⁰. » En 1984, le ministère finit par satisfaire les deux parties en confirmant, d'une part, la vocation beaux-arts du Musée du Québec, et en créant le Musée de la civilisation (MCQ), d'autre part. Sur le plan scientifique, cet établissement gardera du programme muséologie de 1979 le côté interdisciplinaire.



⁷⁷ BERGERON, Yves, *art. cit.*, p. 62.

⁷⁸ Jean-Claude Dupont a mené des entrevues pour cerner la manière dont est perçu le musée d'ethnographie. Son étude révèle que ce type d'établissement est très mal jugé par la population qui n'y voit qu'un « passe-temps pour collectionneurs excentriques », ou encore un « recueil de débris antiques », etc. Cf. *Idem*, p. 52.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Idem*, p. 62.

Figure 8: L'approche interdisciplinaire envisagée pour le futur Musée de la civilisation à Québec⁸¹.

Le programme est basé sur quatre (4) disciplines. L'histoire pour son approche diachronique et l'exploitation de ses sources ; l'anthropologie pour son approche synchronique et sa capacité à théoriser le comportement des groupes humains ; la sociologie pour l'utilisation de la statistique et l'interprétation des systèmes sociaux : et enfin la psychologie pour une approche de l'individualité (l'intelligence, la mémoire, la perception, l'affectivité, l'apprentissage, l'esthétique...). Ce concept original lui permettra donc une analyse globale de la société.

B. Naissance de la collection Mode et costumes

B.1. Le Musée de la civilisation, un musée en phase avec la société

Entérinée avec la *Loi sur les musées nationaux* votée en 1984, la création du Musée de la civilisation est d'emblée motivée par l'objectif de pousser plus loin la dynamique de démocratisation et d'animation amorcée dans l'ancienne structure. La personne humaine et l'éducation citoyenne sont au centre de ses préoccupations. Son mandat est précisé dans la Loi sur les Musées nationaux :

Le MCQ devra « faire connaître l'histoire et les différentes composantes de notre civilisation, notamment les cultures matérielles et sociales des occupants du territoire québécois et celles qui les ont enrichies ; d'assurer la conservation et la mise en valeur de la collection ethnographique et des autres collections représentatives de notre civilisation ; d'assurer une présence du Québec dans le réseau international des manifestations muséologiques par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation⁸². »

L'ouverture à toutes les communautés culturelles du Québec et au reste du monde est confirmée, l'intérêt originel pour le patrimoine des Québécois de souche étant bien sûr maintenu. De plus, la muséologie devient une vitrine du Québec à l'international. Dans les faits, cela se traduit par une réflexion sur la nature des collections et sur leur place dans un musée de société. Dans la perspective d'une ouverture prévue en 1988, l'équipe du Musée s'attelle en effet à l'inventaire sommaire des collections et à la création d'outils de gestion. Ce travail est élargi à l'ensemble des collections ethnographiques de la province du Québec, afin de ne pas créer de doublons et d'harmoniser le paysage muséal⁸³. Des colloques sont

⁸¹ Source : BOUCHER, Pierre, et al.. *Le Musée du Québec et son avenir. Programme muséologique*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, avril 1979, p. 138.

⁸² DUBÉ, Richard, *op. cit.*, p. 16. La version citée est celle mise à jour le 13 mars 1988.

⁸³ Un travail de recensement du contenu des collections ethnographiques du Québec est réalisé afin d'harmoniser le paysage muséal. Il donne lieu à une publication : DENIS, Christian (dir.). *Un inventaire*

organisés pour approfondir les connaissances sur certaines d'entre elles comme l'objet contemporain, l'art populaire, les collections de science... En même temps que de moderniser la collection nationale dans son rapport à la société actuelle – puisqu'elle doit être « un tout en soi, témoin de la vie d'un peuple⁸⁴ » – le but du Musée est de construire une collection propre à favoriser l'exposition thématique des expositions. Il se donne également pour objectif de fournir un support à la recherche, tout en permettant une transmission des connaissances grâce aux activités culturelles et éducatives. La mission est ambitieuse. Pour ce faire, il lui fallait « la polyvalence et la flexibilité indispensables à l'exploration des grands secteurs de la connaissance qui forment l'axe d'organisation, la colonne vertébrale de sa programmation⁸⁵. » Un document de référence est déposé en 1989 pour préciser l'orientation stratégique de la collection⁸⁶, qui se décline en cinq (5) axes : le corps⁸⁷, la matière, la société, le langage et la pensée⁸⁸. Selon le sujet d'exposition, ils peuvent être traités de façon transversale ou se chevaucher. Contrairement au fonctionnement muséal classique, le MCQ discernera donc les pôles de collection, des thématiques. Ces dernières, selon les besoins de la programmation, pourront exploiter indifféremment les fonds. Il est, de surcroît, décidé d'étendre la collection euroquébécoise aux catégories d'objets ethnographiques usuels, afin de décrire l'évolution de la société et des modes de vie imputables à l'industrialisation et à l'urbanisation. Cela implique ainsi de représenter les diverses classes sociales du Canada français, et d'évoquer les relations de la Province aux autres pays, notamment avec l'importation de produits de France et d'Europe, mais aussi d'Asie et des États-Unis. Des

sommaire des collections ethnographiques des musées québécois, Québec : Musée de la civilisation, 1993, 174 p.

⁸⁴ DUBÉ, Richard, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁵ ARPIN, Roland, et al. *Objets de civilisation*, Québec : Musée de la civilisation, 1990, p. 18.

⁸⁶ *Les axes de développement de la collection*, Musée de la civilisation, Service des expositions, 21 septembre 1989, 23 p. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

⁸⁷ Le corps et les mécaniques d'adaptation : le corps est « le reflet de l'âme, le siège de l'intelligence, le véhicule de la sensibilité » en lien direct avec sa capacité d'adaptation à son environnement. Cf. ARPIN, Roland, et al, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁸ La matière, la ressource physique : l'homme est aussi en interaction avec la matière, c'est la base de sa créativité.

La société, le milieu humain : il est ici question de comprendre « le besoin d'organisation sociale et de structurations des rapports interpersonnels », le rapport à la force et au pouvoir en fait partie intégrante.

Le langage et la communication : étroitement liés, on les observe à travers les signes multiples et les moyens techniques inventés par l'homme.

La pensée, l'imaginaire : l'exploration intérieure et extérieure, respectivement, les découvertes scientifiques et les aspirations intérieures de l'homme. Cf. *Idem*, p. 19.

secteurs de collectionnement sont ainsi identifiés comme prioritaires⁸⁹ : la vie domestique en général (mobilier, costumes et textiles) et le monde du travail (métiers et professions)⁹⁰.

B.2. La collection vestimentaire devient un axe de priorité

Le premier domaine de collectionnement nous intéresse tout particulièrement puisqu'il est majoritairement centré autour de l'artefact vestimentaire. Les textiles et les costumes, qui jusqu'à présent représentaient un volume peu important⁹¹, retiennent désormais toutes les attentions. Le conseil d'administration du Musée reconnaît par résolution (n°89-15) le domaine textile et vestimentaire comme un axe de développement majeur des collections⁹². Le document de 1989 annonce ainsi :

Témoin éloquent de toutes les époques, le vêtement demeure une source originale privilégiée de renseignements. La collection comporte 5 000 pièces des années 1850 à 1950. Au début, l'intérêt est tourné vers le textile artisanal et la production domestique, mais récemment, des acquisitions de pièces vestimentaires (Joyal, Du Sault, Moulin Groleau, peut-être Robichaud...) ont réorienté les thèmes de la collection pour mieux respecter les intentions de développement par la programmation du Musée⁹³.

La collection Serge Joyal est la plus importante avec trois mille deux cent quarante-deux (3 242) vêtements et accessoires⁹⁴ qui intègrent les collections du MCQ le 17 novembre 1987. Serge Joyal, que nous avons présenté en introduction, était un jeune étudiant en droit lorsqu'il intègre le Comité de gestion de la collection d'art du Séminaire de Joliette, qui deviendra en 1967 le Musée d'art de Joliette. Sa contribution se traduit notamment par l'inventaire d'œuvres d'art de plus de cinquante-six (56) paroisses, et par les donations multiples faites au Musée. Collectionneur lui-même, il chine chez les antiquaires et s'intéresse à tout type d'objet, y compris photographies anciennes et gravures de mode. C'est l'acquisition d'une pile de revues de mode américaines – *Harper's Bazar*, *Ladies's Home Journal*, *Goodies*, *Demorest's*, *Peterson National Magazine* – qui « lui donne le goût

⁸⁹ Les domaines des loisirs, de l'environnement, de la santé, de l'habitat, de l'histoire des grands personnages et des faits historiques sont retenus de façon secondaire pour représenter les réalités sociales et culturelles du Québec contemporains.

⁹⁰ S'ajoute aussi un troisième secteur : les cultures autochtones (Amérindiens et Inuits). Les nouveaux axes ont pour objectif de détourner la focale sur la communauté francophone, afin de mieux documenter les collections autochtones. Henri Dorion qui, entre 1987 et 1992, a défini les priorités de collectionnement et a développé des ententes avec les nations autochtones qui contribuent à donner une place plus importante aux Premières nations dans le secteur muséal au Québec.

⁹¹ En 1987, la collection comprend huit cents (800) pièces. Cf. Annexe 3.1 – Évolution du volume et de la nature de la collection vestimentaire et textile des Musées de la civilisation à Québec (1987-2015).

⁹² Dossier d'acquisition CA 94-338 : Pilon-Vallée, Johanne.

⁹³ *Les axes de développement de la collection*, op. cit., p. 12.

⁹⁴ La collection Joyal compte par exemple quatre-dix neuf (99) sous-vêtements, huit cent quatre (804) vêtements, deux cent douze (212) chaussures, et six cent quarante neuf (649) accessoires. Cf. LAFORGE, Valérie, op. cit., p. 7.

d'acquérir l'objet [de mode] lui-même »⁹⁵. Il lui apparaît alors important de réintégrer le costume dans l'art décoratif, car il le considère comme un élément participant à la compréhension du temps historique. Sa collection atteint rapidement un nombre important de pièces. Elle est constituée autant de costumes et d'accessoires, que de gravures, de revues de mode, et de photographies. Il collectionne surtout des vêtements féminins de la Belle époque. Serge Joyal confiera à la journaliste Madeleine Dubuc en 1990 :

C'est le début de la féminisation du costume sur la base du corps de la femme. Alors qu'avant on contraignait le corps de la femme. À partir de 1900 on commence à libérer le corps de la femme. C'est un paramètre important car c'est à ce moment là que les femmes commencent à demander le droit de vote. Ce que je vous dis là c'est pour vous montrer que le costume n'est pas indépendant de toute l'évolution de la société. On vit dans une intégrité de pensée, dans une société qui est complète en elle-même⁹⁶.

Ainsi, le vêtement féminin représente environ quatre-vingt (80) % de sa collection⁹⁷, et la majorité des pièces sont datées des années 1900. Ces caractéristiques s'expliquent aussi par le fait que le marché propose peu de vêtements d'hommes ou d'enfants⁹⁸, et que le critère esthétique semble jouer une part importante dans l'orientation du collectionnement : les artefacts représentent une mode vestimentaire « somptueuse »⁹⁹. Sous couvert d'idéaux sociologiques, le collectionneur d'art et d'antiquités reste guidé par ses réflexes esthétisants¹⁰⁰. Alors stockée en partie au Musée d'art de Joliette, notamment pour l'exposition *Vitrine de la mode des années 1850-1925* (15 juin-31 août 1980), Serge Joyal souhaite faire don au Musée de la collection toute entière. Faute de place et de moyens, le don est refusé. L'exposition est ensuite accueillie au Musée du Québec, sous le titre *Le costume, reflet d'une société : 1850-1920* (1^{er} oct.-30 nov. 1980)¹⁰¹, et donne l'occasion au collectionneur de renouveler sa proposition auprès de cette autre institution. Celle-ci paraît intéressée, mais l'offre intervient au moment même où se développent des polémiques sur le devenir de l'établissement. Finalement, la collection suivra les intérêts du MCQ.

⁹⁵ DUBUC, Madeleine. « Ces belles d'autrefois », in *La Presse*, Montréal, 19 juin 1980.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ FONTAINE, Alexia. *La collection Joyal, étude du vêtement féminin entre 1850 et 1930*, Université Laval, cours EFN-14974, projet spécial, direction Jocelyne Mathieu, 02 mai 2012, 45 p.

⁹⁸ Le collectionneur explique à la journaliste que les toiles employées à l'époque pour la confection de vêtements masculins étaient plus épaisses, donc moins précieuses, et de ce fait souvent réutilisées jusqu'à usure complète.

⁹⁹ GRENIER, Nicole. Interview de la conservatrice de la collection Costume et textile : émission télévisuelle *Portes ouvertes au Musée de la civilisation de Québec* produite par Canal Savoir, diffusée le 15 septembre 2011, [en ligne], <http://www.tou.tv/portes-ouvertes-au-musee-de-la-civilisation/S02E21> (page consultée le 15/02/2012).

¹⁰⁰ Nous avons vu en introduction que le collectionneur s'intéresse surtout à des objets rares et précieux.

¹⁰¹ Annexe 3.2 – Vues de l'exposition *Le costume, reflet d'une société : 1850-1920*, (1^{er} oct.-30 nov. 1980), présentée au Musée du Québec à Québec.

B.3. Les modes vestimentaires comme fait de société

Selon Richard Dubé, l'acceptation de la donation de la collection Serge-Joyal « a permis au Musée de retenir ce secteur comme axe de développement des collections¹⁰². » D'autres acquisitions d'artefacts vestimentaires enrichissent ensuite la collection, désignée désormais sous le terme « mode et costumes ». Ce faisant, le Musée affiche une nouvelle vision et une nouvelle fonction de ce pôle au sein de l'établissement. Le cœur de la collection est de montrer que « chaque manifestation possède un sens¹⁰³ » puisque la mode est un langage : plaire, convaincre, paraître. Autant d'objectifs atteints par une apparence qui traduit les goûts, l'éducation, le milieu social, les états d'âme, et les affiliations idéologiques. À une autre échelle, des critères complémentaires entrent en ligne de compte, puisque le vêtement « reflète les valeurs, la réalité climatique et la situation économique d'un pays¹⁰⁴. » Il permet aussi de définir la génération, l'âge, le sexe, la provenance géographique et culturelle d'un individu. Dans cette perspective le MCQ acquiert en 1988 la collection Jean-Marie T. Du-Sault, qui comporte entre autres¹⁰⁵ cinq cents soixante-quatorze (574) pièces de coiffure des années 1940 à 1960 provenant du fonds d'un atelier de modiste basé à Donnacona¹⁰⁶. Puis ce sont vingt (20) ensembles féminins des années 1960 et 1970 taillés dans les tissus de Lucien Desmarais qui font leur entrée au Musée¹⁰⁷. L'année suivante, le MCQ accepte les pièces d'une autre tisserande québécoise, Anne Poussart, dont le fonds comprend vingt-trois (23) pièces des années 1970 réalisées dans ses étoffes. Toujours en 1989, ce sont deux cents soixante-dix (270) vêtements, sous-vêtements et accessoires de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970¹⁰⁸ qui intègrent les collections. De nombreuses petites donations de particuliers – des trousseaux de mariage et de baptême surtout, mais aussi des vêtements et des accessoires provenant des vestiaires des familles québécoises – viennent compléter les collections. Ainsi, le Musée réoriente clairement ses acquisitions vers des objets représentatifs de la classe moyenne et citadine du XX^e siècle, n'hésitant pas à choisir des artefacts très récents. La représentativité est d'ailleurs le mot d'ordre qui guide désormais les acquisitions, alliant le pouvoir d'évocation et de témoignage de la société au besoin

¹⁰² DUBÉ, Richard, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰³ CAUCHON, Sylvie. « Mode et costumes et les textiles traditionnels » in Arpin, Roland, et al.. *Objets de civilisation*, *op. cit.* p. 63.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 64.

¹⁰⁵ Le collectionneur est aussi reconnu pour sa collection de verrerie.

¹⁰⁶ La ville se situe dans la région administrative de la Capitale-Nationale. Collection Jean-Marie-T.-Du-Sault, fiche d'acquisition CA 88-377.

¹⁰⁷ Collection Angéline-Desmarais, fiche d'acquisition CA 88 495.

¹⁰⁸ Collection Florent-Genest, fiche d'acquisition CA 89-041.

spécifique des expositions. La qualité esthétique, l'unicité et la valeur intrinsèque de l'objet passent au second plan. L'approche interdisciplinaire et engagée du MCQ se traduit dès l'ouverture par un discours muséal tourné vers les phénomènes de société. Il faut souligner qu'hormis une petite présentation de la donation Joyal¹⁰⁹, la programmation ne propose aucune exposition spécifique aux modes vestimentaires. L'artefact est cependant largement exploité dans les expositions thématiques. En effet, grâce à son expérience en matière d'exposition, l'équipe du Musée mesure l'importance de retenir « des objets repères¹¹⁰ » pour la mise en contexte d'époques et d'événements historiques. Le vêtement semble idéal. Les expositions inaugurales présentent la « manière de faire¹¹¹ » de l'institution : elles révèlent les valeurs qui l'animent, puisqu'en mettant l'humain au cœur du scénario d'exposition, « on oblige les muséologues à sortir du culte de l'objet¹¹². » Des vêtements sont présentés dans les deux expositions permanentes, *Mémoires*, et *Objets de civilisation*¹¹³, ainsi que dans l'exposition temporaire *Souffrir pour être belle* (20 oct. 1988-14 mai 1989)¹¹⁴. Cette dernière est née de l'envie de valoriser le fonds de sous-vêtements. Plutôt que de préparer un sujet sur l'histoire de la lingerie féminine, le Musée décide d'aborder celui du rapport de la femme à la beauté, un sujet plus intemporel et universel qui s'intéresse de prime abord au comportement humain. L'institution dévoile donc sa signature : « l'idée plutôt que la collection d'objets, l'objet pour sa valeur symbolique¹¹⁵. » La beauté renvoie à une réalité complexe qui relève autant du mystère que de l'organisation sociale, mais toujours révélatrice de manifestations et de faits culturels. Le MCQ choisit d'ouvrir sa programmation sur le corps « à la fois témoin, matière première et intermédiaire des rapports

¹⁰⁹ L'Exposition *Objets de civilisation* (20 octobre 1988-4 avril 1999) présente des objets issus des collections du MCQ dont plusieurs costumes de la donation Joyal. La longueur de la durée de cette exposition a permis de présenter plusieurs pièces en alternance en respectant les normes d'exposition et de conservation des textiles.

¹¹⁰ *Les axes de développement de la collection*, op. cit., p. 13. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

¹¹¹ GENDREAU, Andrée. « L'exposition "Mémoires" (du Québec): miser sur l'expérience et la responsabilité des visiteurs » : colloque international *Expérience et mémoire : partager en français la diversité du monde* (Bucarest, Agence universitaire pour la francophonie, septembre 2006), enregistrement vidéo [en ligne], <https://vimeo.com/20585915> (page consultée le 17/11/2015).

¹¹² BERGERON, Yves, art. cit., p. 64-65.

¹¹³ Toutes deux ouvertes le 20 octobre 1988, la première était consacrée à l'histoire du Québec à travers ses moments forts, qu'ils soient heureux ou difficiles à revivre, illustrés des témoignages valorisés par une scénographie immersive. La seconde présentait les plus belles pièces du Musée, témoins des valeurs québécoises et reflets de l'histoire de la Province.

¹¹⁴ Annexe 3.3 – Vues de l'exposition *Souffrir pour être belle* (20 oct. 1988-14 mai 1989), présentée au Musée de la civilisation à Québec.

¹¹⁵ SIMARD, Claire (dir.). *Visite libre. Les 20 ans du Musée de la civilisation*, Québec : Musée de la civilisation, Fidès, 2009, p. 29.

humains¹¹⁶ », en tant que « sujet controversé, réel et bien enraciné dans le quotidien¹¹⁷ ». Pour retracer l'évolution des pratiques corporelles liées à l'embellissement des femmes occidentales depuis le XIX^e siècle, le Musée consacre une vitrine aux sous-vêtements et aux accessoires vestimentaires. En parallèle, des espaces plus figuratifs mettent en scène le vêtement dans des situations qui explicitent les contraintes imposées au corps. Du conditionnement social et physique des jeunes femmes à l'influence des industries de la beauté par une économie mondiale, l'exposition montre que la souffrance n'est pas une notion désuète, et qu'à chaque époque un carcan en remplace un autre. Le Musée souhaite ainsi se démarquer en adoptant un angle d'approche original pour un thème qui pourrait être traité de façon superficielle, sur un mode esthétique, pour en faire un sujet ontologique spécifique au système des apparences.

Conclusion

Le Musée du Québec inauguré en 1933 avait pour mission de conserver tout ce qui représente un intérêt pour le patrimoine et l'histoire du Québec. Plus de quarante ans après, alors que les collections ont grossi et que le paysage muséal de la Province s'est transformé, il semble nécessaire de renouveler son mandat en même temps que sa structure. Créé en 1984 par la *Loi sur les musées nationaux*, le MCQ adopte un fonctionnement original et modernise les collections ethnographiques, permettant ainsi à l'institution de sortir du regard nostalgique et intellectuel sur le monde rural sous lequel elle évoluait jusqu'à présent. En 1987, l'acquisition de la collection Joyal initie la création de la collection Mode et costumes, qui s'enrichit de multiples dons. Auparavant focalisé sur le costume traditionnel, le Musée peut désormais proposer un discours sur les apparences vestimentaires.

¹¹⁶ OUELLET, Cécile, et Jocelyne DUGAS (coord.). *Souffrir pour être belle*, catalogue d'exposition (Québec, Musée de la civilisation, 20 octobre 1988-14 mai 1989), Montréal : Fides ; Québec : Musée de la civilisation, 1988, p. 16.

¹¹⁷ *Idem*, p. 14.

III. Un discours orienté vers le système des apparences et les modes vestimentaires (à partir de 1992)

A. La haute couture entre au MCQ

A.1. Un intérêt pour le textile et le vêtement de luxe : représentativité du savoir-faire québécois

La collection Mode et costumes est marquée dès 1992 par une évolution notable : l'acquisition de pièces signées par des couturier-créateurs québécois. En réalité, la collecte de ce type d'objets a commencé dès 1988. En effet, cette année-ci, le MCQ fait l'acquisition du fonds Lucien Desmarais, un tisserand qui a œuvré pendant quarante ans au Québec dans le respect des savoir-faire traditionnels tout en cherchant à innover dans les matériaux¹¹⁸. Les tissus luxueux de Desmarais sont utilisés des années 1960 jusqu'aux années 1980 par des couturier-créateurs québécois comme Michel Robichaud, Marielle Fleury, Diane Paré et Anne-Marie Perron. À la mort du tisserand, son épouse Angéline Choquette-Desmarais propose au MCQ de lui faire don de ses effets. Il s'agit de vingt (20) ensembles griffés par les designers précités, d'archives, de maquettes gouachées et de documents graphiques, d'objets associés aux préoccupations du tisserand¹¹⁹, de vêtements de travail, ainsi que d'une œuvre textile réalisée en collaboration avec l'artiste Irène Chiasson¹²⁰. On peut lire dans l'évaluation de la conservatrice : « La carrière de Lucien Desmarais réunit de nombreuses facettes des arts textiles du Québec. Il fut un chef de file et influença fortement ce domaine dans les années 60 et 70. L'acquisition de cette collection exprime la volonté du Musée de conserver un témoignage tangible de l'œuvre de ce créateur¹²¹. » Toutefois, l'ensemble du fonds n'est pas acquis, et la sélection se base sur la distinction entre les archives textiles (laizes de tissus, cahiers de dessins et d'échantillons) – qui « seraient par contre d'un grand intérêt pour un musée de textile¹²² » – et les vêtements et les accessoires qui sont réalisés dans les tissus faits main. Ceux-ci sont d'une grande valeur parce que le tisserand-concepteur

¹¹⁸ L'artisan mélangeait ainsi des matériaux dits nobles à des fibres artificielles comme le lurex, le mylar, et la rayonne.

¹¹⁹ Des affiches (arts textiles, expositions, concerts, événements divers), photographie, instruments pour la fabrication du textile, ceintures tressées et fléchées, objets textiles et vêtements populaires.

¹²⁰ Quatre tapisseries-vêtements intitulées *Gala stellaire* réalisées pour une exposition à Paris en 1973.

¹²¹ GRENIER, Nicole. *Nouvelle acquisition dans le domaine des textiles au Musée de la civilisation*, Service des collections, 25 avril 1991, p. 2. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

¹²² GRENIER, Nicole, et Lydia IMREH. *Évaluation de la collection Desmarais*, Service des collections, juin 1990, p. 5. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

Une partie des archives a été déposée à l'Université Concordia.

jouissait surtout d'une renommée internationale et que les vêtements de haute couture signés Michel Robichaud et Marielle Fleury ont une importance culturelle¹²³. Ainsi, l'attention du MCQ portée sur l'artisan se situe moins au niveau de son activité de licier d'art – qui lui vaut d'être qualifié de « précurseur de l'art contemporain au Québec¹²⁴ » – que de sa capacité à représenter la mode et le luxe dans cette période. Sur le même registre, le MCQ acquiert en 1992 la collection du couturier-créateur Michel Robichaud. Dans les années 1960, il avait donné ses lettres de noblesse à la haute couture québécoise¹²⁵. Hélène Daneau, la conservatrice chargée du dossier¹²⁶, justifie cette acquisition par le prestige des pièces. « Depuis maintenant près de trente ans, Michel Robichaud contribue, avec ses collections de vêtements, de produits et d'accessoires, dont son fameux parfum Brunante, à l'essor et à l'extension de la mode québécoise partout à travers le monde¹²⁷. » Elle ajoute aussi la capacité d'adaptation de ces vêtements à divers sujets d'exposition¹²⁸ qui ont trait aux modes vestimentaires : « La mode est aujourd'hui présente dans les musées. Il suffit d'observer le succès remporté par l'événement-mode¹²⁹ pour comprendre l'intérêt et l'importance pour le Musée de la civilisation, d'acquérir une telle collection de vêtements¹³⁰. » Suite à l'exposition *Les 30 ans de Michel Robichaud* (6 oct. 1993-13 fév. 1994), les propositions des particuliers souhaitant offrir leur vêtement haut de gamme affluent¹³¹. La mode vestimentaire devient alors un sujet à part entière au MCQ.

¹²³ La conservatrice Hélène Daneau cite alors le livre de Nicole Charest, *Michel Robichaud, monsieur mode*, publié en 1988, qui affirme que les deux créateurs ont été mandatés par le ministère de l'Industrie et du Commerce et le ministère des Affaires culturelles pour présenter en Europe (Paris, Londres, Bruxelles, Zurich, Milan) leurs créations taillées dans des étoffes réalisées par des artisans québécois.

¹²⁴ LESSER, Gloria. « Lucien Desmarais : un précurseur de l'art textile contemporain du Québec », in *Vie des Arts*, vol. 31, n° 123, 1986, p. 58-59.

¹²⁵ Il étudie à la Chambre syndicale de la haute couture à Paris, puis travaille chez Nina Ricci et Guy Laroche avant de revenir au Québec pour créer sa propre maison de couture.

¹²⁶ Nous précisons ici qu'Hélène Daneau a été conservatrice au Musée de la civilisation, mais n'a jamais été responsable de la collection Costume, un poste qu'occupe Lydia Imreh jusqu'en 1995, puis que reprend Laurent Michel jusqu'en 2001.

¹²⁷ Fiche d'acquisition CA 92-043 : Robichaud, Michel.

¹²⁸ La conservatrice propose aussi de créer un espace spécifique au couturier dans la zone réservée aux donations de l'exposition permanente *Objets de civilisation*, ou alors, de créer une exposition sur Michel Robichaud ou la mode québécoise à nos jours : « Le succès serait immédiat ». Cette dernière idée est concrétisée par l'exposition *Les 30 ans de Michel Robichaud* (6 oct. 1993-13 fév. 1994).

¹²⁹ L'événement auquel il est fait référence, qui en fait *Le langage de la mode*, est décrit ci-après.

¹³⁰ Fiche d'acquisition CA 92-043 : Robichaud, Michel.

¹³¹ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, conservatrice aux Musées de la civilisation à Québec, le 23 juillet 2015 à 10h00, au Centre national de conservation et d'études des collections des Musées de la civilisation, (00:58:04) p. 181 (cf. Volume des annexes).

A.2. Développement d'une culture muséale de la mode

Le dossier d'acquisition de la collection Robichaud relate l'historique de l'ensemble de la collection Mode et costumes du Musée, afin de rendre compte de la complémentarité des pièces tant par leur originalité que l'époque qu'elles illustrent. « Qui sait si le geste de monsieur Robichaud n'influencera pas d'autres couturiers québécois réputés qui accepteraient d'offrir en donation leur collection de vêtements¹³². » La volonté du MCQ d'étendre cette zone de collecte est ainsi clairement énoncée. Au moment même où les pièces Robichaud intègrent le Musée, celui-ci acquiert également neuf (9) ensembles féminins du couturier-créditeur John Kelly qui exerça dans les années 1960 et 1970, et travailla avec des fournisseurs de tissus de renoms tels Bianchini et Lesur¹³³. « Cet enrichissement est d'autant plus important, parce que John Kelly, couturier de Québec avait créé pour les femmes de la haute société québécoise¹³⁴. » La donation John Kelly, qui du fait de carrière fugace¹³⁵ est une personnalité moins connue, s'inscrit bien dans le nouvel axe de développement de la collection orienté vers la « griffe ». Un événement vient marquer d'une pierre blanche cette nouvelle dynamique au Musée : l'exposition *Mode et collections* (10 déc. 1997-25 oct. 1998)¹³⁶. Son concept est original puisque huit (8) figures importantes du design de mode actuel¹³⁷ choisissent des pièces – leurs « coups de cœur » – qu'ils mettront en valeur à travers une création originale. « La démarche des designers insuffle un nouvel éclat aux éléments empruntés à la collection du Musée. Pour leur part, les objets de mémoire ajoutent des touches de souvenirs et d'histoire, ici et là¹³⁸. » Le but du Musée est alors de faire connaître la collection Mode et costumes, ce patrimoine national si particulier, tout en jetant un regard neuf sur ces objets. Avec l'exposition *Mode et collections*, le MCQ affirme que « le passé s'avère un grand inspirateur du présent¹³⁹ ». Cet événement est donc en lien direct avec la notion de patrimoine. L'exposition permet en outre d'enrichir la collection des créations originales des couturier-créditeurs, tandis que le Musée garde une trace de la

¹³² Dossier d'acquisition CA 92-043 : Robichaud, Michel.

¹³³ Un courrier de la conservatrice Hélène Daneau à Richard Dubé, daté du 16 juillet 1992, informe le directeur des collections de la proposition de donation de la sœur du couturier John Kelly, Jacqueline Rioux. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

¹³⁴ Fiche d'acquisition CA 92-116 : Rioux, Jacqueline.

¹³⁵ John Kelly a été assassiné en 1971.

¹³⁶ Annexe 3.4 – Vues de l'exposition *Mode et collections* (10 déc. 1997-25 oct. 1998), présentée au Musée de la civilisation à Québec.

¹³⁷ Jean Airoidi, Hélène Barbeau, Lina Bussière, Christian Chenail, Michel Desjardins, Véronique Miljkovitch, Jean-Claude Poitras, et Marie Saint-Pierre.

¹³⁸ SIMARD, Claire (dir.), *op. cit.*, p. 67.

¹³⁹ MATHIEU, Jocelyne. « Mode et collections », in *Anthropologica*, vol. 40, n°2, 1998, p. 233.

collaboration avec des talents du moment. Pour cette raison, l'exposition est réalisée avec le soutien financier du centre commercial Place Sainte-Foy de Québec, et celui du ministère de l'Industrie, du Commerce, de la Science et de la Technologie du Québec. Il s'agit de la première exposition consacrée aux modes vestimentaires au MCQ, et nous constatons qu'elle adopte une approche centrée sur la création contemporaine. En 1992 également, l'institution propose l'activité culturelle *Le langage de la mode*, une programmation plurielle sur quinze (15) jours, afin de répondre à des questions essentielles sur l'univers de la mode : « à quoi ressemble la mode ? », « qui décide de la mode ? », « quelle est l'histoire de la mode ? de l'esthétique ? », « qu'est-ce que la mode au Musée ?¹⁴⁰ ». Pour ce faire, le MCQ organise des ateliers et des « causeries ». Il propose un défilé de créateurs dans son établissement, puis, quatre (4) autres défilés de mode à caractère plutôt sociologique présentant les impacts de ce secteur sur différents groupes : personnes âgées, adolescents, jeunes designers. Enfin, c'est aussi un défilé-spectacle animé par de jeunes danseurs accompagnés d'un pianiste. Des mannequins présentent les vêtements les plus représentatifs de la collection Mode et costumes, sur un fond audio de commentaires descriptifs. Le Musée a l'audace de concilier le *happening* au respect des normes de conservation. Une vidéo est tournée pour permettre une diffusion large : à la télévision, dans les universités et les cégeps, et les écoles de design de mode.

A.3. Les créateurs d'ici : le vêtement comme fierté nationale

La stratégie du Musée se révèle payante et les acquisitions de haute couture s'accroissent. En 1999, le MCQ acquiert le fonds Marielle Fleury. Celle-ci fondait en 1953 sa maison de couture à Montréal, et créait dans les années 1960 sa première collection entièrement taillée dans des tissus artisanaux¹⁴¹. Puis, un don majeur est enregistré en 2001, celui de Jean-Claude Poitras, l'un des couturiers-créateurs qui a participé à l'exposition *Mode et collections*. Il propose au MCQ cent quarante (140) vêtements et accessoires qui marquent l'aboutissement de sa carrière, accompagnés de cinquante (50) boîtes d'archives¹⁴². Les

¹⁴⁰ ARPIN, Roland. *Le Musée de la civilisation : concept et pratiques*, Saint-Nicolas : Multimondes ; Québec : Musée de la civilisation, 1992, p. 90.

¹⁴¹ Fiche d'acquisition CA 99-052 : Fleury, Marielle.

¹⁴² La donation avait été proposée auparavant, en 1999, au Musée d'histoire et d'archéologie à Montréal (Pointe-à-Callière) en raison de la relation amicale établie entre le couturier-créateur et la directrice de Musée. Le coût de l'adaptation des moyens de conservation nécessaire à des collections textiles, ainsi que l'absence de ce type d'artefacts dans les collections du Musée, ont participé au rejet de l'acquisition. Cf. LAFORGE, Valérie. *La donation Jean-Claude Poitras. Analyse et recommandations*, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Point-à-Callière, novembre 1999, 12 p. Archive privée (Mme Valérie Laforge).

artefacts sont représentatifs du processus de création et des grands courants de la mode des années 1970 à nos jours. Le communiqué de presse insiste sur le fait que la qualité des pièces réside dans l'acte de création, semblable à celui employé pour une œuvre d'art (recherche artistique, sensibilité du créateur), ce qui rend chaque objet unique¹⁴³. De plus, certaines pièces ont été portées par des personnalités québécoises¹⁴⁴ et l'ensemble de la collection documente l'évolution de la mode nord-américaine « au moment où elle s'ouvre au prêt-à-porter avec une avidité nouvelle¹⁴⁵. » Enfin, le style de Jean-Claude Poitras illustre les caractéristiques propres « à la mode d'ici¹⁴⁶ » et constitue donc un support identitaire et culturel idéal pour le Musée. L'acquisition vient enrichir le secteur contemporain de la collection Mode et costumes, qui s'étend désormais des années 1940 aux années 1980. En 2002, Michel Robichaud verse à nouveau sept (7) vêtements afin de compléter sa première donation. « Avec les acquisitions des pièces de l'exposition *Mode et collections* et la récente acquisition de la collection Jean-Claude Poitras, nous avons déjà amorcé le développement de nos collections "couturiers" et "créateurs" pour ces deux dernières décennies du 20^e siècle¹⁴⁷. » Résolument tourné vers l'objet contemporain, le Musée exploite ces collections à travers diverses expositions thématiques, notamment *Jamais plus comme avant! : le Québec de 1945 à 1960* (3 mai-31 mars 1997) qui proposait une zone dédiée à la mode, et dont le discours est principalement orienté vers l'émergence de la haute couture au Québec et la création « d'un style propre à la culture québécoise¹⁴⁸ », entre critères de qualité à la française et critères de confort nord-américains. Plus tard, en 2001, le MCQ mandate Valérie Laforge – muséologue à son compte qui s'est spécialisée dans la problématique des apparences depuis la fin des années 1980¹⁴⁹ – pour réaliser une exposition sur le soulier

¹⁴³ Dossier d'acquisition CA 2001-007 : Poitras, Jean-Claude. Notons aussi que l'article paru dans *Muséotraces* en avril 1994 s'intitule « La collection Michel Robichaud : trente ans de mode... comme un tableau ». La conservatrice Hélène Daneau assume donc entièrement la qualité d'œuvre d'art prêtée à ces artefacts. *Muséotraces* est le support de communication du MCQ qui informait le réseau muséal sur la composition des réserves et l'évolution des collections.

¹⁴⁴ Il s'agit surtout de personnalités télévisuelles populaires comme l'humoriste Clémence Desrochers et la chanteuse Eva, mais aussi des femmes issues de la sphère politique comme Pauline Marois, Lisette Lapointe-Parizeau et Mila Mulroneu.

¹⁴⁵ Dossier d'acquisition CA 2001-007 : Poitras, Jean-Claude.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ Fiche acquisition CA 2002-023 : Robichaud, Michel.

¹⁴⁸ KONINCK, Marie-Charlotte de (ir.). *Jamais plus comme avant ! : le Québec de 1945 à 1960*, catalogue d'exposition (Québec, Musée de la civilisation, 3 mai 1995-31 mars 1997), Saint-Laurent : Fides ; Québec : Musée de la civilisation, 1995, p. 118.

¹⁴⁹ La muséologue devient conservatrice au MCQ à partir de 2008. Elle a orienté ses recherches de maîtrise et de doctorat sur les collections textiles et mode : LAFORGE, Valérie. *La conservation des artefacts textiles : essai d'ethnologie appliquée*, mémoire de master, Québec, Université Laval, Département d'histoire, 1987, 168 p.

intitulée *Talons et tentations* (7 nov. 2001-9 sept. 2002)¹⁵⁰. L'exposition thématique aborde autant les codes de la mode dans la chaussure, que les codes sociaux et les traits psychologiques liés à cet objet dans le système des apparences. Tout en apprenant à distinguer une mule, d'un escarpin ou d'une sandale, le visiteur découvre plusieurs créateurs qui ont marqué le XX^e siècle¹⁵¹ et la profession à travers leurs œuvres. Peu à peu, il prend conscience de la dimension du pouvoir, de la séduction, parfois même du fétichisme derrière cet objet. Directement en lien avec cet aspect de la mode, une paire de chaussures de la créatrice britannique Vivienne Westwood entre dans les collections à cette occasion¹⁵². Malgré une scénographie théâtralisée, jouant sur les codes esthétiques, les aspects sociaux et culturels sont au cœur du propos¹⁵³. Dix ans plus tard, la création contemporaine est à nouveau à l'honneur avec l'exposition *Chapeau !* qui permet à la conservatrice Nicole Grenier de sortir cent vingt (120) pièces, représentatives de toutes les époques, sélectionnées parmi les deux mille cinq cent (2500) modèles des collections du Musée. « L'objectif n'était pas de représenter tous les styles, mais de faire un clin d'œil à la créativité et aux nombreuses significations que revêt le chapeau¹⁵⁴ », explique la conservatrice à la presse. Si les collections permettent d'exposer cinquante ans de mode, de mœurs, de conventions et de pratiques sociales québécoises, l'intention du MCQ est aussi de mettre en avant les pièces des chapeliers et artistes Mireille Racine, Manon Lortie, Elyse De Lafontaine et Lucie Grégoire. « Nous voulions rendre hommage à nos créateurs. Plusieurs de leurs chapeaux ont été primés à l'étranger, mais, selon nous, les artistes ne sont pas assez reconnues chez elles¹⁵⁵. »

LAFORGE, Valérie. *Corps et culture : une stratégie de l'apparence, l'exemple du pied et de la chaussure*, thèse de doctorat en ethnologie, Québec, Université Laval, Département d'histoire, 2002, 478 p.

¹⁵⁰ Annexe 3.5 – Vues de l'exposition *Talons et tentation* (7 nov. 2001-9 sept. 2002), présentée au Musée de la civilisation à Québec.

¹⁵¹ Blahnik, Ferragamo, Pèrugia, Pfsiter, Vivier, Westwood, Yantorny.

¹⁵² Fiche d'acquisition CA 2002-021 : Westwood, Vivienne.

¹⁵³ LAFORGE, Valérie. *Talons et tentations*, Saint-Laurent, Québec : Fides, coll. « Images de sociétés », 2001, 125 p.

¹⁵⁴ LAFRANCE, Annie. « Le Musée de la civilisation fait le tour du chapeau », in *Le Soleil*, 20 octobre 2011, <http://www.lapresse.ca/le-soleil/vivre-ici/mode/201110/19/01-4458994-le-musee-de-la-civilisation-fait-le-tour-du-chapeau.php> (page consultée le 29/05/2015).

¹⁵⁵ *Ibidem*.

B. Un regard et une approche résolument ethnologique

B.1. Le vêtement : un artefact de proximité

Les pièces de haute couture, dont les valeurs les plus évidentes de prime abord sont la beauté et l'unicité, dans une institution qui a pour objectif de traiter la culture populaire et les phénomènes de société pourraient interroger. L'équipe du MCQ est d'ailleurs consciente de leur limite quant à la représentation de la mode contemporaine. En 1998, en raison de la convention d'intégration des collections du Musée de l'Amérique française à celles du MCQ signée en 1995, l'institution adopte une nouvelle politique des collections où « l'approche relationnelle » et « écologique¹⁵⁶ » est réaffirmée à travers quatre (4) nouveaux axes : le domaine religieux¹⁵⁷, le domaine civil¹⁵⁸, le domaine politique¹⁵⁹, et le domaine culturel¹⁶⁰. Si les textiles se voient imposer un moratoire, la collection de vêtements – surtout les costumes masculins, d'enfant, de métier, de sport ou des associations – est perçue comme un secteur à développer. Face à l'écrasante majorité de beaux vêtements féminins dans la collection, il est important pour le Musée de consolider ce pôle de collectionnement afin d'assurer une meilleure représentation sociale grâce à ces artefacts. Nicole Grenier, conservatrice responsable de la collection Mode et costumes depuis 2001 explique d'ailleurs :

Si une personne m'offre des vêtements des années 1980, [...] je fais l'effort de prendre [...] des vêtements qui sont beaux, des vêtements particuliers, mais j'essaie de toujours prendre une portion d'objets du quotidien qu'on dirait plus ordinaires ou des objets de la vie de tous les jours. Toujours la petite robe d'été bien ordinaire ou le tailleur qui peut être porté tous les jours. J'essaie toujours d'en avoir un peu pour équilibrer, pour que la représentation qu'on aura de notre époque soit plus juste. Parce que sinon, c'est complètement biaisé¹⁶¹.

En dehors de la volonté du Musée d'être témoin de son époque, le MCQ poursuit en effet des enjeux de proximité sociale et culturelle. L'introduction de la haute mode et des pièces de luxe dans les collections ne saurait faire oublier les donations provenant des particuliers illustrant les modes vestimentaires du quotidien. En effet, le MCQ a dès son ouverture porté

¹⁵⁶ GENDREAU, André. *La collection du Musée de la civilisation : principes et orientations*, Québec : Musée de la civilisation, Service des collections, 2003, 68 p.

¹⁵⁷ Pratiques et rites, croyances, institutions.

¹⁵⁸ Famille, commerce et économie, associations et loisirs.

¹⁵⁹ Rôle des gouvernements et des collectivités.

¹⁶⁰ Arts, éducation, sciences et ethniques.

¹⁶¹ PROVENCHER ST-PIERRE, Laurence. *La collecte de l'objet contemporain : l'exemple du Musée de la civilisation de Québec*, thèse de maîtrise en ethnologie et patrimoine, Université Laval, Département d'histoire, 2012, p. 61.

une attention particulière aux relations établies avec les habitants de la Province – permettant à son directeur, Roland Arpin, de parler d'une « histoire d'amour¹⁶² » – notamment en termes d'enrichissement des collections. Il indique qu'entre 1988 et 1989, le Musée opère soixante-quatorze (74) % de ses acquisitions par don et vingt-six (26) % par achats. Pour l'année 1990-1991, ces chiffres passent respectivement à quatre-vingt-treize (93) % et sept (7) %¹⁶³. En 1996, le MCQ met sur pied un programme d'information et d'accompagnement des particuliers dans la sauvegarde de leur patrimoine familial. *Le patrimoine à domicile* consistait à mener des séances de rencontre entre le Service des collections et les habitants de Québec, au sein des quartiers, à propos de l'identification, la documentation, la conservation et la transmission des objets et des archives. Les conservateurs Christian Denis et Michel Laurent, les deux principaux animateurs de ce programme, complètent cette démarche d'ouverture et de sensibilisation en concevant une émission télévisuelle *Trouvailles et Trésor*¹⁶⁴. Une dynamique s'installe au niveau des offres de prêt, de donation et de vente. Le Service des collections en 1998 estimait que depuis 1987, quatre-vingt-dix (90) % des biens acquis par le Musée provenaient de donations¹⁶⁵. De cette façon, le MCQ peut se tenir au plus près des préoccupations contemporaines et représenter les univers socioculturels existants. Valérie Laforge, désormais conservatrice responsable des acquisitions aux Musées de la civilisation à Québec, souligne à propos de la collection de costumes qu'« il y a beaucoup d'objets – différents types de costumes – donnés à la pièce par "Monsieur et Madame tout le monde"¹⁶⁶ ». Puisque les MCQ ne possèdent pas de budget d'acquisition, les expositions sont utilisées pour enrichir les fonds. Par exemple, pour l'exposition *Vive la mariée !* (15 juin 1994-12 fév. 1995), le Musée choisit de mettre principalement en valeur les costumes de la collection. Elle comporte vingt-huit (28)

¹⁶² VEILLARD, Jean-Yves. « Le musée de la Civilisation du Québec. Un monde en continuité et en devenir », *Terrain*, n° 20, 1993, p. 135-146. L'article montre que le MCQ a attiré en 1991 environ sept cent quarante mille (740 000) visiteurs depuis son ouverture, avec des journées où la fréquentation dépassait le cap des dix mille (10 000) visiteurs.

Voir aussi l'ouvrage paru cinq ans plus tard : ARPIN, Roland (coord.). *Le Musée de la civilisation : une histoire d'amour*, Québec : Musée de la civilisation ; Saint-Laurent : Fides, 1998, 175 p.

¹⁶³ ARPIN, Roland, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁴ Diffusée sur la chaîne Historia, *Trouvailles et Trésors* obtient un réel succès. En 2004-2005, l'audimat atteint cent mille (100 000) spectateurs. Cf. Musée de la civilisation. *Rapport annuel 2004-2005*, p. 31. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

Toujours diffusée en 2011, elle permet selon Christian Denis et Michel Laurent de retrouver à l'extérieur du Musée « toutes les racines nationales ». Cf. DELGADO, Jérôme. « Collections, archives et bibliothèque - Un musée où tout le Québec se retrouve et se raconte. Les objets nous racontent », in *Le Devoir*, 5 novembre 2011, <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/335327/collections-archives-et-bibliotheque-un-musee-ou-tout-le-quebec-se-retrouve-et-se-raconte> (page consultée le 01/05/2016).

¹⁶⁵ DUBÉ, Richard, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁶ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, *op. cit.*, (01:00:12) p. 181.

ensembles, datée des années 1860 jusqu'aux années 1970, mais d'autres robes de mariée ou de bouquetière sont collectées à cette occasion¹⁶⁷.

En 1994, le Musée accepte une donation importante de mille dix (1 010) pièces¹⁶⁸. Cette collection représentative de la femme québécoise dans sa vie quotidienne, de 1880 à 1970, illustre ainsi les divers moyens de consommation du vêtement avec des modèles réalisés à domicile, achetés par correspondance ou dans des boutiques à Québec, Montréal et New York, y compris dans des grands magasins canadiens emblématiques comme Morgan's, Eaton, Simpson, Ogilvy, Dupuis et Frères. « Les vêtements de la collection Pilon-Vallée traduisent le statut social, les ressources financières d'une personne, de même que l'appartenance à une génération¹⁶⁹. » Grâce à la collectionneuse Johanne Pilon-Vallée, le MCQ peut illustrer le processus de démocratisation de la mode. En 2005, presque dix ans après, nous remarquons une autre acquisition du même type : la collection Précieuse du Centre national de recherche et de diffusion du costume (CNC) à Montréal. Cette association a été créée en 1994 à partir des fonds de l'Atelier B.J.L., une société fondée en 1972 par les costumiers François Barbeau (1935-), Louise Jobin (1944-) et François Laplante. Pour les besoins de la production artistique, cinématographique et télévisuelle, ces artistes ont collecté durant trente (30) années plus de cent quarante mille (140 000) vêtements et accessoires dans une perspective patrimoniale. Quatre-vingt (80) % d'entre elles sont en effet des pièces authentiques, datées de 1845 à nos jours¹⁷⁰. Le CNC étant condamné à la fermeture définitive en septembre 2005 en raison de ressources financières insuffisantes¹⁷¹, le Conseil du patrimoine de Montréal commande une évaluation des collections à deux expertes, Françoise Dulac¹⁷² et Jennifer Millen¹⁷³, qui soulignent la qualité des artefacts et l'intérêt documentaire de la collection Précieuse¹⁷⁴ composée de vêtements confectionnés à

¹⁶⁷ *Idem*, p.15, (00:58:04). La conservatrice nous fait remarquer que sa propre mère a donné sa robe de mariée dans ce contexte-là.

¹⁶⁸ Des vêtements, de la lingerie, des maillots de bain, des souliers, des chapeaux, des accessoires et des patrons.

¹⁶⁹ Dossier d'acquisition CA 94-338 : Pilon-Vallée, Johanne.

¹⁷⁰ BILODEAU, Jean-Noël. « De la tête aux pieds... : le Centre national du costume », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n°52, 1998, p. 40.

¹⁷¹ *Avis du Conseil du patrimoine de Montréal, dossier n°A05-SC-12*, 29 juin 2005, p. 1. Archives du Conseil du patrimoine de Montréal, sans cote.

¹⁷² Françoise Dulac est docteure en sociologie de la mode : DULAC, Françoise. *Mode, société et apparence : la mode féminine au Québec de 1945 à 2000*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département de sociologie, 2003, 308 p

¹⁷³ Jennifer Millen est une muséologue spécialiste du patrimoine vestimentaire, conservatrice au Musée du costume et du textile du Québec à Saint-Lambert à partir de 2000, puis professeure au Collège Lasalle.

¹⁷⁴ DULAC, Françoise, et Jennifer MILLEN. *Évaluation de la collection précieuse du Centre national de recherche et de diffusion du costume*, rapport présenté à Louise Letocha, présidente du Conseil du patrimoine de Montréal, 15 septembre 2005, p. 8. Archives du Conseil du patrimoine de Montréal, sans cote.

la main avant les années 1950, de prêt-à-porter à partir des années 1960¹⁷⁵, ainsi que de pièces de haute couture des années 1970-1980¹⁷⁶. Cependant, à cause de l'état de conservation des artefacts, l'évaluation détermine que seul 1 % des artefacts ont une valeur muséale¹⁷⁷. En 2011, le MCQ fait l'objet à nouveau d'un don important proposé par Annie Cantin, comprenant des milliers d'objets vestimentaires des années 1900 à 1980 qui témoignent à la fois « d'innovations techniques pour leur confection¹⁷⁸ » et à la fois de la vie d'une famille québécoise¹⁷⁹. En effet, en dehors des pièces acquises par la collectionneuse tout au long de sa vie, celle-ci reçoit également une garde-robe appartenant à sa belle-famille. Valérie Laforge explique : « sa belle-mère [qui] avait elle-même gardé énormément de choses de sa famille ou de ses sœurs, et tous ces éléments sont faciles à documenter : la provenance, l'histoire de la famille, les différentes sœurs qui ont brodé leur nom dans les vêtements...¹⁸⁰ ».

B.2. Les ethno-historiens toujours acteurs de la programmation scientifique du Musée

Plus haut, nous avons expliqué le fonctionnement du Musée qui, dans une perspective transdisciplinaire, planifie ses activités partir des projets d'exposition¹⁸¹. Il faut cependant « rappeler que l'équipe initiale du Musée de la civilisation comptait un nombre important d'ethnologues qui occupaient des postes clés (conservateurs, chargés de projet, chargés de recherche et directeurs)¹⁸². » L'implication des ethnologues de l'Université Laval dans l'émergence de MCQ se perpétue à travers leur participation aux projets d'exposition. Par exemple, les visiteurs de l'exposition *Vive la mariée !* pouvaient voir plusieurs témoignages récoltés auprès de trois générations de Québécoises habitant la région de Québec (la Côte-de-Beaupré, l'Île d'Orléans, la Beauce, la Côte-du-Sud). La recherche a été menée par un

¹⁷⁵ Les marques Brisson et Brisson, La Vogue Lucille, Lola Fashion, Lady Barbara, Holt Renfrew, Lily Simon, et Daniel Hetcher en particulier.

¹⁷⁶ Des griffes européennes comme Christian Dior, Yves Saint Laurent, Anne-Marie Beretta, Moschino, Kenzo, Louis Féraud ; et des griffes québécoises telles Marie Saint Pierre, Georges Lévesque, Dénommé Vincent, Jean-Claude Poitras, Serge et Réal, John Kelly, Marielle Fleury, Michel Desjardins, et Ariane Cale.

¹⁷⁷ DULAC, Françoise, et Jennifer MILLEN, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁸ Musées de la civilisation. *Rapport annuel 2012-2013*, p. 19. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

¹⁷⁹ La documentation de la collection fait l'objet d'une thèse de doctorat : BOUCHARD, Valérie. *Regard de collectionneur. La collection Cantin, entre séduction esthétique et dynamiques affectives*, thèse de doctorat (en cours), Québec, Université Laval, département des Sciences historiques et d'ethnologie.

¹⁸⁰ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, *op. cit.*, (01:03:14) p. 181-182.

¹⁸¹ Dans le principe, cela signifie que la programmation part d'une idée, et non des collections.

¹⁸² BERGERON, Yves, *art. cit.*, p. 64. Nous ajoutons que la conservatrice que nous avons interrogée, Valérie Laforge, peut elle aussi témoigner d'un parcours universitaire orienté vers l'ethnologie par son intérêt pour la culture matérielle et la conservation du patrimoine, qu'elle qualifie par le terme « ethno-muséologie ». Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, *op. cit.*, (00:00:43) p. 167.

groupe d'ethnologues de l'Université dans le cadre d'un programme de recherche appelé les *Dynamiques culturelles*¹⁸³. Au sein du groupe, Marie-France Saint-Laurent effectue sa thèse de doctorat sur les usages du mariage chez les couples irlandais et canadiens-français¹⁸⁴, et travaille en étroite collaboration avec le MCQ pour documenter la collection de robes de mariée. L'exposition présente ainsi les persistances des traditions européennes anglo-saxonnes dans la pratique du mariage des Québécois. En outre, la collaboration avec la recherche en ethnologie s'observe aussi lors des acquisitions. En 1993, le MCQ acquiert le fonds Canadelle, composé de sous-vêtements fabriqués par les ateliers Dominion Corset entre 1890 et 1965¹⁸⁵. La société Canadelle Canada Inc. qui a repris l'entreprise a conservé le stock de produits en plus des prototypes, eux-mêmes gardés depuis les origines. Elle propose ainsi au Musée cent vingt-deux (122) pièces de lingerie. Cette donation renforce la possibilité pour l'institution de traiter les thématiques du rapport au corps, des soins qui lui sont dispensés, de la sexualité, et soutient conséquemment le sujet des modes vestimentaires. L'ethnologue Christiane Noël, qui a déjà dirigé un projet de recherche sur l'influence de la mode sur le costume québécois¹⁸⁶, entreprend d'étudier le parcours de Claude Lefrançois, qui a commencé en tant qu'apprenti à la Dominion Corset pour finir au poste de directeur de la qualité et de la production des ateliers de corseterie. Son entretien témoigne de l'évolution des pratiques professionnelles et de la philosophie paternaliste de l'entreprise¹⁸⁷. En outre, au sein du Laboratoire d'ethnologie urbaine de l'Université Laval, Jean du Berger et Jacques Mathieu étudient les archives et enregistrent le témoignage d'anciens membres du personnel. Leur but est de documenter l'histoire de l'entreprise à travers les rapports de la direction aux employés, les conditions de travail et la vie des ouvrières, les pratiques professionnelles, l'organisation du travail, et le contexte du développement de la production et des marchés¹⁸⁸. Avec ces recherches, qui renseignent l'histoire générale de l'économie et celle de

¹⁸³ Le projet est monté par l'Institut de recherche et d'étude sur les populations (IREP).

¹⁸⁴ LAROCHELLE, Renée. « Ma robe, mon miroir », *Le Fil, journal de la communauté universitaire*, [en ligne], <http://www.scom.ulaval.ca/Au.fil.des.evenements/1994/15/008.html> (page consultée le 12/12/2016). Nous signalons également une thèse de maîtrise sur le sujet réalisé à la même période : BOUCHARD, Lorraine. *Le costume de la mariée de la région de Québec en 1910 et 1960*, Québec, Universitaire Laval, Département d'ethnologie, 1990, 126 p.

¹⁸⁵ La Dominion Corset est une industrie manufacturière de lingerie fondée en 1886 à Québec.

¹⁸⁶ Christiane Noël était une chercheuse embauchée pour effectuer une partie du terrain dans le projet « L'influence de la mode sur le costume québécois », subvention obtenue du Conseil de recherches en sciences humaines par Jocelyne Mathieu.

¹⁸⁷ DUBÉ, Richard. *Muséotraces*, vol. 1, n°2 : « Canadelle Canada inc. Fonds Dominion Corset », avril 1993, 4 p.

¹⁸⁸ DU BERGER, Jean, et Jacques MATHIEU (dir.). *Les Ouvrières de Dominion Corset à Québec, 1886-1988*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1993, 148 p.

l'industrialisation du pays, « la collection qui est unique au Québec se veut la plus importante du genre en Amérique du Nord, ce qui lui confère une valeur ethno-historique remarquable¹⁸⁹. » Les modes vestimentaires, à travers une collection de robes de mariées et de lingerie, révèlent bien plus que les apparences et le rapport au corps : elles sont un prisme pour l'étude de l'histoire socioéconomique de la société et des modes de vie des individus. Lorsque Valérie Laforge est questionnée sur les critères de sélection participant à l'enrichissement de la collection de costumes, elle répond qu'il s'agit des critères usuels en contexte muséal : l'état de conservation, l'authenticité ou la rareté. Mais elle ajoute d'emblée : « Mais en même temps, ce qui est important pour nous et pas seulement pour les costumes, c'est que nous puissions rattacher ces objets à une réalité humaine. Le fil conducteur du Musée de la civilisation est la personne humaine et l'échelle humaine. Comme les musées de société, il faut être capable de dire que cette robe a été portée par telle personne pour telle occasion, à telle époque et dans tel lieu. C'est vraiment un regard ethnologique sur l'objet¹⁹⁰ ».

B.3. Un mouvement populaire en faveur du costume de scène

Puisque le Musée souhaite interpeler ses publics sur des enjeux contemporains, il doit faire évoluer les axes de développement de ses collections. Nous l'avons vu, le Musée publiait en 1989 un premier programme. Réactualisé en 1998, il l'est à nouveau en 2010, lorsque Michel Côté est nommé directeur des Musées de la civilisation de Québec¹⁹¹. Tenant compte « de l'évolution de la société, des changements technologiques ou des explorations muséographiques et culturelles¹⁹² », il amorce la refonte du projet scientifique de l'établissement. Cinq thématiques sont ciblées¹⁹³, dont l'axe « Création et innovation » qui traite de l'imaginaire et des modes d'expression. À travers cette nouvelle direction, selon Valérie Laforge et Lydia Bouchard, qui occupe également un poste de conservatrice aux Musées de la civilisation, « les Musées réaffirment leur orientation interdisciplinaire exprimée, entre autres, par leur volonté de définir les cadres d'une collecte intégrant la

¹⁸⁹ Dossier d'acquisition CA 92-098 : Canadelle.

¹⁹⁰ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, *op. cit.*, (00:35:45) p. 175.

¹⁹¹ Nous rappelons que la raison sociale de l'établissement change cette année-ci en raison de la fusion du MCQ avec quatre autres institutions patrimoniales.

¹⁹² *Projet culturel des Musées de la civilisation*, Musées de la civilisation, 18 novembre 2013, p. 4. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

¹⁹³ L'axe « Nature et environnement » vise le rapport de l'homme à son territoire, l'axe « Cadre de vie » englobe l'habitat, l'axe « Organisation et structuration » sonde les rapports de pouvoir et des dynamiques de société, l'axe « Échange et communication » explore les thèmes de la transmission et des déplacements. Cf. *Ibidem*.

dimension immatérielle de la culture : le vivant, l'acte créateur, l'exécution, la transmission¹⁹⁴. » Son intérêt réside pour nous dans le développement d'un artefact particulier dans la collection vestimentaire : le costume de scène. En 1989, l'acquisition de deux cent (200) statues de cire costumées provenant du Musée historique canadien de Montréal, qui fonctionnera entre 1935 et 1989, initiait déjà ce type de collectionnement au MCQ. La politique des collections à l'époque signalait que la collection Costume et textile était une excellente base pour orienter le discours du Musée vers les arts de la scène et ainsi pouvoir conserver la mémoire « des personnages, des œuvres, des comédiens importants et significatifs¹⁹⁵. » Il aura fallu attendre que plusieurs conditions soient réunies pour appuyer l'accroissement de ce type de pièces dans les collections. D'abord un intérêt croissant du MCQ pour les médias, les arts de l'interprétation et de la scène. Approché par un « groupe de personnes¹⁹⁶ » faisant partie du milieu du spectacle vivant (danse, théâtre, cirque, marionnettes, musique...) qui souhaitaient créer un musée des arts du spectacle¹⁹⁷, l'institution engage une réflexion sur la politique patrimoniale et muséale à appliquer au secteur afin d'être prêt lorsque l'occasion se présentera d'acquérir un fonds spécifique¹⁹⁸. En effet, aucun établissement muséal au Québec n'est dédié à ce champ de connaissances. Nous notons ainsi que le MCQ maintient sa position de musée-pilote dans le paysage muséal québécois, mais aussi qu'il se montre à l'écoute des mouvements culturels sur son territoire. En 2011, le Musée réalise aussi une exposition sur les soixante-quinze (75) ans de Radio-Canada, la chaîne de la télévision d'État¹⁹⁹. Suite à cette manifestation, l'institution

¹⁹⁴ BOUCHARD, Lydia, et Valérie LAFORGE. « Le collectionnement des arts du spectacle vivant aux Musées de la civilisation » colloque international en muséologie « Musées, création, spectacle », 27^e entretiens Jacques-Cartier : résumé des conférences (Québec, Musée de la civilisation, 9-10 octobre 2014), p. 9, [en ligne], https://www.mcq.org/fr/documents/10706/0/resume_bios_ejc2014_20140828_let_impression.pdf/a3282c8d-aeae-4cf6-9c72-ba943bea957b (page consultée le 04/10/2015).

¹⁹⁵ *Les axes de développement de la collection*, Musée de la civilisation, Service des collections, 21 septembre 1989, p. 13. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

¹⁹⁶ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, *op. cit.*, (00:25:42) p. 173.

¹⁹⁷ Le ministre des Communications du Canada, Marcel Masse, avait commandé en décembre 1989 l'*Étude de pré-faisabilité pour un Musée des arts de la scène dans le Monument-National*, entraînant l'année suivante la création du Comité consultatif du Musée des arts de la scène et de la Société pour le développement du Musée des arts du spectacle vivant (SDMASV). Cf. VAÏS, Michel. « Bloc-notes », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 106 (1), 2003, p. 176-181.

¹⁹⁸ Peu de temps après, la MCQ accepte le don du Théâtre de Sable, fondé en 1993, et dont les membres fondateurs partent à la retraite. Le fonds est constitué des marionnettes, des éléments de décor ainsi que des archives des neuf spectacles produits à leurs débuts. Cf. Musées de la civilisation. *Rapport annuel 2011-2012*, p. 33. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

¹⁹⁹ *Radio-Canada, une histoire à suivre* (2 novembre 2011-23 septembre 2012). L'exposition est à la fois une rétrospective nostalgique des émissions qui ont marqué la culture populaire québécoise, et une critique des choix et de l'orientation de la chaîne durant toutes ces années.

accueille²⁰⁰ cent quarante-trois (143) costumes « à forte valeur d'exemplarité²⁰¹ », notamment des personnages mythiques produits dans les émissions jeunesse. À cette occasion, Radio-Canada annonçait son intention de se défaire du fonds du costumier, créant ainsi une vive réaction. Une pétition avait même été publiée sur le site de l'Assemblée nationale afin de demander au gouvernement du Québec de développer un plan de sauvegarde et de diffusion publique de ce « trésor national²⁰² ». Les Musées de la civilisation à Québec s'étaient donc préparés à la prise en charge de ce patrimoine. Nous relevons également que l'institution acquiert au même moment quatorze costumes de la soprano internationale Colette Boky, « la plupart étant des créations québécoises²⁰³ », ainsi qu'une robe ayant appartenu à la danseuse Carlotta, muse du célèbre peintre canadien F.S. Coburn (1871-1960) dans les années 1930. Par ailleurs, l'intérêt pour le costume de scène est à replacer dans le contexte du réseau muséal francophone, où le Centre national du costume de scène et de la scénographie (CNCS) à Moulins-sur-Allier en France, créé en 1996 et inauguré en 2006, a joué un rôle important quant à la mise en valeur de ce patrimoine vestimentaire artistique et éphémère. Delphine Pinasa, directrice du CNCS, intervient d'ailleurs au colloque *Musées, création, spectacles* organisé par le MCQ en 2014 dans le cadre des 27^e entretiens Jacques-Cartier²⁰⁴. Selon elle, comme au Québec, c'est la fermeture des ateliers et la disparition de certains fournisseurs qui travaillaient à la confection de costume de scène qui a incité le gouvernement français « à prendre conscience d'une nécessaire politique de sauvegarde²⁰⁵ ». La création d'un musée spécifique est de fait une « réponse à la reconnaissance du costume de scène comme objet patrimonial, dont la conservation et la valorisation constituent un intérêt pour le public, spécialistes, amateurs et chercheurs²⁰⁶. » Valérie Laforge, qui a la charge de rédiger un cadre de référence sur la

²⁰⁰ Le don est officiellement versé le 12 mai 2015.

²⁰¹ Musées de la civilisation. *Rapport annuel 2012-2013*, p. 19. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

²⁰² « Pétition : Costumier de Radio-Canada ». Site de l'Assemblée nationale du Québec [en ligne], <https://www.assnat.qc.ca/fr/exprimez-votre-opinion/petition/Petition-4991/index.html> (page consultée le 16/07/2015).

²⁰³ Musées de la civilisation. *Rapport annuel 2012-2013*, p. 19. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

²⁰⁴ Le Centre Jacques Cartier est un programme de recherches établi entre le Québec et la région Rhône-Alpes en France dont l'objectif est de renforcer la coopération scientifique et la valorisation le patrimoine culturel de la francophonie. Créés en 1987, les Entretiens Jacques Cartier sont des colloques annuels qui comportent, entre autres thématiques, un volet culturel qui interroge la notion de patrimoine au cœur des problématiques de société contemporaines.

²⁰⁵ PINASA, Delphine. « Le costume de scène : objet théâtral, objet patrimonial ? » : colloque international en muséologie « Musées, création, spectacle », *op. cit.*, p. 4.

²⁰⁶ *Ibidem*.

collecte des arts du spectacle vivant aux Musées de la civilisation à Québec, témoigne par ailleurs de l'influence de l'exemple français du CNCS sur la prise en compte de ce patrimoine aux Musées²⁰⁷.

Conclusion

Depuis l'exposition *Souffrir pour être belle* (1988-1989), grâce à laquelle le vêtement obtient ses lettres de noblesses, le MCQ oriente son discours vers les modes vestimentaires : l'événement *Le langage de la mode* (1992) et l'exposition *Mode et collections* (1997-1998) en sont les premiers témoignages. La volonté du Musée d'actualiser ses collections et d'illustrer l'identité québécoise, l'amène à intégrer des pièces et des archives de couturiers-créateurs de la Province. De surcroît, il n'hésite pas à proposer des expositions monographiques. La haute couture n'est cependant qu'une strate supplémentaire de la culture vestimentaire dont le Musée s'empare, qui continue de collecter des habits du quotidien, liés à la vie des Québécois des villes ou de campagnes, d'hier et d'aujourd'hui : « la collecte du contemporain permet aux conservateurs de s'assurer que la collection nationale soit représentative de la réalité actuelle²⁰⁸. » La collection Mode et costumes du MCQ s'enrichit d'un nouveau patrimoine à partir de 2011, avec le costume de scène, qui vise à sauvegarder la culture populaire artistique et médiatique du Québec. L'approche ethnologique reste bien le *leitmotiv* de cette institution.

²⁰⁷ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, *op. cit.*, (00:25:42) p. 173.

²⁰⁸ PROVENCHER ST-PIERRE, Laurence, *op. cit.*, p. 61.

Conclusion du chapitre III

Nous avons déterminé pour les Musées de la civilisation à Québec un régime de muséalité initial qui se met en place au cours de la première moitié du XX^e siècle. Le costume est investi d'une affection patrimoniale au même titre que les artefacts ethno-historiques que sont les *canadiana*, c'est-à-dire les « choses canadiennes ». La légitimité culturelle du textile et du vêtement « traditionnel » qui se manifeste par une sensibilité antiquaire, est aussi relayée par une culture populaire, grâce à la littérature surtout. L'activité de collectionnement des *canadiana* est stimulée par le développement d'un réseau touristique au Québec qui explore le sentiment national à travers la notion du pittoresque. Nous retiendrons que c'est à la fois par le regard extérieur, celui des élites anglophones qui se déplacent dans la Province, et par un regard intérieur, celui des Québécois qui cherchent à affirmer leur identité par l'écriture de leur histoire, que l'artefact vestimentaire intègre un corpus patrimonial. L'anthropologie du musée nous permet de comprendre la place que le Musée de la Province de Québec tient dans le paysage culturel québécois puisque, en tant que premier musée d'État, il fait office de manifeste du patrimoine national. À ce titre, il rassemble la quintessence de ce qui « fait » la nation québécoise. Si le Musée se positionne principalement sur les collections Beaux-arts, l'artefact vestimentaire est pris en compte au sein de la collection Textiles de l'institution, soutenue par une politique patrimoniale menée par le gouvernement du Québec en faveur de l'objet ethnographique. En effet, à partir de l'ouverture du Musée de la Province de Québec en 1933, la collection textile et vestimentaire se développe à côté de celle du mobilier rustique, depuis l'engouement pour les arts populaires. Ces artefacts sont ainsi associés à un discours artistique, à l'aune des autres collections d'arts appliqués. Cette influence vient notamment de France et nous avons observé un transfert, à l'initiative de Gérard Morisset, directeur du Musée de 1953 à 1965, entre la méthode d'inventaire du patrimoine artistique français et celle qu'il applique au Québec. La politique patrimoniale en faveur de l'artefact vestimentaire se traduit, en parallèle, par la collecte de vêtements et de textiles par le ministère de l'Agriculture qui, depuis le renouveau de l'activité artisanat domestique à partir des années 1930, participe aux expositions provinciales organisées par le ministère de l'Industrie et du Commerce. L'objectif de représentativité des savoir-faire et de la pérennisation des techniques de production textile est au cœur des enjeux. Alors que la collection vestimentaire est restée longtemps le parent pauvre des collections ethnographiques, Jean Soucy, directeur de Musée

du Québec (ainsi renommé en 1963), développe cet axe de collectionnement à partir de 1972 et répond alors à la légitimité scientifique acquise par l'artefact vestimentaire grâce à la chaire de folklore qui s'est créée à l'Université Laval à Québec en 1945, en particulier aux travaux de Madeleine Doyon-Ferland. Nous avons également relevé à nouveau un transfert entre le monde scientifique français et québécois qui s'inspire du cadre théorique apporté par Arnold Van Gennep pour l'étude du folklore, influençant la formation du département Textile au Musée. Cette attention continue portée au registre des arts populaires autorise la collection vestimentaire et textile du ministère de l'Agriculture à intégrer le Musée en 1983, grâce à laquelle le département Textile voit son positionnement évoluer au sein de l'établissement.

Un second régime de muséalité est observé à partir des années 1980 de façon concomitante avec l'évolution de la science ethnologique à l'Université Laval qui vit une vague de modernisation, comme l'ensemble de la discipline à l'échelle internationale. Les intellectuels réactualisent leur grille de lecture et proposent de nouveaux sujets dans le but d'être en phase avec la société contemporaine. À Québec – contrairement à ce qui se produit en France, comme nous pourrions le constater avec le cas du Musée national des arts et traditions populaires à Paris dans le chapitre suivant – ce mouvement trouve un écho dans le secteur patrimonial et muséal que le gouvernement, au sortir de la Révolution tranquille, entreprend de rénover et de développer. Sous la direction de Jean Soucy, le Musée du Québec devient prépondérant dans le paysage muséal en adoptant les codes de communication et le fonctionnement d'une institution moderne et entreprenante. C'est d'ailleurs au cœur de cette dynamique que l'idée d'un musée ethnographique d'un nouveau genre émerge : un établissement à la fois populaire, grâce à un programme culturel varié à destination de tous les Québécois, et à l'avant-garde des SHS par l'adoption d'un programme scientifique interdisciplinaire. Le gouvernement se montre moteur dans le projet de fondation du Musée de la civilisation à Québec (MCQ), soutenu par les chercheurs de l'Université Laval : la politique patrimoniale et muséale se conjugue à la légitimité scientifique pour favoriser l'apparition d'une nouvelle conception de la muséologie, où les collections sont organisées par thématique (et non par typologie) afin d'aider le Musée à porter un discours sur les enjeux de société. L'artefact vestimentaire devient par là même une priorité pour la nouvelle institution qui souhaite désormais représenter la société québécoise et développer une relation de proximité avec les habitants. Le pouvoir évocateur du vêtement rencontre ainsi les besoins de la programmation. Au même moment, la collection Joyal entre au Musée et

oriente la collection vestimentaire vers une période plus contemporaine, urbaine et haut de gamme. Elle sort ainsi du regard nostalgique et rural auquel elle était assujettie, et l'on remarque d'ailleurs un changement sémantique puisque la collection est renommée « Mode et costumes ». D'autres acquisitions importantes de ce type suivent, notamment celle d'artefacts témoignant de l'activité des tisserands-créeurs et des couturiers-créeurs. Nous remarquons ainsi une patrimonialisation rapide de l'activité du design de mode qui a connu son apogée au Québec dans les années 1960 et 1970. Le ministère de la Culture appuie cette démarche en attribuant à la haute couture une importance culturelle en raison de l'image avantageuse qu'elle offre de la Province, en terme de représentativité, notamment à l'étranger. Il semblerait aussi que la figure du couturier-créeur ait immédiatement acquis une légitimité culturelle auprès du grand public. Tant les activités proposées par le Musée sur ce sujet, telle *Le langage de mode* (1992), que les expositions monographiques comme *Les 30 ans de Michel Robichaud* (1993-1994), ou encore les expositions patrimoniales telle *Modes et collections* (1997-1998), valident le phénomène de la mode comme un fait de société. Au même moment, si certaines institutions muséales traitent les artefacts de la haute couture comme des œuvres d'art, le MCQ associe le discours sur la démarche créative des designers à l'explication dans un système global²⁰⁹, celui des apparences, du traitement du corps et de la psychologie de la mode. Les expositions *Souffrir pour être belle* (1988-1989), *Jamais plus comme avant !* (1997) et *Talons et tentations* (2001-2002) témoignent d'une réflexion multidisciplinaire de fond sur le sujet des modes vestimentaires. Les conservateurs du MCQ veillent d'ailleurs à acquérir des pièces plus communes qui font sens pour l'ensemble des Québécois et qui sont représentatifs d'une histoire étendue du vêtement, afin de garder cette proximité chère à la philosophie de l'institution et de maintenir un discours ethnologique interpellant les enjeux de société contemporains. La rupture est consommée avec le régime de muséalité précédent où l'artefact vestimentaire était inclus dans le système plus vaste des arts populaires : il devient un sujet en soi. Le MCQ quant à lui s'éloigne du concept de musée d'ethnographie pour embrasser le modèle du musée de société. « L'aspect ethnologique est toujours présent bien qu'il soit de moins en moins exprimé comme tel²¹⁰ ».

²⁰⁹ Nous pouvons d'ailleurs faire ici la parallèle avec les collections d'art puisque le MCQ acquiert des chefs d'œuvre, par exemple ceux de l'artiste Pierre Gauvreau en 2012. La conservatrice Valérie Laforge explique : « On ne collectionnera pas les beaux-arts de la même manière qu'un musée des beaux-arts, parce que pour nous, une œuvre doit avoir eu un impact sur la société et que cela soit observable ». Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, *op. cit.*, (00:31:39) p. 174-175.

²¹⁰ Nous rapportons ici les propos de Valérie Laforge.

Un troisième régime de muséalité de l'artefact vestimentaire pourrait se mettre en place aux Musées de la civilisation (ainsi renommés en 2010). Cette hypothèse que nous formulons tient à une nouvelle configuration des acteurs du patrimoine vestimentaire. La légitimité du costume au musée semble avoir favorisé une demande populaire en faveur de la sauvegarde du patrimoine des arts du spectacle, et en particulier des fonds de costumier. Cet investissement affectif pour le costume de scène s'explique par le déclin des organismes culturels du spectacle dans le dernier quart du XX^e siècle. Ce type de vêtement est pour l'instant dispersé dans de multiples collections muséales au Québec, à commencer par le Musée McCord et le Musée de la mode à Montréal, et n'est pas réellement pris en compte. Les Musées de la civilisation, qui ont toujours affirmé leur intention de garder une proximité avec les habitants et les communautés culturelles québécoises, sont susceptibles de prendre le relais de ce mouvement et de participer à un éveil patrimonial pour le costume de scène auprès du grand public. Le développement d'une collection de ce type modifiera à l'évidence le discours porté sur le fait vestimentaire, par le traitement d'un nouveau pan de l'histoire des modes. La patrimonialisation du costume de scène au Québec pourrait être une nouvelle étape dans la trajectoire de l'artefact vestimentaire aux Musées qui, en étant à l'écoute des revendications des acteurs culturels et des publics, affirment leur rôle moteur dans le paysage muséal québécois.

Chapitre IV – Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille

Introduction du chapitre IV

L'étude du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille nous permet d'appréhender la place du costume dans les musées d'ethnologie en France, qui plus est dans un temps long du patrimoine, puisque le Musée trouve ses origines dans une institution beaucoup plus ancienne : le Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) à Paris, créé en 1878 et inauguré en 1880, et dont la section européenne ouvre en 1884. La salle de France, réalisée par le géologue et aide-naturaliste Armand Landrin (1844-1912), propose des intérieurs reconstitués provenant surtout de la région bretonne. Le costume est alors mis en scène sur des mannequins illustrant les mœurs et les traditions populaires. En 1928, pour de raisons de conservation préventive des collections, le MET est fermé.

En 1937, le nouveau conservateur en charge de la collection européenne, le musicologue et muséologue Georges Henri Rivière (1897-1985), obtient la création d'un musée spécifique aux collections européennes : le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP). Hébergée temporairement au Palais de Chaillot après la Seconde Guerre mondiale, cette institution n'est inaugurée qu'en 1972 à côté du Jardin d'acclimatation au Bois de Boulogne à Paris. Le département Costume suit le parcours de l'établissement qui vit à la fois une professionnalisation des pratiques muséales à travers l'ICOM, dont Georges Henri Rivière est l'un des membres fondateurs ; l'émergence de la muséologie scientifique sous l'influence du structuralisme, dont l'ethnologue Jean Cuisenier, directeur du MNATP à partir de 1968, se fait le champion ; la résurgence des idées régionalistes dans les années 1960, puis le déclin de l'engouement pour les arts des traditions populaires dans les années 1980. Georges Henri Rivière comme Jean Cuisenier initient des campagnes de recherche au long cours, à partir desquelles ils élaborent des propositions muséographiques qui sont autant de discours portés sur la science ethnographique que sur la construction identitaire et culturelle de la société française. La collection vestimentaire est alors constamment exploitée

et développée pour venir en soutien de la programmation. Dans les années 1970 et 1980, des publications de référence font état de la mise au point d'outils pour la recherche sur le costume ethno-historique et la gestion des collections vestimentaires. Si le MNATP, lors de sa création, avait pris exemple sur les musées de province et les expositions universelles pour collecter et présenter sa collection vestimentaire, il devient par la suite un modèle pour bon nombre de musées en région, mais aussi à l'étranger, notamment pour les musées d'ethnographie au Québec.

Vieillissant, le MNATP doit être réhabilité. Le décloisonnement des sciences humaines et sociales (SHS) incite le Musée à transformer en 1998 le département Costume en un département intitulé « Corps, santé, vêtement », et à moderniser sa programmation. Cependant, dans le cadre du plan d'aménagement du territoire, la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (DATAR) projette d'établir un nouveau site à Marseille. De la fermeture de l'établissement parisien en 2005 naît le MuCEM, inauguré en 2013 dans la Cité phocéenne. Son nouveau mandat porte une attention aux pays situés sur le pourtour méditerranéen et amène, dans le cas de la collection vestimentaire, le musée à acquérir des costumes du Maghreb et de Turquie par exemple. Le programme scientifique et culturel (PSC) également est reconfiguré en fonction d'une nouvelle conception de la science ethnologique, mais aussi d'une autre vision de la nature et du rôle d'un musée d'ethnographie dans la société. En effet, le MuCEM s'inspire du modèle du musée de société élaboré dans les années 1980 à Québec avec le Musée de la civilisation. La collection vestimentaire porte alors un nouveau discours à travers le pôle des collections « Corps, apparences et sexualité ».

L'histoire du MuCEM et des institutions qui l'ont précédé, a été largement étudiée à travers divers ouvrages institutionnels et scientifiques, mais aucun ne présente un regard rétrospectif sur le parcours de leurs collections vestimentaires. Si peu d'archives ont été consultées pour ce chapitre – ceci est en partie dû au moratoire imposé durant la période de réhabilitation de l'institution –, notre apport se traduit par le rassemblement des références bibliographiques relatives à la collection vestimentaire, et à la collecte des témoignages des responsables de ce pôle de collection au moment de la transition entre le MNATP et le MuCEM¹. Comme nous venons de le mentionner, le cas du MuCEM nous donne l'occasion

¹ Nous remercions ici Mme Anne Tricaud, conservatrice du département Costume du MNATP de 1992 à 1998, puis du département « Corps, santé, vêtement » entre 1998 et 2013 ; ainsi que Mme Marie-Pascale Mallé, l'actuelle conservatrice du pôle des collections « Corps, apparences et sexualité », et Marina Zveguinzoff,

de suivre le trajet de l'artefact vestimentaire dans le secteur muséal ethnographique français, et plus largement, dans le paysage muséal spécifique aux modes vestimentaires. De plus, dans le cadre d'un terrain franco-québécois, le MuCEM et les Musées de la civilisation à Québec – qui sont des institutions comparables de part et d'autre de l'Atlantique et qui témoignent d'échanges professionnels et scientifiques tout au long de leur histoire – autorisent à porter un regard croisé sur la carrière muséale de l'artefact vestimentaire.

Nous étudierons le cas du MuCEM à travers trois (3) cycles : d'abord de la création du MET en 1878 jusqu'à l'Exposition internationale des arts et métiers de Paris en 1937, où l'on observera l'introduction de l'artefact vestimentaire dans les collections du Musée ; ensuite, de la création du MNATP en 1937 et du département Costume en 1951 puis son développement jusqu'à l'inauguration de l'établissement au Bois de Boulogne en 1972, une période charnière pour l'ethnographie française ; et enfin, des années 1980 à aujourd'hui, où la collection vestimentaire accompagne la mutation de l'institution vers un nouveau modèle de musée.

chargée de recherche et de conservation au même pôle présentement, d'avoir répondu à l'entretien semi-dirigé que nous soumettons aux institutions formant notre terrain.

I. Entre folklore et ethnographie : le costume au sein des Arts et traditions populaires

A. Le costume au service d'une muséographie vivante et populaire

A.1. L'Exposition universelle de 1867 : le costume au sein du dispositif de médiation

Nous ne pouvons entamer notre analyse de l'émergence de la collection d'artefacts vestimentaires au Musée d'ethnographie du Trocadéro, inauguré en 1878, sans revenir sur l'histoire des expositions universelles et sans rappeler le rôle qu'elles ont joué dans l'engouement du grand public pour l'ethnographie, grâce au costume notamment. D'une part, selon l'ethnologue et conservateur Jean Cuisenier, directeur du MNATP entre 1966 et 1988, « seuls les projets d'expositions universelles offriront une conjoncture favorable pour que l'idée d'un établissement consacré à la réalité humaine [en France] trouve une attitude compréhensive de la part des autorités politiques et culturelles du pays². » Il semblerait en effet que tous les grands pays coloniaux possèdent, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, un musée qui sert en quelque sorte de « vitrine³ » à leur politique expansionniste, tandis que la France accuse un retard. En même temps, on voit émerger une nouvelle science en Europe, le « folk-lore »⁴ qui signifie littéralement « le savoir du peuple », alors en pleine construction, sous la tutelle scientifique de l'anthropologie. Sous cette influence, les savants de l'Hexagone élaborent une méthodologie de l'étude de l'homme à travers son environnement matériel, prenant dans un premier temps pour objet d'étude « les races exotiques » pour intégrer progressivement celle des « races de France ». Sans revenir ici sur l'histoire du regard et de l'intérêt porté vers l'homme peuple⁵ – vu comme des « étrangers chez soi⁶ » – nous souhaitons souligner l'importance de la visibilité donnée à l'ethnographie européenne

² CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères : un patrimoine pour demain ?*, Paris : La Martinière, 2006, p. 91.

³ NOËL, Marie-France. « Du Musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaire », in Cuisenier, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : RMN, 1987, p. 143.

⁴ Inspiré par le terme *volkskunde*, l'archéologue William Thoms (1803-1885) propose en 1846 le mot *folklore*, dans un article éponyme paru dans la revue *Athenæum*, pour remplacer l'expression *popular antiquities* qui n'est pas assez proche de celle de l'étude du peuple. Cf. SHERBO, Arthur. « Thoms, William John (1803–1885) », in *Oxford Dictionary of National Biography*, [en ligne], <http://www.oxforddnb.com/index/101027288/William-Thoms> (page consultée le 22/07/2015).

⁵ Jean Cuisinier évoque une prise de conscience, celle de connaître si mal le peuple, peut-être plus ressentie encore depuis la Révolution française. Son ouvrage *L'Héritage de nos pères* brosse à grand trait les phénomènes sociopolitiques et culturels qui participent à l'émergence de l'ethnographie.

⁶ CUISENIER, Jean, *op. cit.*, p. 48.

Nous avons mentionné dans le chapitre 2 l'article de Corey Johnson et Amanda Coleman sur la distinction des « internal others » dans le processus de construction de l'État-nation.

aux travers des expositions universelles, et par la même, à l'artefact vestimentaire. Les premières nations à faire la démonstration de leur culture, à l'image des divers groupes sociaux participant à l'identité culturelle du pays sont les Scandinaves. Les objets domestiques, dont le costume, l'architecture et les outils de métiers sont alors une trilogie nécessaire à la compréhension de ce qui représente le peuple. « Les grandes expositions universelles de 1855, et surtout de 1867 puis 1878, sont les premières mises en spectacle du monde rural. On y expose "les plus beaux costumes des provinces de France" et ces expositions sont organisées selon le mode régionaliste qui se développe dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁷. » C'est l'Exposition de 1867, avec la classe 92 dédiée aux *Spécimens des costumes populaires des diverses contrées*⁸, qui consacre la première une présentation aux costumes populaires des diverses contrées dans l'esprit de « faire faire à bon marché aux visiteurs le tour du monde⁹ » : l'exposition réunissait des pièces originales et des représentations visuelles de l'objet contextualisé. Plusieurs régions de France y participent, notamment la Bretagne, la Normandie, l'Alsace et l'Auvergne, ainsi que quinze (15) pays étrangers. Le journal illustré de l'évènement fait une mention spéciale à la Suède et à la Norvège, qui présentent respectivement treize (13) et six groupes de mannequins costumés grandeur nature, montés par le sculpteur C.A. Soederman. Le chroniqueur s'arrête sur la qualité des matériaux et de l'exécution des figures et des membres qui rend la chair vivante et les visages si expressifs, permettant aux visiteurs de voir une scène « saisie sur le vif¹⁰ ». On se rend bien compte que le succès de la classe 92 réside dans la capacité des expôts à répondre au désir d'immersion du public. Le vêtement en lui-même n'a que d'intérêt parce qu'il raconte une scène de vie : la demande en mariage¹¹, une glaneuse au champ, une famille dans un traîneau tiré par des rennes, etc. Rappelons qu'au même moment, la population est coutumière des formes de représentation visuelle immersive tel le panorama¹², qui préfigurent alors le cinéma. Plus spécifiquement en contexte muséal, la pratique du diorama et du *period rooms* apparaissent à la fin du XIX^e siècle, et sont autant de moyens de

⁷ MARTINET, Chantal. « L'objet ethnographique est un objet historique », in Cuisenier, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : RMN, 1987, p. 34.

⁸ La classe 92 prend place dans le groupe X intitulé « Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population ».

⁹ LAURENT-LAPP, J. « Costumes alsaciens et badois », in DUCUING, François (coord.). *L'exposition universelle de 1867 illustrée*, Paris, vol. 2, 1867, p. 87.

¹⁰ LACROIX, Octave. « Costumes suédois et norwégiens », in *idem*, p. 372.

¹¹ Annexe 4.1 – La section suédoise de la classe 92 de l'Exposition universelle de Paris de 1867.

¹² Nous pouvons nous référer aux recherches doctorales de l'historien François Robichaud, résumées dans son article « Le panorama, spectacle de l'histoire », in *Le mouvement social*, n° 131 : « L'expression plastique au XIX^e siècle. Regards d'aujourd'hui », avril-juin 1985, p. 65-86.

contextualiser un ensemble d'objets et de rendre lisibles un évènement, une époque et un environnement.

A.2. L'Exposition universelle de 1878 : la fondation d'une musée d'ethnographie de la France

Lors de l'Exposition universelle de 1878, la Suède et la Norvège sont à nouveau force de propositions à la classe 92 en déployant soixante (60) mannequins costumés, à nouveau réalisés par le sculpteur Soederman, et placés dans des scènes de vie¹³. Montée par le Nordiska Museet, fondé cinq (5) ans auparavant à Stockholm, l'exposition impressionne fortement le public mais aussi les organisateurs qui louent cette fois-ci, au-delà du pittoresque de l'exposition de 1867, la promotion des arts et traditions populaires de provenance locale perçus comme des « souvenirs de la patrie et du peuple¹⁴ ». D'après la presse, c'est aussi la communauté scientifique qui devrait être intéressée par cette exposition, suggérant ainsi qu'un musée d'ethnographie de la France serait nécessaire en raison de l'urgence causée par la disparition de ces souvenirs : « Si l'on veut former le musée d'Ethnographie de la France, il est déjà un peu tard ; dans quelques années ce ne serait plus qu'une entreprise archéologique¹⁵. » Déjà discuté lors de la précédente édition, le projet de pérenniser l'exposition des costumes populaires trouve un relais institutionnel, notamment par l'intermédiaire de la section d'anthropologie de l'Exposition universelle préparée par la Société d'anthropologie de Paris fondée en 1859 par le médecin-naturaliste Paul Broca (1824-1880). Le public avait découvert une section biologique et anatomique de l'être humain à côté d'une section ethnographique et linguistique qui proposait entre autres choses¹⁶ « des spécimens de costumes des différents peuples¹⁷ ». Paul Broca, aidé par son confrère Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), qui travaille à la chaire d'anthropologie du Muséum d'histoire naturelle depuis 1872, a pour ambition de créer un musée afin de réunir les collections américaines, africaines, océaniques et européennes. Après l'Exposition universelle de 1878, le Palais du Trocadéro construit pour l'occasion est affecté au projet muséal porté par le groupe de médecins-anthropologues. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) sera inauguré en 1880, et la section française au sein des salles

¹³ La demande en mariage, le retour de la chasse, la foire au village...

¹⁴ CUISENIER, Jean., *op. cit.*, p. 101.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Des collections d'armes, de bijoux, de tentures, d'ustensiles et d'objets d'art côtoient du matériel pédagogique comme des cartes et des photographies présentées par les scientifiques de la Société.

¹⁷ COLLET, Isabelle. « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », in Cuisenier, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie, art. cit.*, p. 74.

européennes n'ouvrira qu'à partir du 18 avril 1884. Ceci s'explique par l'absence de séries européennes au moment de la décision de la création du musée¹⁸, le 1^{er} janvier 1878¹⁹, et surtout d'objets français qui se limitent à une collection de poupées vêtues de modèles réduits de costumes régionaux²⁰. Armand Landrin (1844-1912), membre de la Société d'anthropologie et délégué du ministère de l'Instruction publique, collabore avec Paul Sébillot (1843-1918), lui aussi sociétaire, sont chargés de « réunir les éléments d'une collection nationale²¹ » pour le montage de la section française. Il est convenu que les vingt-sept (27) pays européens²² tenant pavillon à l'Exposition universelle de 1878 feraient des dons au futur musée, dont la section d'ethnographie française qui laissera une série d'objets, « majoritairement des costumes », provenant de quinze (15) départements différents²³. La collection française devient rapidement importante, au point qu'à l'ouverture, la salle de cent trente (130) m² ne peut accueillir tous les costumes que les deux conservateurs auraient souhaité présenter sur mannequin²⁴. Devenues source d'intérêt culturel, populaires de surcroît, les collections françaises continuent d'être exposées selon le mode expressif et réaliste qui avait fait son succès aux expositions universelles. Le MET ne peut en effet se détacher d'un contexte muséal national, où l'institution est perçue comme un outil d'éducation. Avec l'avènement de la Troisième République, l'instruction du citoyen passe par l'école, qui s'appuie elle-même sur le musée. Dans un discours prononcé le 4 avril 1877, le marquis de Chennevières, directeur de l'administration des Beaux-arts de 1873 à 1888, entreprend de définir cette nouvelle relation entre le musée et l'école²⁵. Les dioramas sont

¹⁸ Le projet muséal est basé sur les collections exotiques des musées parisiens. Cf. NOËL, Marie-France, *art. cit.*, p. 144.

¹⁹ La création d'un musée provisoire par le ministère de l'Instruction publique a pour but, grâce à l'assise scientifique de la structure, de recueillir les objets ethnographiques exposés à l'Exposition universelle de 1878. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro est officiellement créé le 29 novembre 1879. Cf. BOUILLON, Marie-Ève. « Les albums de la section française du Musée d'ethnographie du Trocadéro », base de données des collections photographiques du MuCEM, [en ligne], <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/troca.pdf> (page consultée le 17/02.2016), p. 5.

²⁰ Celle-ci est acquise par M. de Watteville, directeur des Sciences et des Lettres au ministère de l'Instruction publique. Cf. NOËL, Marie-France, *art. cit.*, p. 144.

²¹ Armand Landrin cité par Marie-France Noël. Cf. *Ibidem*.

²² Comme le Grèce, la Roumanie, la Pologne, le Portugal, la Finlande et la Norvège.

²³ D'après la liste des objets relevée par Armand Landrin, diffusée dans un rapport du 18 février 1879 resté dans les archives anciennes du Musée de l'Homme (Ms168-1). Ces dons sont obtenus de la part des représentants des départements, généralement les maires et parfois les notables des communes. Cf. BOUILLON, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 5.

²⁴ NOËL, Marie-France, *art. cit.*, p. 144.

²⁵ POULOT, Dominique. « Quelle place pour la "question du public" dans le domaine des musées ? », in DONNAT, Olivier, et Paul TOLILA (dir.). *Le(s) public(s) de la Culture*, [en ligne], <http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/poulot.pdf> (page consultée le 08/01/2016).

« les attractions éducatives de premier ordre²⁶ ». « Le musée ainsi conçu n'est ni lieu de divertissement, ni lieu de nostalgie, mais instrument d'une pédagogie par l'objet et par l'image²⁷. » La logique scénographique de la salle de France veut que le visiteur saisisse un ensemble, un espace scénique pour ensuite s'attarder sur quelques objets en particulier, disposés dans des meubles de rangement ou sur des pupitres, à l'instar des musées d'art et d'archéologie. Le *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels* paru en 1886 consacre un opus au Musée et décrit les salles, notamment les intérieurs bretons²⁸ comme « frappant de vérité » et au « décor très bien réglé » ayant « le don d'attirer les foules²⁹ ». Comme au Nordiska Museet, le MET fait appel à des artistes pour la création des mannequins : ils sont réalisés d'après nature par le sculpteur Hebert, assisté de Dieudonné, perruquier de théâtre, et de l'atelier Wagner, artiste-peintre spécialisé dans les yeux artificiels³⁰. Dans cette perspective, l'attention est moins portée sur la conservation et le respect de l'intégrité : les chaussures sont trouées pour mieux stabiliser le personnage³¹. Ce menu détail nous permet de comprendre que le costume est surtout une incarnation vivante de ces ensembles ethnographiques, afin de retransmettre une ambiance intime et familière au visiteur, en même temps que de contextualiser les objets. Par ailleurs, les efforts semblent se concentrer sur ces scènes alors que les vitrines paraissent délaissées, et l'aspect scientifique de la présentation de séries ne suscite guère d'intérêt. Selon le *Dictionnaire* susmentionné, l'établissement ne remplit pas « le vrai but du musée d'ethnographie, qui est de montrer à nos artisans des modèles où ils puissent chercher des inspirations³². »

²⁶ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 83.

²⁷ *Idem*, p. 85.

²⁸ Annexe 4.2 – Vue de l'espace « La Basse-Bretagne » dans la salle de France du Musée d'Ethnographie du Trocadéro.

²⁹ CUISENIER, Jean, *op. cit.*, p. 91.

³⁰ Ce dernier travaille à la fois pour les collections zoologiques dans les musées d'histoire naturelle, et les figures de cire pour les musées d'histoire. Cf. NOËL, Marie-France, *op. cit.*, p. 144.

³¹ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne TRICAUD, conservatrice de la collection vestimentaire du MNATP puis du MuCEM de 1992 à 2013, le 19 juin 2012 à 10h, sur le site du Bois de Boulogne à Paris, (00:43:51) p. 206-207 (cf. Volume des annexes).

Dans cette perspective, les reconstitutions ne sont pas exclues. Par exemple, Théodore Hamy n'hésite pas à faire tailler un costume neuf de l'Aude et Tarn pour obtenir enfin un ensemble typique de la région de la Montagne Noire. Cf. MAGUET, Frédéric, et Anne TRICAUD. *Parler provinces : des images, des costumes*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 26 janvier-26 décembre 1994), Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, p. 40.

³² CUISENIER, Jean, *op. cit.*, p. 92.

A.3. La place de l'artefact vestimentaire dans le système scientifique et muséal

Le costume n'est pas uniquement une ressource matérielle permettant de rendre vivant le propos ethnographique. Il s'inscrit dès le départ dans l'heuristique de la science de l'Homme alors en construction. Nous l'avons vu, Armand Landrin et Paul Sébillot récupèrent les objets qu'on veut bien leur donner dans un premier temps, alors qu'« aucune méthodologie ne semble prévaloir pour ces acquisitions³³ », et les costumes sont prépondérants dans ce premier geste de collecte du MET. Les deux scientifiques profitent de l'émulation de l'Exposition universelle de 1878 autour de l'objet ethnographique pour créer un réseau de correspondants en Province – élus locaux, sociétés savantes³⁴, érudits³⁵ – afin d'enrichir les collections. Partisans du matérialisme scientifique³⁶, les deux scientifiques publient deux instructions à leur destination : un premier par Paul Sébillot en 1887³⁷, et un second par Armand Landrin en 1888³⁸. Au-delà des acquisitions, leur intention est de doter le champ du folklore de repères en proposant des catégories de savoir rationnelles. Nous savons bien ce que le musée du XIX^e siècle, notamment d'ethnographie, doit aux instructions rédigées par les savants de la capitale à destination de leurs correspondants en région : elles sont à l'origine des collections, élaborées et structurées selon la manière dont on conçoit le champ disciplinaire. Ces listes d'objets classés, en plus de nous dévoiler la méthode ethnographique, nous permettent aussi de comprendre la vision que ces scientifiques avaient des artefacts, à la fois dans le rôle qu'ils jouent dans la production des savoirs et dans le

³³ BOUILLON, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 5.

³⁴ Nous retrouvons à travers la bibliographie sélectionnée diverses mentions au fait que l'adhésion et la participation des provinces au projet muséal est un argument de poids pour le gouvernement de la Troisième République qui cherche à regagner l'électorat des populations paysannes. « Les arguments ouvertement patriotiques de Landrin trouvent écho dans la politique du gouvernement. » Cf. *Ibidem*.

³⁵ Les membres de la Société de géographie et de la Société de linguistique, mais surtout de la Société d'anthropologie de Paris et de la Société des traditions populaires, fondée par Paul Sébillot lui-même en 1885, sont très liés aux deux conservateurs qui entretiennent une relation suivie avec ses experts-collectionneurs, à l'origine de nombreuses donations. Marie-France Noël donne une liste succincte des principaux mécènes. Cf. NOËL, Marie-France, *art. cit.*, p. 145.

³⁶ Claudie Voisenat caractérise le matérialisme par « la vision encyclopédique, le goût de l'observation, de la comparaison et des nomenclatures, l'ancrage dans les objets, l'idée que le fait religieux est passible d'un traitement scientifique au même titre que tous les autres, le refus de toute métaphysique et une certaine posture politique qui fait de sa quête des savoirs du peuple une entreprise de réhabilitation ». Cf. VOISENAT, Claudie. « Paul Sébillot et l'invention du folklore matérialiste », in *Bérose, Encyclopédie en ligne sur l'histoire des savoirs ethnographiques*, [en ligne], <http://www.berose.fr/?Paul-Sebillot-et-l-invention-du> (page consultée le 04/03/2016).

³⁷ SÉBILLOT, Paul. « Instructions et questionnaires », in *Annuaire des traditions populaires*, Paris : Société des traditions populaires au Palais du Trocadéro, 1887, p. 97-166.

³⁸ LANDRIN, Armand. « Instructions sommaires relatives aux collections ethnographiques à recueillir dans les pays civilisés et essai de classification », in *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'Homme*, 3^e série, tome V, 1888, p. 250-259.

dessein muséographique qui se cache derrière les campagnes de collecte de données. En effet, Isabelle Collet remarque que la science du folklore, contrairement aux beaux-arts, doit justifier son intérêt académique et la finalité de l'intégration d'objets ethnographiques dans les musées. C'est aussi, selon Claudie Voisenat, une marque de l'intérêt archéologique des folkloristes qui voient dans l'ethnographie traditionnelle le moyen de sauvegarder « les débris du passé³⁹ ». On remarque dans ces deux textes fondateurs que le costume occupe une place à part entière. Paul Sébillot prévoit trois (3) catégories : la maison et les ustensiles, les métiers et les objets personnels. Ce dernier ensemble est d'emblée axé sur le costume : des coiffes, des éléments de l'habillement présentant des formes « particulières » et « singulières », ainsi que des ornements comme les bijoux, les accessoires « ouvragés » et des parties du vêtement « brodées » ou embellies de « rubans⁴⁰ ». Ceci s'explique pour Paul Sébillot par la difficulté de se procurer des vêtements entiers, mais aussi parce ceux-ci demandent beaucoup d'espace en exposition⁴¹. À regarder de plus près, nous voyons aussi l'importance de garder les objets les plus précieux et les plus esthétiques. Ensuite, nous remarquons l'attention portée aux coiffes, qui font l'objet d'une attention particulière dans les premiers musées d'ethnographie régionale pour « la valeur à la fois pittoresque et ethnologique qu'on leur reconnaissait volontiers⁴² » à cause de leur signification culturelle et leur capacité à identifier un groupe d'individus parlant le même idiome, chantant et dansant les mêmes musiques, habitant le même lieu et priant le même dieu⁴³. La coiffe confirme en fait le morphotype local. Dans les *Instructions* d'Armand Landrin, qui répertorie dix catégories⁴⁴, le costume et l'ornement font l'objet d'une classe particulière. Ici, le vêtement complet est visé, avec ses accessoires, ainsi que les représentations visuelles photographiques du costume actuel comme les copies d'anciens costumes « figés » sur les monuments historiques, les vieux tableaux, les vitraux, etc.⁴⁵. Ce texte complète l'autre, en

³⁹ SÉBILLOT, Paul, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁰ *Idem*, p. 118.

⁴¹ *Idem*, p. 114.

⁴² COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 80.

⁴³ Isabelle Collet cite ici les caractéristiques mentionnées par le conservateur du Musée d'ethnographie de Niort, fondé par la Société du costume poitevin, qui explique que les coiffes ont « une haute valeur ethnographique ». Cf. *Ibidem*.

⁴⁴ Groupe I. Anthropologie ; Groupe II. Objets offensifs et défensifs ; Groupe III. Alimentation ; Groupe IV. Habitation et vie familiale (classe I – Habitation et vie familiale, classe II – Costume et ornementation de la personne, classe III – Jeux) ; Groupe V. Cultes et superstitions ; Groupe VI. Sciences ; Groupe VII. Arts ; Groupe VIII. – Matériel industriel et commercial (classe I – Industrie, classe 2 – Commerce) ; Groupe IX. Vie sociale ; Groupe X. Bibliographie et iconographie.

⁴⁵ La constitution entre 1878 et le début du XX^e siècle de six albums de photographies intitulés *Musée d'Ethnographie Vues et costumes de France*, dirigés par Armand Landrin, marque un intérêt certain pour les

revendiquant à la fois « l'originalité caractéristique des costumes⁴⁶ » permettant de « conserver une mémoire des particularismes régionaux⁴⁷ » dans une perspective propre à l'école géographique française de Paul Vidal de la Blache⁴⁸ ; et une profondeur historique par la sauvegarde des « usages ou procédés antiques perpétués par la tradition⁴⁹. » Mais Isabelle Collet insiste sur le fait que « le regard historique n'est pas, dans cette optique porteur de nostalgie, et les costumes anciens et modernes, comme tout ce qui concerne l'habitat, doivent d'abord être considérés du point de vue de l'hygiène (rappelons que les médecins sont invités à participer à la création du musée)⁵⁰. »

B. Du repère mnémonique à l'objet d'art : le costume au cœur de l'ambivalence de l'objet d'ATP

B.1. L'Exposition universelle de 1889 : le costume comme support de « l'idée nationale »

En parallèle de l'Exposition universelle de 1889, Armand Landrin organise le premier Congrès international des traditions populaires. Le programme n'aborde que les thèmes liés à l'expression orale⁵¹, et l'approche matérielle est traitée uniquement à travers la proposition d'un programme de collecte⁵² où le costume apparaît en première ligne dans la catégorie des objets civils. Cette même année, la stratégie et la politique d'acquisition amenaient les collections françaises du MET à dépasser les deux mille (2 000) objets⁵³. Profitant de l'Exposition pour argumenter en faveur d'une section strictement française, Armand Landrin obtient que la salle de France se détache de la section de l'Europe, pour se déployer sur deux cent (200) m² contre cent cinquante (150) m² pour les collections européennes. Toutefois, le

costumes folkloriques et les coiffes à travers les portraits et les reproductions d'œuvre d'art. Cf. BOUILLON, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁶ LANDRIN, Armand, *op. cit.*, p. 251.

⁴⁷ BOUILLON, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁸ « Lorsqu'une idée méthodique a présidé à leur classement, on ne tarde pas à percevoir qu'un rapport intime unit les objets de même provenance. Isolés, ils ne frappent que par un air de bizarrerie ; groupés, ils décèlent une empreinte commune... En ce sens, une leçon de géographie comparative se dégage des témoignages de sociétés les plus humbles. » Paul Vidal de la Blache, *Principes de géographie humaine*, Paris, 1922. Cf. COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 90.

⁴⁹ LANDRIN, Armand, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁰ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 86.

⁵¹ La coutume, le patois, les mythes, etc.

⁵² « Ethnographie : Art populaire, costumes, coutumes, mobilier. Programme de recherches à faire pour constituer un musée de monuments et d'objets relatifs aux traditions populaires », in *Revue des Traditions populaires*, T. IV, 1889, p. 365.

⁵³ Ils sont deux mille sept cents (2 700) en 1896. Cf. LE GONIDEC, Marie-Barbara. « Introduction », in Le Gonidec, Marie-Barbara, et Pierre Catanès. *Les sifflets en terre cuite du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, [en ligne], Paris : RMN, <http://www.musee-sifflets-terre-cuite.fr/presentation/introduction.php> (page consultée le 17/02/2016).

conservateur et son directeur, Ernest-Théodore Hamy, a l'intention de développer plus encore cette partie et réfléchit « à la possibilité de créer un Musée des provinces françaises présentant toute la diversité géographique et ethnographique du pays ; Landrin rêvait même d'un temple de "l'idée nationale"⁵⁴. » Dans cette perspective, le concept d'un musée de synthèse – qui sera développé plus tard par Georges Henri Rivière (1897-1985), le futur directeur du Musée – se manifeste en 1897 par la rédaction d'instructions à destination des musées de province⁵⁵. En retour, le MET gagne progressivement une place centrale dans le paysage muséal. Edmond Groult par exemple, inventeur et chef de file des musées cantonaux, conseille aux institutions d'envoyer leurs spécimens de costume au Trocadéro en échange de quoi leur sera renvoyée une réplique sur poupée⁵⁶. La méthode ethnographique établie par les deux savants permet ainsi d'illustrer l'évolution de l'habitat paysan afin d'en démontrer l'originalité à travers les âges. Les objets anciens – appartenant à un temps lointain évoqué par des termes comme « jadis », « autrefois », « archaïque », « primitif » – sont alors confrontés à des éléments plus récents pour pouvoir écrire l'histoire locale tout en mettant en exergue les progrès techniques, et ceux qu'il faudrait introduire pour assurer un avenir. Au sein de l'habitat, « les costumes locaux sont eux aussi collectionnés pour leur valeur historique⁵⁷ » afin d'observer les survivances et les variations d'un « type ». L'approche est donc diachronique et synchronique. La recherche iconographique et l'aspect documentaire sont primordiaux.

De la même manière, pour les anciens costumes, l'enquêteur, après avoir défini leur aire géographique, établit une description de leurs diverses parties et recherche par qui ils étaient tissés, taillés et cousus, récoltera les dessins, photographies ou poupées les représentant. Il cherchera les musées et collections où ils figurent, ainsi que la bibliographie des livres qui les ont décrits ou représentés. L'étude des anciennes gravures, des sculptures et des vitraux permettra de restituer les formes des costumes d'autrefois⁵⁸.

L'intérêt savant pour le patrimoine ethnographique est à mettre en parallèle avec l'importance accordée à la notion de citoyenneté et l'attention portée à l'éducation populaire. Outre l'objectif d'instruction et d'identification d'un territoire, on met l'accent sur l'éveil

⁵⁴ SEGALLEN, Martine. « L'impossible musée des cultures de la France », in Mazé, Camille, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.). *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris : CTHS, coll. « Orientations et méthodes », n°24, 2013, p. 156-157.

⁵⁵ SÉBILLOT, Paul et Armand LANDRIN. *Instructions sommaires relatives aux collections provinciales d'objets ethnographiques*, 1897.

⁵⁶ Ce procédé d'échange est aussi justifié par les difficultés éprouvées par les musées d'ethnographies provinciales concernant le volume que prennent les costumes en salle d'exposition et la complexité de leur mannequinage. Cf. COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 86.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cet extrait est l'analyse du texte de 1897 proposé par Isabelle Collet. Cf. *Idem*, p. 72.

d'une conscience historique pour une culture devenue « moribonde⁵⁹ ». Pour Isabelle Collet, le gouvernement français face à une crise du monde rural accélérée à la fin du XIX^e siècle, investit dans les expositions universelles pour sensibiliser les paysans aux nouvelles techniques de production. Le passé est alors indispensable pour faire comprendre l'histoire des techniques en même temps que la nécessité de l'évolution de celles-ci. L'Exposition de 1900 proposait des musées centennaux pour chaque section. Pour l'exposition agricole, le MET prête « quelques personnages de la salle de France, comme ce gardian camarguais monté sur son cheval et tenant à la main un trident, ou ce berger landais perché sur des échasses⁶⁰. » La valorisation de la culture paysanne se déploie à travers les archétypes désignés par les savants dans les politiques de collecte. Dans les descriptions de ces expositions, indiquant une forte accumulation d'objets et un goût pour le pittoresque propre à l'engouement pour le roman rustique, nous relevons à nouveau l'intérêt pour le costume en même temps que la vie de famille et l'habitat qui connaissent les mutations les plus rapides. « Dans ce contexte, la disparition progressive de l'usage des costumes régionaux prend valeur de symbole et devient l'objet d'une attention particulière⁶¹. » L'éclectisme et le pittoresque des expositions agricoles représentent l'apogée de ce mouvement.

B.2. L'Exposition universelle de 1900 : le costume entre les arts populaires et les arts décoratifs

En effet, dès l'Exposition universelle de 1900, on observe un changement de statut de l'artefact vestimentaire. En plus des expositions agricoles, le pavillon du Champ de Mars des classes 85 et 86 « Tissu, Fils et Vêtement » accueille une exposition consacrée à la fois aux costumes historiques et régionaux nommé le *Musée historique du costume*. Armand Landrin saisit cette opportunité pour compléter les fonds du MET en sollicitant des collectionneurs et des particuliers à qui il est demandé de donner *a posteriori* leurs objets à l'institution⁶². Pour le conservateur, les costumes régionaux ont une valeur scientifique et patriotique. Ce sont des objets plus précieux d'un point de vue documentaire qu'on ne pourrait le croire, qui permettent une lecture des origines des peuples. Grâce à cette présentation, il souhaite inciter le collectionnement des vêtements afin qu'ils deviennent

⁵⁹ *Idem*, p. 88.

⁶⁰ COLLET, Isabelle. « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 à 1937 », in *Muséologie et ethnologie, op. cit.*, p. 104.

⁶¹ *Idem*, p. 105.

⁶² « Ainsi, la veuve de Paul Lemonnier, présenta une collection de costumes bretons qui fut donnée en partie au musée du Trocadéro, après l'Exposition. ». Cf. *Ibidem*.

essentiels aux chercheurs pour « poursuivre leurs études et évoquer le passé⁶³ ». La démarche scientifique des ethnologues, qui se base sur « l'étude de l'objet en lui-même [et] privilégie les caractères morphologiques apparents : forme, ornements, inscriptions⁶⁴ », finit par introduire une sensibilité à la culture matérielle. Isabelle Collet voit là une transformation du statut de l'objet vestimentaire qui devient un objet de collection. Simultanément, on remarque en fait que le marché s'emplit d'objets d'arts et traditions populaires en raison du goût pour la production artisanale et locale. Les mouvements régionalistes, apparus dans les années 1890, appuient cette revalorisation des métiers d'art. Le goût encore prononcé pour « l'exotisme rural » sert une industrie naissante : le tourisme⁶⁵. Suite au premier syndicat d'initiative créé dans la ville thermale de Cauterets en 1884, d'autres sont progressivement mis en place dans les provinces en parallèle du lancement en 1900 de la Fédération régionaliste française animée par Jean Charles-Brun (1879-1946). Ce courant stimule et perpétue l'engouement pour le rustique⁶⁶ : l'Exposition de 1900 proposait d'ailleurs, à côté des expositions agricoles, la visite de villages factices, reconstitués sur un mode folkloriste, où le visiteur pouvait apprécier des spécialités gastronomiques régionales, acheter des souvenirs, et admirer des villageois costumés dansant et chantant sur des musiques traditionnelles⁶⁷. « Corolairement, les régionalistes participent à la promotion de l'art populaire ancien en le présentant comme modèle d'authenticité et comme source d'inspiration et de renouveau pour les créateurs contemporains⁶⁸. » Au XIX^e siècle, un lien est créé entre les arts populaires et les arts décoratifs au niveau de leur racine historique, située à cette époque à la période médiévale. Cette théorie se déploie au sein du courant du Gothic revival et du mouvement Arts and Crafts où se développent deux types de production : les arts populaires, soit une « expression plus rudimentaire du génie populaire », et les arts décoratifs qui illustrent l'aboutissement d'une maîtrise. « Dans cette optique, le musée d'ethnographie régionale peut être un conservatoire des arts populaires

⁶³ Landrin, Armand. *Costumes locaux, musée rétrospectif des classe 85 et 86, le costume et ses accessoires à l'exposition universelle de 1900, à Paris*, p. 67. Cité par COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 106.

⁶⁴ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 72.

⁶⁵ La villégiature aristocratique se transforme, avec l'émergence économique des classes bourgeoises et l'évolution technique des modes de transport, en une mode du voyage à la fin du XIX^e siècle. Marie-Ève Bouillon rappelle ainsi la création du Club Alpin Français en 1874 et du Touring Club de France en 1889. Cf. BOUILLON, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁶ L'exposition universelle de 1900 offrait aux visiteurs la reconstitution de villages factices, sur un mode folkloriste, où le visiteur peut observer des villageois costumés et manger des spécialités gastronomiques régionales sous fond de musique traditionnelle. De tous les villages anciens installés sur l'esplanade des Invalides, celui de la Bretagne est le plus important.

⁶⁷ De tous les villages anciens installés sur l'esplanade des Invalides, celui de la Bretagne est le plus important.

⁶⁸ COLLET, Isabelle. « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », *art. cit.*, p. 89.

chargés de mettre à la disposition des artisans et des artistes un riche répertoire de formes et de décors⁶⁹. » D'un désir de conserver les objets témoins d'un mode de vie en plein processus d'évolution, on observe que l'objet d'ATP hérite d'une valeur symbolique en même temps que le MET devient le lieu de cristallisation d'une nostalgie historique dont le paysan devient emblématique. Comme nous pourrions le voir plus loin, cette « lecture » du musée d'ethnographie semble s'accroître dans les années 1930 avec la création du Musée national des Arts et traditions populaires.

B.3. L'élaboration d'un musée d'avant-garde : le MNATP

Lorsque Paul Rivet (1876-1958), médecin et anthropologue physique, est nommé à la tête de l'établissement en 1928, il hérite d'un bâtiment tombé en désuétude présentant des collections dans un état dégradé⁷⁰. Des témoignages⁷¹ de l'époque racontent un endroit humide, encombré et sale⁷². En outre, la salle de France, qui avait connu tant de succès à la fin du XIX^e siècle, n'attire plus le public qui n'y voit qu'une présentation désuète. Le projet d'un musée dédié au folklore national est rediscuté. Paul Rivet n'est pas un spécialiste du folklore, ni son adjoint Georges Henri Rivière, recruté en 1930, mais ils veulent développer une nouvelle vision de l'ethnographie sortie de l'ombre du Musée de l'Homme. Contrairement aux autres pays européens, les musées folkloriques sont peu nombreux en France⁷³, et souvent « impulsés par des élites locales, plus soucieuses de conserver une culture régionale écrite que de s'appuyer sur des mouvements populaires⁷⁴. » Vouloir se détacher de l'aspect factice des expositions ethnographiques françaises désormais galvaudées, Georges Henri Rivière se met en quête d'un modèle où la culture savante et la culture populaire pourraient se rejoindre. Le Nordiska Museet à Stockholm et son annexe le

⁶⁹ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 90.

⁷⁰ Armand Landrin dénonce déjà cet état de fait dans un courrier adressé au ministère de l'Instruction publique en daté du 31 janvier 1888, où il mentionne des collections « sales, poussiéreuses, en but aux ravages des insectes ». Cf. BOUILLON, Marie-Ève, *op. cit.*, note n°21.

⁷¹ Picasso et d'autres artistes, notamment les surréalistes, venaient y trouver de l'inspiration. Cf. GROGNET, Fabrice. « "Musée-laboratoire" : un concept à réinventer ? », in *Musées et collections publiques de France*, n°223, 1999, p. 61.

⁷² Dès 1895, les ensembles de la salle de France, forts abimés par une présentation prolongée prenant la poussière et la lumière, font déjà l'objet de restaurations. Cf. NOËL, Marie-France, *art. cit.*

Le manque de finances et de moyens humains accordés au Musée avait déjà entraîné la fermeture de la salle océanienne entre 1890 et 1910. Les privations sont accentuées dans le contexte de la Première Guerre mondiale.

⁷³ Citons un des tous premiers à être apparu en France : le Museon Arlaten à Arles en 1896.

⁷⁴ SEGALIN, Martine, *art. cit.*, p. 157.

Skansen Museum – un musée de plein air⁷⁵ installé en 1891 dans un jardin qui lui est rattaché –, ont réussi ce dialogue participant à la construction d'un sentiment patriotique et l'affirmation d'une culture nationale. Artur Hazelius (1833-1901)⁷⁶, leur fondateur, est membre actif du mouvement panscandinave. Lorsqu'il commence une collection d'ATP propre à représenter les pratiques sociales des divers groupes ethniques, il n'a pas l'intention de créer un musée classique. La muséographie des dioramas et des dispositifs panoptiques avec des reconstitutions d'intérieurs, des mannequins costumés, des paysages peints et des animaux empaillés lui semblent insuffisantes. Il souhaite passer du théâtre figuré au théâtre vivant. Le Skansen, dont la popularité n'a jamais été démentie, séduit particulièrement Georges Henri Rivière en 1931. Dans le même ordre d'idées, le conservateur projette un Musée de plein air des provinces françaises où les visiteurs pourraient admirer une France miniature, calqué sur le concept du théâtre vivant (spectacles, événements, etc.). Le dossier trouve un écho favorable avec l'élection du Front populaire en 1936 qui cherche à conforter son assise électorale dans la France rurale⁷⁷. Georges Henri Rivière, reformule alors le projet.

Il adopte le langage de son entourage intellectuel et parle de culture et d'éducation pour tous. Il élargit la notion de folklore pour en faire le "savoir du peuple", bien que le mot lui paraisse trop savant pour fournir un intitulé au musée qu'il a la charge de projeter. Il préfère l'expression "arts et traditions populaires", parce que le mot "populaire" y figure, avec les connotations politiques qu'un gouvernement de gauche pouvait y trouver⁷⁸.

Grâce à l'initiative de Georges Huisman (1889-1957), directeur général des Beaux-arts, la création d'un département d'Arts et traditions populaires, localisé temporairement au Musée du Louvre⁷⁹, est validée le 1^{er} mai 1937 par le ministre de l'Éducation nationale Jean Zay (1904-1944). L'institution passe ainsi sous la tutelle de la direction des Beaux-arts alors que le Musée de l'Homme reste sous la tutelle du Musée d'histoire naturelle. La frontière entre les deux entités est définitivement tracée, et les objectifs du futur établissement deviennent clairs : il doit « saisir l'héritage commun d'un peuple et de sa civilisation » tout en affirmant

⁷⁵ Des campements lapons ainsi que des maisons traditionnelles, délocalisées et remontées sur le site. Une forêt est également replantée, afin que la flore soit fidèle à l'environnement d'origine. De vrais individus peuplent ces habitations, installés avec leurs bêtes. Artur Hazelius lui-même occupe une de ces maisons.

⁷⁶ Il est professeur de langue, spécialiste de la littérature orale et des langages ethniques. L'étude des poèmes anciens à partir des travaux d'Élias Lönnrot (1802-1884), qui a recueilli plusieurs d'entre eux dans le *Kalevala*, sorte d'*Odyssée* du peuple scandinave, lui révèle « leur antiquité manifeste ». Cf. CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères... op. cit.*, p. 136.

⁷⁷ Isabelle Collet explique que le Front populaire communique sur la garantie de la petite propriété paysanne, et l'assurance d'un bien-être équivalent à celui des populations urbaines dans les campagnes. Cf. COLLET, Isabelle. « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 à 1937 », *art. cit.*, p. 108.

⁷⁸ CUISENIER, Jean, *op. cit.*, p. 157.

⁷⁹ Le Palais du Trocadéro est démantelé en 1935 en vue de la construction du Palais de Chaillot pour l'exposition universelle de 1937.

« l'identité nationale et populaire⁸⁰ ». L'Exposition internationale des arts et techniques de 1937 est l'occasion de manifester cette nouvelle position. Le gouvernement propose un Centre rural, surnommé le « village français », qui défend l'idéal de l'urbanisme villageois. À l'opposé de l'Exposition de 1900 qui se voulait pittoresque, celle de 1937 veut « transmettre l'image d'une ruralité d'avant-garde⁸¹ ». Le but est de faire valoir une organisation nouvelle des exploitations agricoles, et l'aspect économique, social, hygiéniste et technique sont à l'ordre du jour. La stratégie adoptée reste cependant la même : le Centre rural confronte la vie des campagnes du futur avec celle du passé grâce à un Musée de terroir⁸². Sa réalisation est confiée à Georges Henri Rivière, secondé par André Varagnac (1894-1983)⁸³. Loin de décrier la vie d'avant, l'exposition veut vivifier les connaissances du passé et faire valoir la culture paysanne. L'exposition est conçue comme une initiation à l'histoire, à la géographie, à l'économie, à la linguistique et à l'art. Le conservateur adopte alors une muséographie tout à fait différente, marquant une rupture avec les modes d'exposition jouant sur le pittoresque : « Mieux vaut une petite salle pimpante, avec peu d'objets mais expressifs, bien tenus et mis en valeur, que plusieurs salles encombrées, vagues et poussiéreuses⁸⁴. » L'idée qui domine est d'adopter une sobriété propice à la lisibilité des artefacts. Les deux conservateurs choisissent des objets du quotidien figurant l'habitat, appuyés par des cartes, des photographies, des textes et des tableaux. « Ils exposèrent des vêtements de travail plutôt que des costumes de fête⁸⁵. » Nous notons sur la photo de la vitrine des costumes que, pour la première fois, les vêtements sont mannequinés sans aucun membres et ni visages, s'acquittant ainsi de toute représentation trop réaliste. Georges Henri Rivière annonce une nouvelle tendance muséologique : une exigence pédagogique de la

⁸⁰ *Idem*, p. 158.

⁸¹ COLLET, Isabelle. « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 à 1937 », *op. cit.*, p. 109.

⁸² Appelé aussi le Musée du terroir de Romenay, l'exposition prenait appui sur le village du même nom, situé en Bourgogne. Elle présentait des objets, des cartes et des photographies de provenance locale.

Annexe 4.3 – Vues de l'exposition *Le Musée de terroir de Romenay*, présentée à l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937.

⁸³ A l'origine professeur de philosophie, André Varagnac consacre sa vie à l'étude du folklore, et présente une thèse sur la *Civilisation traditionnelle et genre de vie* à la Sorbonne en 1948. Il participe en 1928 à la création de la Société du Folklore Français, et occupe le poste de conservateur-adjoint du MNATP de 1936 à 1941.

⁸⁴ RIVIÈRE, George Henri. « Le Musée de terroir de Romenay », *Folklore paysan*, 30.03.1938. Cf. *Idem*, p. 100.

Isabelle Collet rappelle que le secteur muséal est immergé dans une réflexion sur la muséographie, et que l'Exposition de 1937 consacre le groupe I de la classe III à cette thématique, donnant lieu au premier congrès international de la muséographie.

⁸⁵ GORGUS, Nina, et Véronique CHABAUD. « L'Heimatmuseum, l'écomusée et G. H. Rivière », in *Publics et Musées*, n°17-18 : L'écomusée : rêve ou réalité, 2000, p. 62.

muséographie et une transdisciplinarité permettant un discours global sur le folklore français.

Conclusion

Les expositions universelles deviennent progressivement l'expression du souci de la prise en charge du passé associé à la valorisation d'un savoir populaire, pour lesquelles œuvrent les premiers ethnologues. En même temps, se manifeste un engouement pour la province en raison de sa capacité à mobiliser les notions de nostalgique et de pittoresque, stimulé par la promotion de l'identité locale et par l'émergence de l'industrie touristique. La réponse institutionnelle faite à ces deux mouvements se manifeste par la création de la salle de France au sein de la section européenne au MET en 1884, puis la fondation du MNATP en 1937. D'un côté, nous constatons une science en formation où le costume, comme tout autre objet ethnographique, s'inscrit dans un classement raisonné permettant la production d'un savoir spécifique : la distinction des sexes, l'art de la parure, l'identité culturelle des groupes sociaux. D'un autre côté, il persiste un mode d'exposition folklorique des ATP qui prend le pas sur une conception des artefacts vestimentaires relégués alors au rôle d'objet-souvenirs dans le meilleur des cas, ou à celui d'élément décoratif au pire.

II. Le MNATP et la dynamique recherche-musée

A. Naissance du département Costume (1937-1963)

A.1. Une nouvelle assise scientifique

L'année 1937 est une année de transition. Pour comprendre ce moment important de l'ethnologie en France, il faut, selon le sociologue Gilles Laferté, revenir sur la polysémie du mot « folklore » : à la fois « un folklore scientifique des universitaires républicains et un folklore appliqué regroupant régionalistes et hommes politiques, [...] un folklore commercial pour la promotion des territoires touristiques et des produits de luxe⁸⁶. » Dans l'entre-deux-guerres, le folklore au sens des activités de classement des artefacts, et le folklore au sens d'activités culturelles⁸⁷ sont tout à fait liés. En 1937, le premier Congrès

⁸⁶ LAFERTÉ, Gilles. « Tensions et catégories du folklore en 1937: folklore scientifique, folklore appliqué, folklore touristique et commercial », in Mazé, Camille, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), *op. cit.*, p. 77.

⁸⁷ C'est-à-dire l'érudition locale associée à la création de groupes folkloriques et de musées des ATP que nous venons d'expliquer.

international du folklore organisé par le MNATP sous la tutelle de Paul Rivet distinguera ces deux pratiques. Excepté le folkloriste Jean Charles-Brun, tous les participants proviennent du cercle académique et constituent une assemblée multidisciplinaire⁸⁸. Tous ensemble, ils élaborent une nouvelle méthodologie⁸⁹ afin de dénoncer les « fausses traditions ». Ainsi, le MNATP affirme son autorité sur le paysage muséal et participe à la requalification scientifique du folklore⁹⁰ par la disqualification du folklore régional. Cette même année, à la fin de l'Exposition universelle, le Musée est installé provisoirement dans les sous-sols du Palais de Chaillot. Georges Henri Rivière initie d'emblée une politique qui marquera durablement le fonctionnement de l'institution : une programmation d'expositions⁹¹ liée à des enquêtes de terrain au long cours. La première a lieu en Sologne entre 1937 et 1938, la seconde en Basse-Bretagne en 1939. L'ethnologue Martine Segalen⁹² étudie les cahiers d'inventaire du MET depuis 1881, et relève qu'en 1937, au moment de la création du MNATP, les collections comportent environ quatre mille sept cents (4700) artefacts, surtout des objets domestiques. Hormis des fonds importants acquis par l'intermédiaire de collectionneurs⁹³ auxquels s'ajoute la collection de poupées régionales susmentionnée, le reste des objets est entré « sans aucun souci de système⁹⁴ ». Lorsque que l'établissement est créé en 1937 et que Georges Henri Rivière en prend la direction, il met sur pied « une véritable politique de collectes⁹⁵ » dans le but d'ouvrir l'exposition permanente du futur musée. Son plan se caractérise par une salle d'introduction avec une approche chronologique depuis la préhistoire jusqu'au XIX^e siècle. Cette position « est très novatrice puisqu'elle invite le visiteur à réfléchir à la profondeur historique des faits de folklore⁹⁶ ». Le plan précise en outre que le Musée s'intéresse uniquement « aux objets ayant un vrai caractère folklorique⁹⁷ » qui manifestent « une essence régionale⁹⁸. » Le directeur

⁸⁸ Les historiens de l'École des Annales tels Lucien Febvre, Marc Bloch, Henri Berr ; les ethnosociologues durkheimiens comme Marcel Mauss ; le géographe vidalien avec Albert Demangeon ; l'historien de l'art Henri Focillon.

⁸⁹ Notamment grâce à la cartographie, la statistique et l'analyse critique des témoignages.

⁹⁰ LAFERTÉ, Gilles, *op. cit.*, p. 83.

⁹¹ L'indisponibilité du Palais de Chaillot pousse le directeur du Musée à organiser des expositions hors les murs, notamment des les musées de province.

⁹² Martine Segalen a été recrutée en 1972 comme chercheuse au sein du laboratoire du CNRS attaché au MNATP, le Centre d'ethnologie française (CEF), qu'elle finit par diriger entre 1986 et 1996.

⁹³ Comme Émile Marignan (1847-1937) et Lionel Bonnemère (1843-1905). Nous avons trouvé très peu d'informations sur la collaboration du le MET avec le docteur Marignan, médecin de l'Hérault, hormis qu'il a aidé Armand Landrin à installer la vitrine provençale de la salle de France en 1889.

⁹⁴ SEGALLEN, Martine. *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris : Stock, coll. « Un Ordre d'idées », 2005, p. 47.

⁹⁵ *Idem*, p. 48.

⁹⁶ *Idem*, p. 40-41.

⁹⁷ *Idem*, p. 49.

⁹⁸ CUISENIER, Jean, *op. cit.*, p. 176.

privilégie alors les ensembles constitués par des folkloristes locaux. Il fait également intervenir des amis mécènes et collectionneurs pour financer des acquisitions ou pour susciter des dons. Parmi ceux cités par Martine Segalen, nous relevons celui de la créatrice de mode Elsa Schiaparelli (1890-1973)⁹⁹ qui offre au Musée un chapeau de catherinette fabriqué par ses ouvrières. Deux thématiques émergent : l'imagerie populaire, afin de documenter la mentalité française, et les métiers traditionnels, perçus comme le meilleur moyen de faire valoir les savoirs populaires. Alors que la Seconde Guerre mondiale éclate, introduisant des changements politiques majeurs, le projet muséographique reste le même. Les thèmes pétainistes du régionalisme abondent sur la paysannerie et l'artisanat. Georges Henri Rivière le dit lui-même : « "Le folklore et l'ethnographie folklorique sont appelés à bénéficier des circonstances"¹⁰⁰. » L'histoire montre que le muséologue s'est plutôt montré opportuniste que collaborateur. Il se concentre d'ailleurs sur l'activité de recherche. En effet, il organise dès 1941 les Chantiers intellectuels qui procurent une véritable assise scientifique au « musée-laboratoire » voulu par le conservateur. Menées à travers toute la France, les enquêtes concernaient d'abord le mobilier traditionnel, puis l'architecture rurale, et enfin les techniques artisanales¹⁰¹. Cette enquête, dénommée le « chantier 1810 », a donné lieu à soixante-trois (63) monographies, dont trois (3) ont été menées par Dan Lailler (1919-2001) sur les costumes féminins savoyards et les coiffes bretonnes¹⁰². La méthodologie de l'enquête préconise par ailleurs de renseigner « les costumes spécifiques¹⁰³ » des artisans. Ainsi, si aucun grand chantier n'est spécifique au costume, le vêtement entre dans les collections par l'étude des métiers principalement¹⁰⁴. Nous avons déjà noté l'importance des métiers dans l'étude ethnographique, puisque Paul Sébillot avait introduit l'idée que chaque corps professionnel a « ses propres coutumes et croyances¹⁰⁵ ». Le costume est l'un des

⁹⁹ Couturière-créatrice d'origine italienne, elle ouvre sa première boutique à Paris en 1927, avant de diriger une maison de haute couture éponyme jusqu'en 1954. Jouissant d'une grande renommée, la maison Schiaparelli est considérée comme la rivale de la maison Chanel durant sa période d'activité.

¹⁰⁰ SEGALLEN, Martine. « L'impossible musée des cultures de la France », *art. cit.*, p. 161. Nous pouvons aussi nous référer à l'ouvrage de l'auteure mentionné ci-dessus où elle discute plus longuement de l'histoire du MNATP sous le régime de Vichy.

¹⁰¹ SEGALLEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰² ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte. *Le chantier intellectuel 1810 du MNATP – 1942-1946*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, département d'Histoire des techniques, 2014, annexe n°III : Liste des monographies du chantier 1810.

¹⁰³ ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte, *op. cit.*, annexe n°IV : Monographie d'entreprise par Marcel Maget.

¹⁰⁴ Marcel Maget (1909-1994) travaille à partir de 1942 au MNATP à fournir un modèle d'enquête et de monographie d'objet très détaillées. Cf. SEGALLEN, Martine. « Un regard sur le Centre d'ethnologie française », in *La revue pour l'histoire du CNRS*, [en ligne], n°13, 2005, <http://histoire-cnrs.revues.org/1683> (page consultés le 19 mars 2016).

¹⁰⁵ Paul Sébillot se démarquait alors de ces prédécesseurs qui jusqu'à présent ne faisaient qu'une distinction géographique du populaire. Cf. VOISENAT, Claudie, *op. cit.*

éléments représentatifs de cette attention portée sur des systèmes particuliers au sein d'un environnement ethnographique plus englobant. Par exemple, dans le but d'ouvrir une vitrine sur la mer, le MNATP fait la demande à la Fédération du syndicat des boucholeurs de la baie d'Aiguillon et de la Seudre d'un envoi de « costumes traditionnels de pêcheurs ou pêcheuses¹⁰⁶ ».

A.2. Sauvegarder les traces d'une civilisation sur le déclin

Une fois clos les Chantiers intellectuels dans le courant des années 1950, Georges Henri Rivière met en place au Palais de Chaillot une programmation qui court de 1951 à 1963¹⁰⁷ lui permettant de « tester¹⁰⁸ » le projet muséographique du futur musée. Elle témoigne des centres d'intérêts et des méthodes de l'équipe du MNATP. Il dote le Musée d'un organe scientifique, le Centre d'ethnologie française (CEF), associé à la revue *Arts et traditions populaires*¹⁰⁹, assurant une coordination entre les recherches et les projets d'exposition. Chacun d'eux « fut un moyen d'explorer à fond le thème traité en développant une coopération étroite avec les musées régionaux et locaux, les collectionneurs, les spécialistes de la question¹¹⁰. » Les expositions sont aussi l'occasion d'enrichir de façon ciblée les collections en fonction des vitrines thématiques envisagées pour le parcours permanent portant essentiellement sur les aspects de la société traditionnelle. Une exposition-bilan en 1955¹¹¹, qui révèle vingt-neuf mille quatre cents (29 400) acquisitions effectuées depuis 1953, propose une section sur les costumes. Sur les cinq (5) exposés, trois (3) sont d'origine bretonne¹¹². La Bretagne tient en effet une place importante au Musée. Il s'agit d'ailleurs du sujet de la première exposition temporaire, qui servira à l'inauguration de l'institution au

¹⁰⁶ SEGALEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁷ Annexe 4.4 – Liste des expositions temporaires présentées par le Musée national des arts et traditions populaires au Palais de Chaillot entre 1951 et 1963.

¹⁰⁸ SEGALEN, Martine, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁹ La revue est trimestrielle. Le premier numéro paraît en 1953.

¹¹⁰ SEGALEN, Martine, *op. cit.*, p. 148.

¹¹¹ L'exposition-bilan est une rétrospective des acquisitions effectuées sur une période donnée. RIVIÈRE, Georges Henri. *Nouvelles acquisitions*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de Chaillot, 4 mai-13 juin 1955), 1955, 29 p.

Le directeur du MNATP accroît les collections massivement en vue de l'ouverture du Musée. En 1944, suite aux enquêtes et aux Chantiers intellectuels, les collections comportaient « 12 713 objets, 8404 ouvrages, 10 443 calques et relevés, 37 114 clichés photographiques¹¹¹ ». Cf. SEGALEN, Martine, *op. cit.*, p. 86.

¹¹² La section costume de l'exposition temporaire présente aussi des croquis du peintre François Hyppolite Lalaisse (1810-1884) issus de sa « galerie armoricaine », recueil paru en 1818. Notons ici l'importance de l'image dans la démonstration en contexte muséal. Cf. RIVIÈRE, Georges Henri (dir.). *Nouvelles acquisitions...*, *op. cit.*, p. 5.

Palais de Chaillot en 1951¹¹³, et remporta un réel succès. Le public découvre les ATP bretons en même temps que la vie du Musée depuis sa fermeture¹¹⁴. La muséologue Nina Gorgus relève dans la presse la surprise des visiteurs devant une muséographie plus intellectuelle que spectaculaire :

On lui reprochera peut-être un excès d'intellectualisme dans ses démonstrations ; mais ceci est largement compensé par l'art, le goût et l'intelligence qui ont présidé à son organisation et qui en font un chef-d'œuvre de la muséographie moderne¹¹⁵.

De fait, le public accueille favorablement « le mélange de didactique et d'esthétique¹¹⁶ ». En outre, chaque weekend durant la période de présentation de l'exposition, des concerts de musique traditionnelle sont offerts. L'idée d'un musée populaire et vivant justifie peut-être le choix de ce sujet¹¹⁷, qui s'explique également par la présence d'une grande quantité d'objets bretons dans les collections du Musée depuis l'enquête en Basse-Bretagne¹¹⁸. Isabelle Collet nous rappelle aussi que cette région « occupe une place privilégiée dans la création des premiers musées d'ethnographie¹¹⁹ » et que la salle de France du MET comportait essentiellement des objets bretons qu'Armand Landrin avait rapportés des environs de Quimper. En effet, la Bretagne dès 1830 devient un « objet culturel » pour reprendre les mots de l'historienne Catherine Bertho-Lavenir, qu'investissent de nombreux artistes et savants stimulés par l'utopie d'une société dite primitive¹²⁰. Impliqué dans son rôle scientifique, le MNATP propose avec l'exposition de 1951 une introduction historique de l'Armorique romaine jusqu'à la Bretagne moderne (XIX^e siècle). L'espace restreint du Palais de Chaillot rend la tâche difficile. « Les costumes de Basse-Bretagne, à eux-seuls,

¹¹³ Depuis 1948, l'ONU occupait une partie du Palais et bloquait l'installation du Musée. L'exposition *Bretagne, problèmes d'ethnographie régionale et objets d'art populaire*, inaugurée le 22 juin 1951, sera présentée jusqu'au 22 octobre de la même année.

¹¹⁴ Sa fondation, son histoire et l'enrichissement des fonds. Cf. SEGALÉN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁵ Citation de la revue *Art et Décoration* extraite de GORGUS, Nina. *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 [1999], p. 172.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Nous avons vu dans la première partie que la Bretagne est largement représentée dans les expositions universelles et les manifestations régionalistes rattachées. La région est donc connue du grand public.

¹¹⁸ Celle-ci avait donné lieu à une première grande exposition en 1942 présentée à Rennes, et intitulée *Les arts du bois dans la tradition bretonne*.

¹¹⁹ COLLET, Isabelle. « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », *op. cit.*, p. 80.

¹²⁰ Tout au long du XIX^e siècle, les romantiques, les naturalistes et les ethnographes, mais aussi les artistes peintres et les photographes se succèdent dans la région bretonne qui jouit de l'image d'une province reculée ayant gardé, par conséquent, des terres sauvages et une société archaïque. Cf. BERTHO, Catherine. « L'invention de la Bretagne [Genèse sociale d'un stéréotype] », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, novembre 1980, vol. 35 : « L'identité », p. 45-62. Cet article est issu d'une thèse de doctorat effectuée à l'École des chartes.

donneraient matière à une vaste exposition¹²¹. » Plutôt que de disperser le propos en une multitude de sous-thèmes, Georges Henri Rivière choisit de dérouler l'exposition sur quatre (4) thèmes préparés « sur la base d'enquêtes approfondies¹²² » : mobilier, costume, poterie, musique. La section Costume est montée par Hélène Trémaud, archiviste du MNATP, et Dan Lailler, chargé de mission sur le « chantier 1810 ». Leur discours se concentre sur « deux formes vivantes » du costume qui ont cependant « une haute valeur artistique¹²³ » : le costume Bigouden et la coiffe de Cancale. Ce choix est motivé par le fait que « la civilisation industrielle, la production en grande série et l'ampleur de phénomènes de mode qui l'accompagnent, font s'effacer de plus en plus, depuis un siècle, les particularités vestimentaires¹²⁴ ». Fidèle au programme scientifique du Musée, l'origine historique du costume régional préoccupe les ethnologues qui, devant la rareté des sources¹²⁵, se doivent d'« accorder la plus grande attention aux costumes régionaux encore vivants¹²⁶ ». Les deux chercheurs sont aidés dans leur tâche par l'ethnologue René-Yves Creston (1898-1964)¹²⁷ qui leur fournit une *Carte de répartition des modes vestimentaires en 1939*. Des costumes anciens – quelques éléments du XVIII^e siècle, mais la plupart sont datés de la fin du XIX^e siècle – sont exposés à côté de costumes contemporains¹²⁸. Cet artefact est qualifié dans le catalogue d'« une des plus belles et des plus captivantes réalisations de l'art populaire breton¹²⁹ » par la variété et la multitude des éléments d'habillement et des ornements qui le composent. Ce discours, qui revendique à la fois la beauté et la rareté de l'artefact vestimentaire, dans le but de sauvegarder les traces d'une civilisation sur le déclin, sera celui développé par le Musée jusqu'à son installation au Bois de Boulogne en 1972.

¹²¹ RIVIÈRE, Georges Henri. *Bretagne, problèmes d'ethnographie régionale et objets d'art populaire*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 23 juin-22 octobre 1951) Paris : Éditions des Musées nationaux, 1951, p. VII.

¹²² *Idem*, p. VIII.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Idem*, p. 69.

¹²⁵ Le catalogue dénonce aussi la perversion qu'exerce les groupes folkloriques sur l'état vestimentaire au XIX^e siècle par l'immobilisation et l'artificialisation des éléments du costume.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ L'artiste, ethnologue et muséologue breton René Creston s'est fait entre autre spécialiste du costume de sa région. Il publie *Les costumes des populations bretonnes*, Rennes : Laboratoire d'anthropologie générale, 5 vol, 1953-1961 ; et *Le costume breton*, Paris : Tchou, 1974.

¹²⁸ Georges Henri Rivière mentionne ceux réalisés par Mme Louis LeMinor, créatrice de « mode bretonne ». Cf. *Idem*, p. X.

¹²⁹ *Idem*, p. XXI.

A.3. L'exposition *Coiffes de France* (1959) : une première interprétation du fait vestimentaire

Par ailleurs, au moment de son ouverture en 1951, le MNATP est doté d'un « département du costume¹³⁰ » qui, signalé dans le paysage muséal, amène François Boucher (1885-1966), fondateur de l'Union française des arts du costume, a invité Georges Henri Rivière à patronner le Premier congrès international d'histoire du costume qui se déroule du 31 août au 7 septembre 1952 au Palais Grassi et au Palais Vendramin-Calergi à Venise¹³¹. Louise Alcan (1910-1987) prend la responsabilité en 1955. Diplômée d'études supérieures d'histoire et de géographie, mais aussi de l'Institut d'art et d'archéologie, la chercheuse est embauchée par le CEF à titre d'expert puisqu'elle menait à cette époque des recherches doctorales sur le costume régional préindustriel en Maurienne¹³². Louise Alcan est alors missionnée dans la vallée de Bethmale (Pyrénées) et aux Sables d'Olonne entre 1957 et 1958 afin d'enrichir les collections et le fond documentaire du département. Entre 1951 et 1963, le Musée ne présente qu'une seule exposition spécifique aux modes vestimentaires à travers les *Coiffes de France* (21 fév.-5 oct. 1959)¹³³. Pour autant, les costumes ne sont pas absents des autres productions. Citons par exemple deux expositions remportant « un succès particulier¹³⁴ », *Arts et traditions du cirque* (21 déc. 1956-14 avril 1957) et *Bergers de France* (26 juill.-19 nov. 1962), qui proposent des vitrines importantes de costumes¹³⁵. L'exposition *Coiffes de France* est elle aussi appréciée – elle attire quatorze mille (14 000) visiteurs¹³⁶ – alors que le public assiste pour la première fois à une exposition d'ensemble et d'envergure nationale sur un élément du costume régional. Il s'agit d'une récompense pour Louise Alcan qui s'est efforcée d'apporter une « interprétation scientifique¹³⁷ » à ce fonds

¹³⁰ Georges Henri Rivière rappelle ses anciens collaborateurs après la Seconde Guerre mondiale pour préparer l'inauguration du Musée. Louise Alcan, lors de son retour de déportation, réintègre l'équipe du MNATP. Cf. SEGALÉN, Martine. « Un regard sur le Centre d'ethnologie française », *art. cit.*

¹³¹ Courrier de François Boucher adressée à Georges Henri Rivière, le 21 juin 1952. Archives nationales, cote 20130147/128.

¹³² RIVIÈRE, Georges Henri. *Arts et traditions des pays de France. Trois ans de travaux et d'acquisitions 1960-1962*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de Chaillot, 29 mai-7 octobre 1963), Paris : Édition des Musées nationaux, 1963, p. 95.

Nos recherches sur ces travaux étant restées vaines, nous supposons que Louise Alcan n'a pas achevé sa thèse de doctorat.

¹³³ Annexe 4.5 – Vues de l'exposition *Coiffes de France* (21 fév.-5 oct. 1959), présentée au Palais de Chaillot à Paris par le Musée national des arts et traditions populaires.

¹³⁴ D'après Nina Gorgus, ces deux expositions participent à la redécouverte par le grand public de l'ethnographie en France. Cf. GORGUS, Nina, *op. cit.*, p. 177.

¹³⁵ Annexe 4.6 – Vues des vitrines du costume des expositions *Arts et traditions du cirque* (21 déc. 1956-14 avril 1957) et *Bergers de France* (26 juill.-19 nov. 1962), présentée au Palais de Chaillot à Paris par le Musée national des arts et traditions populaires.

¹³⁶ GORGUS, Nina, *op. cit.*, p. 177.

¹³⁷ Celle-ci s'est aidée d'une littérature spécialisée sur le costume régional publiée par des auteurs tels Arnold van Gennep (1938), Gabriel Jeanton (1937), René-Yves Creston (1953, 1954-1959). Cf. ALCAN, Louise, et

des collections composé de trois mille (3 000) coiffes et de couvre-chefs féminins¹³⁸. Cent soixante six (566) pièces sont sélectionnées et restaurées¹³⁹ pour cette exposition traitée en deux volets. Le premier tente de faire un bilan social, historique et typologique. Après avoir distingué la coiffe du chapeau, les organisateurs confrontent la coiffe au costume dans le but de questionner l'évolution des goûts vestimentaires. Ainsi « deux exemples de modes des hautes classes au 17^es¹⁴⁰ » sont comparés à plusieurs pièces issues des classes populaires qui témoignent à partir de la fin du XVIII^e siècle et durant tout le XIX^e siècle d'une diversité des modes régionales¹⁴¹. On se pose ensuite la question de la filiation de cet objet à partir d'iconographie ancienne en faisant, par exemple, le parallèle entre le *bardocucullus*¹⁴² des Gaulois et le chapeau breloot des Bressans¹⁴³, ou encore entre le hennin médiéval et la coiffe normande. La partie plus typologique présente une sélection de coiffes illustrant la pluralité des matières, de formats, des couleurs, etc., accompagnées des outils qui permettent de les entretenir et les mettre en forme. On compare enfin des coiffes de tous les jours, portées dans un contexte domestique ou relevant d'un métier, et des coiffes de fête ; après avoir observé les coiffes propres à chaque âge de la vie indiquant le statut de la femme dans la société. Le second volet de l'exposition *Coiffes de France* fait le tour des trente-neuf (39) provinces françaises. Il présente ainsi les coiffes les plus caractéristiques de la région, offrant alors une identification culturelle immédiate des appartenances géographiques. Nous remarquons tous les ingrédients de la position scientifique du MNATP : l'accent mis sur les typicités régionales dans le cadre d'une synthèse, un intérêt pour l'entretien et l'apprêt de l'artefact vestimentaire, une profondeur historique, un décloisonnement entre les classes sociales. Pour préparer l'exposition, le MNATP peut compter sur les conseils « d'aimables (dames) originaires des provinces – dont certaines avaient bien voulu remettre pour la circonstance

Georges-Henri RIVIÈRE. *Coiffes des pays de France : guide d'exposition* (Palais de Chaillot, 21 février-5 octobre 1959), document dactylographié, p. 2-4. Archives nationales, cote 20120297/86.

¹³⁸ La collection est principalement constituée grâce à l'enquête en Sologne en 1939, aux missions de Louise Alcan effectuée entre 1957 et 1958, mais aussi par l'achat des collections Hoges en 1953 et Guérin en 1955. Le guide d'exposition indique également le legs de Mme Edgard de Laire, exécuté par ses filles. Cf. *Ibidem*.

¹³⁹ Pour la restauration, Georges Henri Rivière signale premièrement le don de Pierre David-Weill qui a financé l'installation d'un atelier provisoire de traitement des tissus, et deuxièmement, le partenariat monté entre la MNATP et l'École normale nationale d'apprentissage, encadré par l'expertise du Musée national du folklore hollandais d'Arnhem, du Musée départemental breton de Quimper, et de messieurs Harold Plenderleith et Paul Coremans du Comité de l'ICOM pour les laboratoires de musées.

¹⁴⁰ ALCAN, Louise, et Georges-Henri RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴¹ Notamment la Normandie, Quimper et les Sables d'Olonne.

¹⁴² Vêtement de dessus à capuchon.

¹⁴³ Habitants de la Bresse, une région naturelle française et une ancienne province, située à cheval entre les régions Auvergne-Rhône-Alpes et Bourgogne-Franche-Comté.

le costume de leurs terroirs¹⁴⁴. » Une photo de l'inauguration de l'exposition nous montre justement l'une d'entre elles, costumée, donnant des explications sur des pièces en vitrine. Cet élément nous donne l'occasion de revenir sur le rapport concret entre le folklore scientifique et le folklore régional. Déjà, Martine Segalen nous fait remarquer que les enquêteurs dans les années 1930 n'étaient pas « prisonniers d'une conception archaïque¹⁴⁵ ». Ils étaient au contraire conscients de la nécessité de coopérer avec les groupes folkloriques qui étaient « des créations de la modernité¹⁴⁶ ». En 1942, Georges Henri Rivière écrivait à propos des collections du Musée : « Préserver, donc isoler des phénomènes folkloriques, n'est-ce pas les soustraire à la vie, le stériliser ? Les rénover, n'est-ce pas introduire dans le processus de leur évolution des éléments d'artifice qui en altèrent définitivement les caractéristiques authentiques ?¹⁴⁷ ». Question difficile qui selon lui trouve une réponse dans la muséographie, qui a pour but de conserver le folklore, alors que la recherche pure permet sa documentation. Selon Martine Segalen, le MNATP, par cette « doctrine d'action¹⁴⁸ » qui a une double vocation, entretient une ambiguïté. Par rapport au costume par exemple, le directeur du Musée conseille d'éviter tout artifice ou tout geste arbitraire. « Ainsi, dans les manifestations des groupes folkloriques, "on se gardera de lui imposer une fixité artificielle et d'en faire un article purement spectaculaire et touristique ; mais on restaurera sa dignité¹⁴⁹." » L'équipe du MNATP n'hésite pas à afficher sa volonté de favoriser le maintien d'un mode de vie paysan afin d'entretenir les savoir-faire textiles par le port de la coiffe par exemple.

B. Émergence d'un discours sur le système vestimentaire

B.1. L'importance de la documentation de l'artefact

En 1955, le directeur du MNATP pouvait enfin annoncer au public le lieu d'implantation définitif du Musée : le Bois de Boulogne¹⁵⁰. « À l'exception du Musée des beaux-arts du Havre, il s'agissait du premier musée construit après la Seconde Guerre mondiale, et surtout,

¹⁴⁴ ALCAN, Louise, et Georges-Henri RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁵ SEGALLEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁶ *Ibidem*. Le 19 mai 1938, une Commission nationale des ATP est d'ailleurs créée dans le but de coordonner les enquêtes sur le terrain, mais aussi « d'encourager l'art populaire et l'artisanat traditionnel » et de « répandre le goût et la pratique de la musique, des chants et des danses ».

¹⁴⁷ *Idem*, p. 71.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 70.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 72. La citation est tirée de l'article « Le folklore paysan. Notes et doctrine d'action », in *Études agricoles d'économie comparative*, n°4, 1942, p. 306.

¹⁵⁰ RIVIÈRE, Georges Henri. *Nouvelles acquisitions*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de Chaillot, 4 mai-13 juin 1955), Paris : Éditions des Musées nationaux, 1955, 29 p.

le premier à l'être sur la base d'une véritable programmation¹⁵¹. » Le projet muséal est dévoilé au grand jour : l'architecte Jean Dubuisson (1914-2011) est chargé de réaliser l'édifice, Georges Henri Rivière de le programmer. Au début des années 1960, les acquisitions s'accroissent¹⁵² dans le but de concrétiser le projet muséographique que le muséologue a échafaudé depuis 1937. Douze départements scientifiques ont été créés progressivement : structures socio-économiques, techniques d'acquisition et de production, artisanat, équipement domestique, costume (l'un des tous premiers comme nous l'avons dit), coutumes et croyances, jeux, ethnomusicologie, danse, littérature, art, histoire. Celui-ci, le dernier créé, marque l'intérêt pour « l'historicité croissante¹⁵³ » de la science ethnographique. Georges Henri Rivière veut couvrir ainsi « tous les champs du social, les découper en domaines à la tête desquels serait placé, si possible, un tandem constitué d'un chercheur et d'un conservateur, ou sinon l'un et l'autre¹⁵⁴. » Chaque département alimentera une section thématique de l'exposition permanente du futur établissement, puisqu'il projette de construire des réserves ouvertes, ou plutôt en partie consultables, afin que « ce qui vient du peuple est à faire connaître par le peuple, le plus largement possible¹⁵⁵ ». Nous l'avons déjà dit, Georges Henri Rivière conçoit le musée à la fois comme un musée-laboratoire et comme un musée de synthèse¹⁵⁶. Le modèle repris est celui du Musée de l'Homme, un musée scientifique et culturel « à la fois centre de documentation-et-de-recherche, à la fois centre de conservation-et-d'exposition¹⁵⁷ ». Ainsi, fidèle à la philosophie de la « double action » susmentionnée, le MNATP présentera une galerie d'étude et une galerie culturelle. Cette dernière est à destination du grand public et proposera, contrairement au parcours muséal classique, une organisation thématique où l'objet-témoin permettra d'exprimer « la culture

¹⁵¹ ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte. *Du MNATP au CCR à Marseille : vers une conservation intégrée ?*, [en ligne], 28/02/2012, 12 p., <https://www.academia.edu/3993355/> (page consultée le 04/07/2015).

¹⁵² Entre 1960 et 1962, le MNATP fait entrer dans ses collections « 8 550 objets, 295 manuscrits, 8 199 documents photographiques, avec 6 492 clichés, 140 dessins sur calque, 7 990 cartes postales, 14 844 imprimés dont 4 143 fascicules de périodiques, 4 538 phonogrammes ». Cf. RIVIÈRE, Georges Henri. *Arts et traditions des pays de France*, *op. cit.*, p. 11.

En 1969, lorsqu'il faut déménager les collections du Palais du Chaillot au nouveau siège, les collections comprennent quatre-vingt mille (80 000) objets. Cf. ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte, *op. cit.*

¹⁵³ RIVIÈRE, Georges Henri. *Arts et traditions des pays de France*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁴ En 1963, l'organigramme du MNATP montre deux branches : d'une part les services (photothèque, laboratoire, collection, etc.), et d'autre part, les douze départements scientifiques. Cf. SEGALIN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 174.

¹⁵⁵ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁵⁶ L'exemple lui est donné par les musées soviétiques, le Musée rhénan de Cologne ou encore le Musée de la vie wallonne de Liège. Cf. CUISENIER, Jean et Marie-Chantal de TRICORNOT, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁷ CUISENIER, Jean et Marie-Chantal de TRICORNOT. *Musée national des arts et traditions populaires. Guide*, Paris : RMN, 1987, p. 13.

de l'humanité à travers celle des paysans français¹⁵⁸. » La Galerie d'étude, quant à elle, visera le public spécialiste et répondra à « une muséographie exigeante¹⁵⁹ » sans aucune recherche d'effet en soi. Elle est conçue en fait comme une encyclopédie proposant des séries typologiques d'objets : un espace graphique indifférencié, imaginaire, pour que la singularité des artefacts s'efface par l'exposition de séries, afin que leur matérialité s'estompe pour mieux révéler leur classement¹⁶⁰. La méthode de présentation des artefacts vestimentaires suspendus par fils de nylon, sans mannequin, qui avait été expérimentée au Centre rural en 1937 sera reprise. En complément des vitrines, des alcôves documenteront l'environnement des objets, leur contexte culturel et social, à travers leur iconographie. Entre-temps, d'ici la concrétisation du projet, la dernière exposition présentée au Palais du Chaillot intitulée *Arts et traditions des pays de France* (29 mai-7 octobre 1963), propose un bilan des acquisitions effectuées par département. Depuis trois (3) ans celui du costume s'est enrichi d'artefacts vestimentaires de la fin du XIX^e et du début XX^e siècle – pièces et accessoires principalement originaires de Savoie, en lien avec le terrain des recherches doctorales de Louise Alcan – de quelques supports d'entretien comme les marottes¹⁶¹, mais surtout d'iconographie comme des assiettes peintes et des cartes postales antérieures à la Première Guerre mondiale. Celle-ci permet « de fixer les costumes à un moment où certains se sont encore transformés, où d'autres ont très rapidement disparu¹⁶². » En effet, une courte analyse statistique montre que sur les quatre-vingt cinq (85) entrées figurant dans le catalogue seulement vingt (20) % sont des pièces vestimentaires¹⁶³. Et la conservatrice d'ajouter : « L'intérêt de cet enrichissement n'est pas seulement celui des objets mais aussi leur étude dans leurs contextes économiques, sociaux et culturels¹⁶⁴. » En effet, le sujet des modes vestimentaires ne peut être complet sans un environnement permettant de comprendre leur signification, leur consommation, leur usage, leur circulation, leur entretien, leur embellissement, etc. Les descriptions du catalogue d'exposition révèlent les critères de sélection des objets. Il y a ceux qui relèvent de l'*unica* pour leur finesse d'exécution ou leur

¹⁵⁸ SEGALEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁵⁹ André Desvallées est le chef du service de muséologie en charge de la mise en place des galeries d'étude, assisté par Jacques Pasquet, muséographe-designer. Cf. *Idem*, p. 190.

¹⁶⁰ Georges Henri Rivière a utilisé la systématique de Hornbostel et Sachs pour le classement des objets dans les vitrines, excepté pour les outils et les techniques pour lesquels il préférera le classement d'André Leroi-Gourhan.

¹⁶¹ Les marottes sont des supports qui permettent de poser les coiffes tout en les gardant « en forme ».

¹⁶² RIVIÈRE, Georges Henri. *Arts et traditions des pays de France*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶³ Onze accessoires vestimentaires, surtout des coiffes, quatre costumes et deux éléments de costume.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

rareté : une ceinture dont les « broderies à la main (sont) d'une extrême finesse¹⁶⁵ » ; un costume féminin « de fête extrêmement rare » dont les rubans de couleurs sont « plus éclatants¹⁶⁶ » que d'habitude ; ou encore un costume féminin qui « se distingue » par « la richesse des pièces¹⁶⁷ ». Le côté *typica* est moins présent, mais toujours important pour préciser la provenance géographique : là une robe d'enfant particulier à la vallée de l'Arvan et dont « le volant en crin noir est caractéristique de la région¹⁶⁸ », ici un bonnet dont le gland est « un signe distinctif¹⁶⁹ » de nombreux villages de la Maurienne.

B.2. Le costume dans la Galerie culturelle

Le programme muséographique préparé par Georges Henri Rivière depuis 1955 est suivi. Inaugurée en premier lieu, le 1^{er} février 1972, la Galerie d'étude est ainsi organisée par thématique allant « du plus matériel au plus symbolique¹⁷⁰ », et de façon inattendue, le costume est placé dans la seconde catégorie parmi les croyances et les coutumes, les jeux, la musique, la littérature¹⁷¹... En effet, nous observons que le discours sur les artefacts vestimentaires tend à se déplacer vers l'étude des apparences et des comportements liés à l'acte de l'habillement, propre à la mode. Sous la direction scientifique de Georges Henri Rivière¹⁷², le programme Costume est établi par Louise Alcan et Michèle Margerie, la conservatrice qui prendra sa relève auprès du département Costume. Elles sont assistées de deux spécialistes : l'historienne française Gilberte Vrignaud¹⁷³ et l'ethnologue québécoise

¹⁶⁵ Entrée n°508. Cf. *Idem*, p. 97.

¹⁶⁶ Entrée n°503. Cf. *Idem*, p. 96.

¹⁶⁷ Entrée n°500. Cf. *Ibidem*.

¹⁶⁸ Entrée N°509. Cf. *Idem*, p.97

¹⁶⁹ Entrée n°510. Cf. *Ibidem*.

¹⁷⁰ SEGALEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷¹ Annexe 4.7 – Plan de la Galerie d'étude du Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne : la vitrine n°18 « Costume ».

Les vitrines numérotées de 1 à 15 sont les thématiques matérielles, puis à partir de la n°16, les thématiques plus symboliques. La partie spécifique aux modes vestimentaires est logée dans la vitrine n°18 et les alvéoles n°33 et n°31.

¹⁷² Georges Henri Rivière est « forcé » de partir à la retraite le 5 juin 1967, selon les limites d'âge instituées par les règles administratives. Il désigne plusieurs candidats pour prendre la relève, et Jean Cuisenier est le prétendant retenu par Jean Châtelain, directeur des Musées de France. Si celui-ci est nommé directeur général en mai 1968, Georges Henri Rivière achève la mise en place du parcours permanent du MNATP qu'il a conçu avec ses équipes. Cf. SEGALEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 206-210.

¹⁷³ VRIGNAUD, Gilberte. *Vêtue et parure en France au dix-huitième siècle*, Paris : Messene ; Chennevières-sur-Marne : J. de Cousance, 1995, 178 p.

Jocelyne Mathieu¹⁷⁴ qui poursuit une thèse sous la direction de Jean Cuisenier¹⁷⁵. La section du costume, qui prend place dans la vitrine 18 de la Galerie d'étude¹⁷⁶, présente presque exclusivement des ensembles et des éléments vestimentaires portés dans la France rurale et semi-rurale depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. « Ce champ spatio-temporel et social est largement fonction de la vocation "populaire" du Musée¹⁷⁷. » Cela implique de ne pas exposer de vêtements « des grandes villes » propres aux classes sociales supérieures, mais n'empêche pas une analyse scientifique qui prenne en compte l'influence des modes urbaines sur les costumes ruraux et semi-ruraux. Déjà à la fin du XIX^e siècle, on avait remarqué un changement à ce niveau¹⁷⁸, et la Seconde Guerre mondiale marque définitivement une rupture à cause du « brassage entre campagne et ville, province et capitale¹⁷⁹ ». Le programme de la Galerie d'étude met en avant les éléments classiques scrutés par le MNATP depuis ses origines, c'est-à-dire la signification sociale et les déterminants biologiques du costume qui résultent « de la rencontre du milieu écologique et du système techno-économique¹⁸⁰ ». Le lieu géographique du porteur du vêtement implique des spécificités de ce système¹⁸¹ qui évolue de surcroît dans le temps. Les fonctions du costume dépendent aussi « de la physiologie, du mouvement et des poses corporelles¹⁸² ». Le costume est ainsi issu de la distinction des sexes et des âges ; des appartenances géographiques, des métiers et des religions ; des conditions économiques ; ainsi que des appréciations esthétiques. Toutefois – et c'est ici que nous percevons une évolution – puisque le costume joue un rôle dans le cycle vital et social, il a des fonctions sémiologiques. Si le système vestimentaire est un langage, les chercheurs s'accordent à dire qu'il n'est pas

¹⁷⁴ Jocelyne Mathieu est une ethnologue québécoise qui, après une maîtrise sur le textile réalisée à l'Université Laval, fait un premier séjour en France à l'occasion de la préparation d'une thèse de doctorat à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Désormais professeure titulaire en ethnologie du Québec et des francophones en Amérique du Nord à l'Université Laval à Québec, la chercheuse s'est notamment spécialisée sur la culture matérielle du vêtement. Depuis son expérience au MNATP, elle s'est aussi investie dans la recherche sur les collections vestimentaires des Musées de la civilisation à Québec, à travers des programmes d'enseignement de la culture matérielle principalement.

¹⁷⁵ MATHIEU, Jocelyne. *Les intérieurs domestiques comparés : Perche-Québec, XVII^e, XVIII^e siècles*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1983, 352 p.

¹⁷⁶ Annexe 4.8 – Vues de la vitrine n°18 « costume » de la Galerie d'étude du Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne.

¹⁷⁷ ALCAN, Louise, et Michèle MARGERIE. *Costume. Guides ethnologiques 13*, Paris : RMN, coll. « Guides de la galerie d'étude », 1883, p. 5.

¹⁷⁸ Voir le discours d'Armand Landrin qui participe à l'exposition Musée rétrospectif de l'Exposition universelle de 1900. Cf. Chapitre VII, III, B.2., b)

¹⁷⁹ ALCAN, Louise, et Michèle MARGERIE, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 6.

¹⁸¹ Définissant les matériaux, les modes de production et les circuits de marchandisation.

¹⁸² *Ibidem*.

statique. Pour comprendre l'utilisation réelle du costume, il faut prendre en compte les modes vestimentaires.

Un processus permanent : la mode modifie les éléments du costume. La mode résulte principalement d'une démarche apparemment contradictoire qui marque la volonté de se distinguer et en même temps de signifier son adhésion ou appartenance à tel ou tel groupe social. Elle a donc aussi des fonctions sémiologiques¹⁸³.

Ce cas est particulièrement vrai en France, un pays « à la fois centralisé et diversifié¹⁸⁴ », où les ethnologues observent des va-et-vient entre la mode de la capitale et le système vestimentaire local. L'organisation de la section Costume reflète cette évolution du discours. Après avoir présenté les supports techniques nécessaires à sa fabrication, son assemblage et son entretien, puis une série typologique d'artefacts vestimentaires classés selon la topologie corporelle – « de la tête au pied, de l'intérieur vers l'extérieur¹⁸⁵ » – la section propose dans une troisième partie enfin, des ensembles complets cherchant à illustrer la combinaison des facteurs « sexe, travail, fête, région » insérés dans une analyse sémiologique. Cinq ensembles sont présentés : deux masculins et trois (3) féminins. Le premier costume d'homme provient des Deux-Sèvres et témoigne de l'influence de la mode bourgeoise urbaine du début du XIX^e siècle, elle-même dérivée du costume à la française. L'autre est un costume de vigneron de Saône-et-Loire de la fin du XIX^e siècle, qui illustre le système économique et marchand du vêtement dit « de travail » qui répond avant tout à une exigence économique et de protection. Il s'achète en ville ou sur les marchés, et se normalise autour de pièces¹⁸⁶ qui se banalisent avec l'industrialisation. Mais les métiers nécessitent des vêtements spécifiques. C'est le cas du premier costume féminin, celui d'une verrotière de la Somme, daté du milieu du XIX^e siècle. Les deux derniers illustrent les particularismes régionaux. « On ne peut parler de particularisme régional, dans le costume, qu'à partir de l'extrême fin du 18^e siècle. Si le costume de tous les jours se réduit généralement à des éléments simples, le plus possible adaptés au travail, le costume de fête en est l'expression la plus accomplie¹⁸⁷. » Il en résulte

¹⁸³ ALCAN, Louise, et Michèle MARGERIE, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 7.

¹⁸⁵ Pour chaque élément de costume, l'idée est de montrer différentes morphologie (ethno-biologie par loin encore), une élaboration de la plus simple à la plus complexe, et une exécution de la plus rustre à la plus raffinée. On passe ainsi du chapeau et couvre-chef, coiffe, peigne, boucle d'oreille ; à ce qui couvre le corps du cou au jambes, partitionné entre l'homme d'une part, et la femme et l'enfant d'autre part ; puis aux chaussures de tout genre ; pour finir sur les accessoires : ce qui maintient et ferme le vêtement (ceinture, boutons, agrafes, etc.), ce qui le pare (ce qui se réduit aux bijoux), et ce qui fonctionnellement le complète (parapluie, canne, bourse). Cf. *Ibidem*.

¹⁸⁶ Pantalon et gilet de velours, salopette, tablier et cotte de toile.

¹⁸⁷ ALCAN, Louise, et Michèle MARGERIE, *op. cit.*, p. 59-60.

un langage complexe que seul les initiés peuvent déchiffrer. Les deux costumes féminins¹⁸⁸ exposés sont choisis pour la richesse des matières (soie) et des techniques d'exécution (dentelle et broderie), et la particularité des coiffes ou des bijoux associés.

B.3. Le costume dans la Galerie d'étude

La Galerie culturelle est quant à elle inaugurée le 10 juin 1975. Deux grandes sections sont créées : l'une présentera « l'univers auquel l'homme appartient et où il se situe », l'autre développera « la société qui contrôle ses actions et les produits qu'il élabore¹⁸⁹ ». Elles se déclinent toutes deux sous différents thèmes issus des cycles de la nature et des moments de vie. Le programme muséologique de Georges Henri Rivière témoigne de l'influence de Claude Lévi-Strauss (1908-2009)¹⁹⁰ – son positionnement par rapport à la matière ethnographique, sa grille d'analyse – sur l'anthropologie française qui trouve enfin son identité théorique : le structuralisme. Pour l'historien culturel Herman Lebovics, l'anthropologue réhabilite sur le plan philosophique « un idéal universel de l'humanité¹⁹¹ ». Jean Cuisenier (1927-), directeur du MNATP depuis 1968, adopte cette programmation puisqu'il tente lui-même « de prendre le point de vue de l'anthropologie structurale sur la France¹⁹². » Le costume obtient à nouveau une vitrine spécifique (n°436)¹⁹³, intégrée dans la catégorie des Œuvres de la section Société¹⁹⁴, où les objets d'art populaire sont au premier plan : ce sont des pièces de collections remarquables dont le choix est principalement orienté par le critère esthétique¹⁹⁵. En toute logique, cette partie du parcours permanent reprend des propositions muséographiques testées par le MNATP avant 1963 : le costume de fête *versus* le costume de travail, afin d'illustrer l'économie des pièces vestimentaires et de valoriser l'ouvrage d'art des éléments d'ornementation ; les trois (3) âges de la vie marqués par le statut social de l'individu à travers le costume cérémoniel ; et les coiffes qui ont déjà fait l'objet d'une exposition temporaire en 1959. Cette fois-ci, l'expographie présente des mannequins semi-figuratifs : reliées au corps par une simple couture, les têtes de mannequin

¹⁸⁸ L'un venant de Bresse daté de la fin du XIX^e siècle, l'autre est de Savoie situé vers 1910.

¹⁸⁹ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères...*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁹⁰ Georges Henri Rivière est aidé par Claude Lévi-Strauss.

¹⁹¹ LÉBOVICS, Herman. « Les sciences divisées, l'humanité partagée », in Christophe, Jacqueline, Denis-Michel Boëll et Régis Meyran (dir.). *Du Folklore à l'ethnologie*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 17.

¹⁹² CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères...*, *op. cit.*, p. 257.

¹⁹³ Annexe 4.9 – Vues de la vitrine n°436 « Costume » de la Galerie culturelle du Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne.

¹⁹⁴ Annexe 4.10 – Plan de la Galerie culturelle du Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne.

¹⁹⁵ GORGUS, Nina, *op. cit.* p. 184.

sont rembourrées, recouvertes d'une soie qui lisse le visage. On ne peut donc lire aucune caractéristique physique, ni l'âge présumé du personnage, etc. La mise en situation des personnages traduit la volonté de réaliser une vitrine à destination d'un public élargi, tout en gardant les principes de la muséologie scientifique de George Henri Rivière qui impose une distance avec le visiteur, donc une appréciation pondérée de l'objet exposé. En dehors de la vitrine n°436 qui lui est dédiée, le costume est présent dans de nombreuses autres catégories thématiques, et illustre la prégnance de cet artefact dans les campagnes de collecte et l'étude des sujets intéressant l'ethnographie française, notamment lorsqu'il s'agit de représenter l'habitat, les métiers, les rituels de passage, les fêtes et les spectacles¹⁹⁶. Le nouveau directeur du MNATP se félicite de la muséographie car « rien ne distrait le regard des objets et des documents exposés¹⁹⁷ ». Il commente même : « La mise en scène saisit. Le spectacle convainc. Les signes d'appartenance régionale subsistent, mais sont neutralisés¹⁹⁸. » Cette réaction annonce la philosophie de Jean Cuisenier, guidée par la notion de « juste distance¹⁹⁹ ». Selon lui, malgré les efforts réalisés par Georges Henri Rivière et son équipe pour orienter les activités de l'institution dans une direction résolument scientifique, le projet muséal du MNATP est empreint des préoccupations des folkloristes du début du XX^e siècle. Le nom même de l'établissement renvoie à un état des connaissances et de médiation obsolète.

Le sentiment de l'urgence conduit à concentrer l'attention sur des techniques, des pratiques et de mœurs près de disparaître. Au nom d'une certaine philosophie de l'histoire, on les traite vite comme les survivances d'un passé idéalisé ou abhorré, comme les vestiges d'un apogée supposé, mais non comme les éléments d'un état de civilisation donné à un moment déterminé²⁰⁰.

L'état des collections et la distance culturelle entre ceux qui les composent et la réalité des pratiques populaires, pousse Jean Cuisenier à penser que « le destin des objets d'art populaire dans un pays comme le France reproduit ce qu'il est advenu des objets exotiques²⁰¹ » : ils deviennent de plus en plus « étrangers ». Pour se déprendre de la fascination de l'objet, la méthode de l'ethnologue se traduit autant dans une mise à distance scientifique entre le

¹⁹⁶ Annexe 4.11 – Thématiques des sections de la Galerie culturelle du Musée national des arts et traditions populaires, au Bois de Boulogne, présentant des costumes.

¹⁹⁷ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères...*, op. cit., p. 257.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 258.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 213.

²⁰⁰ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères...*, op. cit., p. 228-229.

²⁰¹ CUISENIER, Jean. *L'Art populaire en France : rayonnement, modèles et sources*, Paris : Arthaud, 1987, p. 9.

chercheur et son objet d'étude, que dans le traitement de l'artefact au regard de son corpus²⁰². La solution envisagée serait de ne fixer aucune limite de temps et d'espace, qu'il soit social ou géographique, et de considérer que le mandat du Musée est de recueillir « des objets expressifs de la culture du peuple français²⁰³ ». C'est à partir de cette réflexion que l'ethnologue commence à travailler sur le nouveau programme muséologique de l'établissement dont il a la charge.

Conclusion

Georges Henri Rivière entend créer « un musée du peuple pour le peuple, c'est-à-dire à l'usage des populations laborieuses et de la jeunesse scolaire²⁰⁴. » Il souhaite amener une évolution progressive de l'ethnographie en proposant un musée de synthèse à Paris. Il doit être le fer de lance d'une muséologie scientifique, sans toutefois l'éloigner de ses adeptes : collectionneurs et amateurs, érudits locaux, groupes de danseurs, ... Tous ceux prenant part à la vivacité des arts populaires. Soucieux de ne pas répéter la salle de France du MET, le plan thématique permet de traiter d'une manière différente ce domaine d'étude. Depuis le succès du Centre régional, qui tenait à sa capacité d'offrir des « collections d'images animées » à l'opposé de la « nécropole d'un musée scientifique²⁰⁵ », il invente une muséographie où, au contraire du mode d'appréhension du musée folklorique, le costume n'est plus relégué à un objet mnémonique ou décoratif, mais devient un sujet en soi. La création d'un département Costume et le développement d'un discours sur les modes vestimentaires prennent part au renouvellement de la position scientifique du Musée qui amorce « une réflexion sur ce que pourraient être les problèmes théoriques et méthodologiques de l'anthropologie des mondes modernes²⁰⁶. »

²⁰² Dans cet ouvrage publié en 1987, dans lequel il est question de saisir ce qu'est l'art populaire, Jean Cuisenier explique son approche : distinguer « des modèles reconnus comme tels dans les cultures d'origine », et rassembler un corpus d'œuvres du même genre afin de dresser l'inventaire des variations significatives entre elles. L'exemplarité et les différences pertinentes sont les deux notions « qui produisent des résultats sensés, des résultats de nature à vérifier ou infirmer les hypothèses d'une recherche définie. » Nous constatons ici l'influence de Claude Lévi-Strauss qui propose un renversement de la position du chercheur devant son objet d'étude. Cf. *Idem*, p. 15.

²⁰³ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères...*, *op. cit.*, p. 231.

²⁰⁴ Citation de Georges Henri Rivière extraite de CUISENIER, Jean et Marie-Chantal de TRICORNOT. *Musée national des arts et traditions populaires. Guide*, Paris : RMN, 1987, p. 11.

²⁰⁵ COLLET, Isabelle. « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 à 1937 », *art. cit.*, p. 121.

²⁰⁶ BONTE, Pierre, et Michel IZARD (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1992 [1991], p. 296.

III. Du MNATP au MuCEM

A. La muséologie scientifique de Jean Cuisenier

A.1. Le nouveau programme du MNATP : les arts spécialisés, la vêtue et la mode

Jean Cuisenier continue ainsi l'œuvre de Georges Henri Rivière en faisant évoluer les arts et traditions populaires vers une ethnologie moderne. Il pressent déjà dans les années 1970 ce que formule plus tard le muséologue Bernard Deloche : « le patrimoine doit être compris d'une nouvelle manière, non seulement par rapport aux supports, que l'on cessera de fétichiser, mais surtout en prenant en considération l'identité même du contenu à transmettre²⁰⁷. » Le nouveau directeur constate que son prédécesseur avait introduit une certaine modernité dans son discours, mais qu'elle résultait plutôt d'une intuition car « l'établissement n'avait pas d'orientation ferme sur le sujet.²⁰⁸ ». Parallèlement, il s'inquiète de sa dimension historique et archéologique puisque, selon lui, le programme de Georges Henri Rivière manquait de « profondeur historique²⁰⁹ » en mobilisant peu d'objets antérieurs au XIX^e siècle. La nouvelle politique instaurée par Jean Cuisenier se résume ainsi :

Nous avons donc à prendre acte de cette réalité : nous devons développer les fonctions scientifiques de l'établissement, donner une dimension historique à ses collections et à ses recherches. Nous avons à faire l'adieu à la France d'hier, sans nostalgie, pour nous saisir de l'héritage culturel qui se présente maintenant sous des jours nouveaux²¹⁰.

Il ajoute alors la nécessité de prendre en compte les pratiques, les mœurs, les usages qui participent implicitement à expliquer la biographie des objets du Musée. « Ainsi seulement trouverons-nous les moyens de faire vivre autrement l'héritage reçu de nos pères, sous les formes et selon les genres que nos activités prennent aujourd'hui²¹¹. » Jean Cuisenier cherche à ne plus se limiter à une période chronologique sans pertinence, à abolir la distinction entre haute culture et basse culture, et à recentrer le propos sur les populations urbaines. Par exemple, les recherches sur les vêtements populaires parisiens au XVII^e siècle menées par l'historien Daniel Roche répondent pleinement à cette nouvelle dynamique²¹². Si, le parcours

²⁰⁷ DELOCHE, Bernard. *La Nouvelle culture*, op. cit., p. 206.

²⁰⁸ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères...*, op. cit., p. 231.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Idem*, p. 263.

²¹¹ *Idem*, p. 268.

²¹² Daniel Roche dépouille des inventaires après décès du XVII^e siècle qu'il recoupe avec des témoignages d'époque (Nicolas Rétif de la Bretonne, Louis-Sébastien Mercier), pour définir, en fonction des classes sociales, les vêtements possédés par un individu et leur tendance (couleur, style, etc.). Selon lui, l'histoire du costume permet de mesurer « les changements de la sensibilité », les différences sociales du paraître » et « les

permanent du MNATP n'est que très peu modifié tout le long du mandat de Jean Cuisenier (jusqu'en 1988) – et bien après encore, comme si cette partie du Musée, si difficile avait été son émergence, était figée et sacralisée²¹³ – Jean Cuisenier donne toutefois « un coup de jeune²¹⁴ » à l'institution dans plusieurs domaines. L'entreprise commence par la refonte de la revue du Musée, *Arts et traditions populaires*, rebaptisée *Ethnologie française*. Le premier numéro, paru en 1971, sert de manifeste à cette nouvelle ethnologie que le conservateur souhaite instaurée pour l'étude de la France : dans les systèmes sociaux et culturels fortement stratifiés, de multiples sous-systèmes et de sous-cultures sont identifiables, autonomes et interdépendants à la fois²¹⁵. Dans cette optique, de nouveaux sujets de recherche apparaissent au programme comme les techniques du corps, la parentalité, les alliances, les systèmes d'héritage, de mémoire et de transmission²¹⁶ ; et les anciens sont étudiés à l'aide de paradigmes neufs. Nous remarquons en effet une approche renouvelée du département Costume, dirigé par l'ethnologue Martine Jaoul dès 1976 : l'ethnologie des temps modernes tend à développer les « arts spécialisés » comme « la vêtue et la mode²¹⁷ » à travers une nouvelle politique des collections.

A.2. Décloisonnement de la collection vestimentaire

Au plan de la recherche, l'équipe déconstruit l'image cristallisée du vêtement traditionnel en l'étudiant à travers ses « influences inter-culturelles²¹⁸ » : ses rapports aux circuits commerciaux, notamment le rôle des grands magasins ; ses rapports avec la mode, par le lien entre « le comportement vestimentaire du monde rural et urbain, [...] entre culture

normes fonctionnelles ». C'est un « sismographe » qui désigne les phénomènes d'adaptation et de circulation. Cf. ROCHE, Daniel. « Le costume et la ville : le vêtement populaire parisien d'après les inventaires du XVII^e siècle », in *Ethnologie française*, tome 12, n^o 2 : « Anthropologie culturelle dans le champ urbain », 1982, p. 157.

²¹³ En raison de la mémoire de Georges Henri Rivière, personne ne veut prendre la responsabilité de tuer « l'œuvre du père », selon l'expression de Martine Segalen. Cf. SEGALLEN, Martine. « L'impossible musée des cultures de la France », *art. cit.*, p. 166.

²¹⁴ SEGALLEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 215.

²¹⁵ CUISENIER, Jean. « Construire son objet : L'ethnologie française et son domaine », in *Ethnologie française*, n^o 1, 1971, p. 8.

²¹⁶ SEGALLEN, Martine, *op. cit.*, p. 226.

Noémie Drouguet parle aussi de l'influence à partir des années 1960 du courant scientifique américain du culturalisme, apparu outre-Atlantique dans les années 1940, qui promeut dans les sciences humaines et sociales une approche beaucoup plus centrée sur les comportements culturels et les rapports sociaux. Cf. DROUGUET, Noémie. *Le musée de société. De l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, coll. « U sciences humaines et sociales », 2015, p. 30.

²¹⁷ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères...*, *op. cit.*, p. 268.

²¹⁸ REINHAREZ, Claudine. « Critères de constitution de collections vestimentaires », in *Muséologie et ethnologie*, *op. cit.*, p. 189.

dominante et culture dominée²¹⁹ ». Jean Cuisenier entreprend également une série de publications de référence. Déjà, afin de « connaître et d'apprécier les objets les plus significatifs de la culture traditionnelle²²⁰ », un guide spécifique à la section costume de la Galerie d'étude est édité en 1983. Puis, en 1988, après dix années de travaux pilotés par Marie-Thérèse Duflos-Priot²²¹, le MNATP publie un ouvrage méthodologique et normatif pour la documentation des collections vestimentaires : lexiques raisonnés et alphabétiques, règles d'expression et d'articulation. Pleinement conscient de l'engouement pour les modes vestimentaires²²², Jean Cuisenier affirme ainsi la position de musée-pilote du MNATP dans le paysage muséal. Il utilise aussi la revue du Musée pour publier l'actualité de la recherche et traiter des sujets spécifiques au domaine : le linge, l'enveloppement textile et l'apparence²²³ où le champ de connaissances est élargi aux gestes et au corps, à son entretien et son embellissement. La programmation présente d'ailleurs l'exposition *L'Homme et son corps dans la société traditionnelle* (11 mai-2 oct. 1978) sur « les techniques du corps²²⁴ », en parallèle d'un colloque organisé par le CEF qui interrogeait les rôles et les fonctions sociales du corps : l'aspect psychologique et l'imaginaire sont étudiés dans la relation des individus au corps aujourd'hui, ainsi que dans « les jeux de costumes et d'uniforme²²⁵ ». Au plan de la collecte, l'idée est d'acquérir des pièces qui révèlent une structure significative : des éléments qui persistent dans le temps, comme le sac ; d'autres qui disparaissent progressivement, tel le tablier ; ceux qui ont une charge symbolique puissante comme le

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ ALCAN, Louise, et Michèle MARGERIE, *op. cit.*, 3^e de couverture.

Des guides sur chaque section de la Galerie d'étude sont édités en même temps qu'un catalogue des collections à travers un guide de la Galerie culturelle. Cf. CUISENIER, Jean et Marie-Chantal de TRICORNOT. *Musée national des arts et traditions populaires. Guide, op. cit.*

²²¹ La sociologue est mandatée à titre d'experte, depuis l'obtention d'une thèse de doctorat en 1978. Cf. DUFLOS-PRIOT, Marie-Thérèse. *Étude sociologique de l'apparence individuelle : interprétation de l'apparence d'autrui et classes sociales*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1978, 274 p.

²²² Jean Cuisenier légitime la publication de l'ouvrage au moment même où le Musée des arts de la mode est fondé (1986), où le Musée du costume et de la mode de la Ville de Paris multiplie ses expositions, et que les expositions grands publics font leur apparition : *La mode, une industrie de pointe*, présentée à la Cité des sciences et de l'industrie (18 déc. 1986-22 mars 1987), *Costume Coutume*, présentée au Grand Palais (16 mars-15 juin 1987).

²²³ *Ethnologie française*, tome 16, n°3 : « Linge de corps et linge de maison », juill.-sept. 1986.

Ethnologie française, tome 19, n°1 : « L'enveloppement textile », janv.-mars 1989.

Ethnologie française, tome 19, n°2 : « L'apparence », avril-juin 1989.

²²⁴ Inspirée du titre de l'ouvrage de Marcel Mauss (1968), l'exposition proposait un parcours en trois parties sur le corps social (travail, fête, maladie), et le corps civilisé (éducation, toilette et parure). Cf. LOUX, Françoise. *L'homme et son corps dans la société traditionnelle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 11 mai-2 oct. 1978 ; Nantes, Musée d'art populaire régional, château des Ducs de Bretagne, 17 nov. 1978-29 janv. 1979), Paris : RMN, 1978, p. 16.

²²⁵ Centre d'ethnologie française (éd.). *L'homme et son corps, de la biologie à l'anthropologie : acte de colloque* (Marseille, Maison Léon Blum, 27-29 juin 1979), Paris : CNRS, 1985, p. 2.

couvre-chef. Si le MNATP continue d'enrichir le fonds des vêtements traditionnels²²⁶, il s'oriente désormais vers les artefacts des périodes préindustrielle et industrielle issus des « classes moyennes et ouvrières de la société, gens de maisons, ouvriers, artisans, vendeuses, employés, commerçants²²⁷ ». Le vêtement professionnel, parce qu'il était également étudié par l'ethnologie traditionnelle, s'inscrit parfaitement dans la politique renouvelée du MNATP. Dans les années 1980, il acquiert une collection majeure, le stock ancien de la Maison Brailon à Paris, installée dans le quartier emblématique des Halles : des catalogues commerciaux et des vêtements pour « l'atelier-métier, l'alimentation comme la boucherie, les cavistes, les épiciers, etc.²²⁸ ». Le Musée se tourne aussi vers l'achat direct d'artefacts auprès des usagers, donc des objets qui « portent des traces d'usure²²⁹ » et racontent ainsi son histoire, son économie, ses transformations²³⁰. Anne Tricaud, conservatrice en charge du département Costume à partir de 1992, jusqu'au déménagement du Musée à Marseille en 2012, continue cette politique en la faisant évoluer jusqu'à la période contemporaine²³¹. En dehors de ce cadre général, les acquisitions sont également réalisées en fonction des projets d'exposition temporaire. Le changement de la politique des collections est aussi perceptible dans la programmation qui permet à Jean Cuisenier, et aux directeurs successifs²³², de donner libre cours à la recherche et à l'enrichissement des collections, et l'on observe une alternance entre « thèmes classiques et thèmes novateurs²³³ ».

²²⁶ Le Musée accepte le don Lazard en 1980, un costume Savoyard très bien documenté, et le don Petit en 1985, un costume du Cantal, lui aussi bien documenté. Il effectue aussi des achats tels un costume complet de la région de Caen en 1975 et un autre de la région de Saintes en 1987. Cf. CUISENIER, Jean. *Arts et traditions populaires. Nouvelles acquisitions : quérir, choisir*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 17 nov. 1987-28 mars 1988), Paris : RMN ; 1987, p. 25.

²²⁷ REINHAREZ, Claudine, *art. cit.*, p. 189.

²²⁸ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne TRICAUD, *op. cit.*, (00:11:43) p. 209.

²²⁹ REINHAREZ, Claudine, *art. cit.*, p. 190.

²³⁰ Citons par exemple l'acquisition de la garde-robe complète d'une femme qui avait tenu un commerce d'alimentation à Rosay-en-Brie (Seine-et-Marne). La collecte est effectuée de son vivant dans un but documentaire : photographie des lieux, description de l'utilisation des pièces, leur réparation et leur entretien, etc. Cf. *Idem*, p. 191-192.

²³¹ Elle fait rentrer, au début des années 2010, un vêtement de sommelier des années 1970. Elle acquiert aussi des vêtements de menuisier, des vêtements de compagnon, des blouses d'infirmières, etc. Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne TRICAUD, *op. cit.*, (00:11:43) p.195-196.

²³² 1988-1992 : Nicole Garnier ; 1992-1996 : Martine Jaoul ; 1996-2009 : Michel Colardelle ; depuis 2010 : Bruno Suzzarelli.

²³³ SEGALEN, Martine. *Vie d'un musée...*, *op. cit.*, p. 219.

A.3. L'exposition *Costume Coutume* (1987) : tentative d'une politique nationale en faveur des collections vestimentaires

Jusqu'en 1988, à la fin du mandat de Jean Cuisenier, aucune exposition spécifique au costume n'est programmée²³⁴ hormis *Costume Coutume* (16 mars-15 juin 1987). Une seule, mais de grande ampleur : pour célébrer le cinquantenaire du MNATP, le directeur et ses équipes choisissent de traiter « un patrimoine habituellement dispersé²³⁵ ». Les ethnologues du Musée ont constaté une rupture du « système du costume²³⁶ » au début du XX^e siècle avec la propagation d'une industrie, des grands magasins, des catalogues par correspondance, et il est nécessaire d'interroger « le phénomène de la mode²³⁷ » à travers le fait vestimentaire. Le costume est un signe²³⁸, et les vêtements sont des moyens d'expression aussi variés qu'il existe d'aires vestimentaires et de « mises en scène du jeu social²³⁹ ». Toujours dans la perspective d'une profondeur historique, l'exposition devra mettre en exergue la continuité des « mécanismes par lesquels les pratiques vestimentaires donnent matière à costume en même temps qu'à coutume²⁴⁰ », auparavant comme aujourd'hui. Ce domaine scientifique ouvre un champ thématique très large, par conséquent, le sujet se concentre sur deux volets. Le premier traite des origines et des rapports entre « costume "savant" et costume "populaire, urbain, et rural"²⁴¹ », à travers son évolution, la fixation et/ou la diversification des modèles. Ici le costume est étudié en tant que coutume, des Gaulois jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, depuis la réalité vestimentaire (les caractéristiques du vêtement et les métiers de la confection), la diffusion des modèles et la distinction régionale

²³⁴ Annexe 4.12 – Liste des expositions temporaires présentées par le Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne entre 1973 et 2005.

²³⁵ Plan de discours 1, non daté. Dossier 1/6, chemise 1 : organisation générale (novembre 1984-juillet 1987). Archives nationales, cote : 20120397/210-20120397/215 – Exposition *Costume, coutume* (Paris, Galeries nationales du Grand palais, 16 mars-15 juin 1987), commissaires : Jean Cuisenier, Monique Poulenc, Yvonne-Elisabeth Broutin, Marie-Thérèse Duflos-Priot, Zeev Gourarier, Marie-Claude Groshens, Claudette Joannis, Martine Jaoul, Henriette Touillier-Feyrabend ; muséographes : Panopès Pierre-Yves Catel, Marc Edelman.

²³⁶ CUISENIER, Jean (dir.). *Costume, coutume : cinquantenaire du Musée national des arts et traditions populaires*, catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars-15 juin 1987), Paris : RMN, 1987, p. 25.

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ Le commissariat a travaillé à partir d'un ouvrage incontournable en France, *Le Système de la mode* par Roland Barthes, paru en 1967, mais aussi d'un ouvrage anglo-saxon, *The Language of Clothes*, de Alison Lurie, paru à Londres en 1981 chez Heinemann.

²³⁹ CUISENIER, Jean (dir.). *Costume, coutume...*, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ Plan de discours 1, non daté. Dossier 1/6, chemise 1 : organisation générale (novembre 1984-juillet 1987), *op. cit.* Archives nationales, cote : 20120397/210-20120397/215.

(variations interne et externe)²⁴². Ensuite, il est pris sous l'angle de l'objet culturel dans la première moitié du XIX^e siècle, avec le mouvement romantique ; puis en tant que signifié dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec les enquêtes ethnographiques. Le second est consacré à la pluralité des fonctions et des usages de la vêtue et de la parure. Là, l'imaginaire du costume régional figuré est confronté à ceux qui sont reconstitués, les séries de bijoux « de Paris » ou de parures de province sont observées, les costumes de scène et les costumes d'époque sont comparés, les matériaux et les techniques sont analysés... L'exposition veut embrasser toutes les typologies de costume existantes – le vêtement de mode, historique, liturgique, ethnographique, de scène – afin d'avoir une vision d'ensemble du fait vestimentaire : « ne sommes-nous pas tous vêtus et revêtus, habillés, costumés et coiffés, les femmes maquillées et parées, les hommes décorés et peut-être tatoués ?²⁴³ ». Une volonté forte de rassembler les sources les plus variées – journaux de mode du XVIII^e au XX^e siècles, enquêtes ethnographiques, supports visuels de tout ordre²⁴⁴ – afin de documenter et d'interroger les collections françaises de divers établissements : des grands organismes publics comme la Bibliothèque nationale de France, la Comédie française, et l'Opéra de Paris²⁴⁵ ; des musées parisiens tels le Musée des arts de la mode, et le Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris ; et enfin de nombreux musées régionaux « de Nantes à Strasbourg et de Marseille à Dieppe²⁴⁶ ». Le but est de rassembler dans l'exposition « des pièces de la même époque et du même genre, assez éloignées de nous pour paraître étrangères, assez proches pour nous inviter à la réflexion²⁴⁷. » Si Hubert Landais (1921-2006), directeur des Musées de France de 1977 à 1987, rappelle à Jean Cuisenier que « le costume régional n'était pas un sujet très "parisien"²⁴⁸ », et que par conséquent l'exposition doit se distinguer soigneusement du genre « exposition de costumes folkloriques », l'ouverture au sujet de la mode n'est pas feinte. On notera cependant la volonté des équipes

²⁴² Depuis le costume populaire du Moyen Âge jusqu'à l'habit à la française du XVII^e siècle, quelle est la réalité de ces modèles ? L'exposition propose d'étudier les modes vestimentaires sur ses longs termes et ses courts termes.

²⁴³ CUISENIER, Jean (dir.). *Costume, coutume...*, op. cit., p. 25.

²⁴⁴ Le dossier iconographique des archives de l'exposition nous montre de nombreuses diapositives d'œuvres d'art graphique et pictural, mais aussi des photographies de boîtes à biscuits et de pots à lait, des affiches et des publicités. Cf. Dossier iconographique. Dossier 5/6 : Muséographie, communication, action culturelle ; chemise 1 : Muséographe, consultation des architectes, proposition, plan avril-mars 1986. Archives nationales, cote : 20120397/210-20120397/215.

²⁴⁵ Ces trois institutions possèdent des collections de costumes de scène.

²⁴⁶ CUISENIER, Jean (dir.). *Costume, coutume...*, op. cit., p. 31.

²⁴⁷ *Idem*, p. 25.

²⁴⁸ Propos relayés par Jean Cuisenier à son équipe lors d'une réunion après un entretien avec Hubert Landais. Cf. Compte-rendu de la réunion du 12 novembre 1985. Dossier 1/6, chemise 1 : organisation générale (novembre 1984-juillet 1987). Archives nationales, cote : 20120397/210-20120397/215.

scientifiques de l'aborder sous un angle autre qu'esthétique ou technique : le questionnement est sémiologique, la démarche (série comparative) est ethnographique, l'approche résolument historique. L'exposition *Costume Coutume* est donc le reflet du positionnement général du MNATP. De plus, l'institution affirme à nouveau sa position de musée-pilote dans le paysage muséal. Le travail sur la documentation des collections s'ajoute à l'impératif de récolter sur le terrain l'objet en même temps que de restituer sa mémoire et son environnement. Jean Cuisenier souhaite que cette exposition fasse prendre conscience de la nécessité de « ré-examiner²⁴⁹ » les collections publiques, afin de réinterroger le statut des artefacts vestimentaires, notamment des costumes régionaux²⁵⁰. Par la même, Jean Cuisenier affirme l'obligation d'entreprendre « une politique nationale de conservation et de restauration des collections françaises de costumes portés²⁵¹ ». Cette exposition pourrait selon lui participer à la prise de conscience des tutelles politiques, comme du grand public, de l'intérêt de prendre des mesures de sauvegarde pour ce patrimoine si fragile. Enfin, au niveau de la communauté scientifique et professionnelle, le MNATP souhaite attirer l'attention sur la nécessité d'amorcer une réflexion de fond sur le mannequinage, une technique encore approximative mais qui demande d'écrire son histoire au sein de celle de la muséographie, et d'améliorer les propositions médiatiques et muséales faites au public.

B. 1988-2016 : Repositionnement et restructuration

B.1. Une programmation tournée vers la création de mode : relecture des collections vestimentaires

Au début des années 1990, après le départ de Jean Cuisenier²⁵², le MNATP semble s'enliser. Pourtant, l'établissement tente de valoriser ses acquis. En 1994, le Musée présente deux expositions exclusivement tournées vers les modes vestimentaires et les apparences²⁵³ qui témoignent du repositionnement de l'institution : *Artisans de l'élégance* (17 nov. 1993-15 mai 1994) et *Parler Provinces : des images, des costumes* (26 janv.-26 déc. 1994). La première est une véritable ouverture au monde économique et créatif des modes

²⁴⁹ CUISENIER, Jean (dir.). *Costume, coutume...*, op. cit., p. 31.

²⁵⁰ D'un point de vue méthodologique, il s'agit de distinguer les originaux des répliques, d'examiner les ensembles complets pour mieux interpréter les pièces isolées.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² La conservatrice Nicole Garnier reprend la direction de l'établissement jusqu'en 1992, puis Martine Jaoul, conservatrice au MNATP depuis 1976, reprend la direction de l'institution jusqu'en 1996.

²⁵³ Annexe 4.12 – Liste des expositions temporaires présentées par le Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne entre 1973 et 2005.

vestimentaires. Élaboré avec le concours de la Mission du patrimoine ethnologique, du Musée des Arts de la Mode et du Textile, de l'Union française des arts du costume (UFAC) et du Musée Galliera, le projet bénéficie aussi de partenaires comme les services d'archives des maisons Sonia Rykiel, Christian Dior et Lesage, le Musée privé Charles Jourdan, et les couturiers-créateurs Azzedine Alaïa et Thierry Mugler. Le cœur du discours est porté sur le vêtement et plus particulièrement sur le rôle prépondérant joué par les accessoires dans la création de la mode. « Quoi de plus familier à nos contemporains que ces nombreuses parures dont ils aiment à se couvrir le corps ; que ces prestigieuses "créations" qui font à chaque saison la une de leurs magazines préférés ?²⁵⁴ » La nature attractive des modes vestimentaires, parce qu'il s'agit d'un objet courant pour le grand public, est une façon de parler des métiers artisanaux²⁵⁵, une thématique coutumière de la recherche ethnologique²⁵⁶. C'est à la fois l'innovation et la pérennité des savoir-faire qui conduisent le Musée à étudier les métiers du luxe et de l'apparence. C'est aussi le moyen de parler des codes sociaux de la mode, des variations des tendances, de la consommation et de la création, du prêt-à-porter et de la mondialisation. Le lien avec la haute couture est en effet inévitable puisque de plus en plus, seul ce secteur permet aux artisans de continuer d'exercer. La création contemporaine et la formation des talents de demain sont donc discutées²⁵⁷, car « les musées contribuent à les défendre et à les faire connaître et ne se contentent pas [de] les enfermer dans un passé révolu et nostalgique²⁵⁸. » Avec *Parler Provinces*, le MNATP se situe dans un tout autre discours qui marque cependant la nouvelle position de l'institution : il s'agit de déconstruire le regard posé sur l'apparence vestimentaire à l'époque romantique, en rapport avec la fabrication et la circulation des images des costumes régionaux. Placé au cœur du phénomène d'invention des identités régionales, le vêtement joue aussi le jeu de la

²⁵⁴ JAOU, Martine. *Artisans de l'élégance*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 17 nov. 1993-15 mai 1994), Paris : RMN, MNATP, 1993, p. 11.

²⁵⁵ Chapelier, fleuriste et plumassier, coiffeur et perruquier, fabricant de peigne, gantier, fourreur, cordonnier et bottier, mercière, dentellière et corsetière, brodeur.

²⁵⁶ Deux campagnes d'enquête sur les décors urbains et les boutiques parisiennes, menées de 1945 à 1950, puis de 1966 à 1976, ont alimenté une partie de cette exposition. Signalons aussi la valorisation des premiers résultats de cette enquête à travers l'exposition *Paris : Boutiques d'hier* (16 mai-17 oct. 1977) ; ainsi que la publication d'un ouvrage : REINHAREZ, Claudine, et Josselyne CHAMARAT. *Boutiques du temps passé : décors peints des boulangeries, charcuteries et crémeries*, Paris : Les Presses de la Connaissance, coll. « L'Art dans la vie quotidienne », 1977, 175 p.

²⁵⁷ Des organismes professionnels tels la maison Cartier, le DEFI, la Fédération française de la haute couture, la Fédération française de la dentelle et de la broderie, l'Institut français de la mode participent au financement du projet. L'exposition a pour but de participer à la reconnaissance patrimoniale des savoir-faire des métiers de la mode, et de susciter auprès du ministère de l'Éducation nationale une initiative en faveur de la formation et de dynamisation de ce secteur professionnel.

²⁵⁸ JAOU, Martine, *op. cit.*, p. 18.

distanciation province-capitale²⁵⁹. La conservatrice Anne Tricaud est alors tout à fait consciente de l'historicité de la collection vestimentaire – puisque celle-ci « démarre essentiellement avec le mouvement romantique dans le premier quart du XIX^e siècle²⁶⁰ » – et réalise en quelque sorte, grâce à cette exposition, sa biographie. Sont ainsi expliqués l'attrait pour certaines régions, la Bretagne notamment, la prépondérance du critère esthétique des objets, et le recours parfois à des reconstitutions²⁶¹. Remarquons aussi cette année-là l'exposition *Secrets de dentelle* (6 janv.-30 janv. 1994)²⁶² qui traite un sujet plutôt tourné vers le textile. Son commissaire Yves Sabourin²⁶³, choisit de mettre en valeur le savoir-faire dentellier à partir des travaux d'artistes contemporains rattachés aux Ateliers nationaux de dentelles, créés par le Mobilier national en 1976 à Alençon et au Puy : les pièces de dentelle anciennes côtoient des œuvres textiles, des éléments d'art graphique et des créations vestimentaires. Cependant, malgré des expositions temporaires d'une qualité scientifique et d'une modernité indéniables, le MNATP enregistre une baisse du nombre de visiteurs. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce phénomène. Martine Segalen, qui dirige alors le CEF, témoigne d'une coupure grandissante entre la fonction muséale de l'établissement et la cellule de recherche. Elle l'explique par l'arrivée d'une jeune génération d'ethnologues²⁶⁴. Martine Segalen pense également que « le succès de la fin des années 1970 et 1980, lié en partie à la vague écolo-ruraliste, s'est brisé quelques années plus tard sur les effets de la désindustrialisation et de la nostalgie patrimoniale²⁶⁵. » Le MNATP subit aussi un manque d'appui de la part de sa tutelle administrative qui, en outre, contraint son développement : le muséologue André Desvallées explique par exemple que l'ouverture vers le contemporain avait jusqu'à présent été limitée puisque le comité d'acquisition de la RMN est dominé par une logique Beaux-arts²⁶⁶, qui privilégie en effet les critères d'ancienneté et

²⁵⁹ Les représentations visuelles des costumes régionaux sont alors comprises comme un système autonome en parallèle du « système du costume réel ». Leur qualité documentaire, dont les équipes de Georges Henri Rivière ont largement fait usage, est ici étudiée de manière à décoder les codes propres à la culture visuelle du XIX^e siècle. Cf. MAGUET, Frédéric, et Anne TRICAUD, *op. cit.*, p. 31.

²⁶⁰ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne TRICAUD, *op. cit.*, (00:09:39) p. 194-195.

²⁶¹ MAGUET, Frédéric, et Anne TRICAUD, *op. cit.*, p. 33 et p. 40.

²⁶² Annexe 4.13 – Vue de l'exposition *Secrets de dentelle* (6 janv.-30 janv. 1994), présentée par le Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne.

²⁶³ Créateur textile, et commissaire de nombreuses expositions, Yves Sabourin devient en 1996 inspecteur de la création artistique, chargé de mission pour le textile et l'art contemporain, au ministère de la Culture et de la Communication.

²⁶⁴ SEGALLEN, Martine. *Vie d'une musée...*, *op. cit.*, p. 258.

²⁶⁵ *Idem*, p. 273.

²⁶⁶ « Si nous n'avons fait que des ouvertures limitées vers le contemporain, ce n'était pas pour des raisons scientifiques, ni même muséologiques, mais c'était simplement pour des raisons administratives ». Les propos l'auteur, exprimés lors de son intervention au colloque *Réinventer un musée* en 1997, sont rapportés par Martine Segalen. Cf. SEGALLEN, Martine. *Vie d'une musée...*, *op. cit.*, p. 261.

d'unicité²⁶⁷. Citons également la muséologue Ariane Lemieux qui rappelle que les grands chantiers parisiens proposent aux publics des musées rénovés offrant une autre dynamique muséographique²⁶⁸.

B.2. Mutation du musée d'ethnographie en musée de société

La diminution sensible du chiffre de fréquentation²⁶⁹ amène Jacques Sallois, directeur des Musées de France de 1990 à 1994, à effectuer une visite du MNATP en octobre 1990. Il insiste sur l'importance de « la rencontre des collections avec un public²⁷⁰ ». Le Musée doit susciter l'intérêt des visiteurs et relever la concurrence : il doit expliciter sa vocation, son rôle et sa place sur la scène nationale et internationale... En somme, il doit se munir d'un « programme culturel²⁷¹ ». En 1991, comme pour marquer un tournant dans l'histoire des musées d'ethnographie, le colloque *Musées et sociétés* est organisé à Mulhouse et Ungersheim²⁷² sous l'égide du ministère de la Culture et de la Communication. « À cette occasion fut dit publiquement ce que tout le monde disait en privé, à savoir que le MNATP avait vieilli²⁷³. » Jacques Sallois, dans son discours d'ouverture, déplore le faible soutien manifesté par l'État à cet établissement²⁷⁴, et remarque que la vitalité des musées de société est venue de la province ou de l'étranger. Ici, nous pouvons d'ailleurs citer les exemples du

Martine Segalen rappelle également qu'il a fallu attendre 2002, lorsque l'École du patrimoine devient l'Institut national du patrimoine, pour que l'on intègre les thèmes ethnologiques dans le concours. La procédure de recrutement auparavant favorisait donc l'intégration de professionnels marqués par un raisonnement d'historiens de l'art. Cf. *Idem*, p. 231.

²⁶⁷ Nous aurions pu ajouter celui de l'esthétique. Le « beau » est une valeur ambiguë dans la logique muséale et patrimoniale. L'ouvrage de Nathalie Heinich paru en 2009, intitulé *La fabrique du patrimoine*, est éloquent à ce propos.

²⁶⁸ LEMIEUX, Ariane. *La diffusion de la muséologie québécoise dans la culture des conservateurs français : la nouvelle muséologie québécoise et les musées d'ethnographie*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'Histoire de l'art et d'archéologie, 2003, p. 74.

²⁶⁹ Cent mille (100 000) entrées en 1982 ; quatre-vingt dix-sept mille (97 000) en 1985, dont vingt-sept mille (27 000) payantes), et soixante-six mille (66 000) en 1990, dont vingt mille (20 000) payantes. Cf. SEGALLEN, Martine. *Vie d'une musée...*, *op. cit.*, p. 27

²⁷⁰ *Idem*, p. 265.

²⁷¹ En 1995, Jacques Sallois réactualise le petit ouvrage de référence de la collection « Que sais-je ? » sur *Les Musées de France* [Georges Poisson, 1950]. Il explique ainsi que le programme culturel, appelé aujourd'hui le programme scientifique et culturel (PSC), fonde la démarche de l'établissement en fonction de ses collections, son environnement et ses publics. Le PSC oblige le musée à produire une réflexion quant à sa mission et son positionnement. Cf. SALLOIS, Jacques. *Les Musées de France*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 81.

²⁷² Le colloque est à situer à l'apogée du musée de société, dans la vague d'émergence et de développement de écomusées et des musées communautaires soutenue par le courant de la nouvelle muséologie. Nous pouvons nous référer à l'ouvrage de Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, paru en 2015, qui écrit l'histoire du passage progressif des musées d'ethnographie vers les musées de société.

²⁷³ SEGALLEN, Martine. *Vie d'une musée...*, *op. cit.*, p. 248.

²⁷⁴ À l'opposé d'une attention particulière apportée aux musées de beaux-arts.

Musée de la civilisation à Québec (MCQ) et du Musée d'ethnographie de Neufchâtel qui acquièrent une renommée dans le paysage muséal international parce qu'ils ont réussi à dépasser l'opposition « entre savoir ethnologique et plaisir esthétique, entre identité singulière et dynamisme du divers. Ils se positionnent comme acteurs dans le monde contemporain pour agir sur le social ou être des agitateurs d'idées²⁷⁵. » Ces notions très novatrices, soutenues par un mouvement intellectuel et professionnel nommé la nouvelle muséologie²⁷⁶, sont légitimées par le succès populaires de ces établissements²⁷⁷. Par conséquent, Jacques Sallois commande dès 1991 un audit aux deux muséologues québécois fondateurs du MCQ : Roland Arpin (1934-2010) et Michel Côté. Le rapport²⁷⁸ « était très direct, et, à la manière nord-américaine ne s'embarrassait pas de circonvolutions²⁷⁹ ». Il dénonçait un manque de stratégie à tous niveaux (scientifique, communicationnel et managérial), et surtout l'absence d'une vision culturelle en plus d'un désintérêt pour le public. Nous passons ici sur les aléas des rapports Guibal (1992) et Groshens (1995) qui ont suivi mais échoué²⁸⁰, pour nous concentrer sur l'idée principale retenue par tous : la nécessité de l'ouverture sur les sociétés contemporaines pour traiter des faits culturels actuels. Françoise Cachin, directrice des Musées de France de 1994 à 2001, fait alors appel à l'archéologue Michel Colardelle. Son rapport déposé en mars 1995²⁸¹ répond à plusieurs attentes. Déjà il s'inscrit dans la continuité des innovations initiées par Jean Cuisenier puisque son programme envisage la société française dans l'ampleur de sa chronologie, l'ouverture à toutes les cultures et toutes les hiérarchies sociales qui la composent, en même temps que les mondes urbains et ruraux. Du côté de la Direction des musées de France (DMF), il affirme la nécessité d'aller à la rencontre du public, et du côté du CNRS, il insiste sur l'importance de la mission scientifique. Il partage l'intérêt de replacer le MNATP au sein d'un réseau de musées de société, notamment en région, et propose de rebaptiser

²⁷⁵ SEGALLEN, Martine, *op. cit.*, p. 305.

²⁷⁶ André Desvallées collecte, fait traduire et publie les textes de ses collègues internationaux pour son ouvrage *Vagues* édité entre 1992 et 1994. Il y mène une réflexion fouillée du rapport musée/société qui amène à se questionner sur la représentation et la réception de la culture au musée. Cf. DESVALLÉES, André. *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris : W ; MNES, coll. « Museologica », 2 vol., 1992, 1994, 529 p., et 570 p.

²⁷⁷ Pour le Musée de la civilisation par exemple, nous avons cité les chiffres de fréquentation et la relation que l'institution entretient avec les habitants de la ville qualifiée par une « cote d'amour ».

²⁷⁸ « Pour une action de rénovation du musée national des Arts et Traditions populaires », rapport d'étude et de diagnostic par Roland Arpin et Michel Côté, avril 1991.

²⁷⁹ SEGALLEN, Martine. *Vie d'une musée...*, *op. cit.*, p. 268.

²⁸⁰ L'ouvrage de Martine Segalen, *Vie d'un musée*, explique très bien les propositions de chacun et les raisons de leur non aboutissement.

²⁸¹ COLARELLE, Michel. *Rénovation du musée des Arts et traditions populaires. Propositions*, 13 mars 1995, rapport commandé par Françoise Cachin le 16 janvier 1995.

l'institution : le musée des Civilisations de la France. En janvier 1997, Michel Colardelle est nommé à la direction de l'établissement, et dès mars 1997, il organise le colloque *Réinventer un musée* pour mener un grand débat sur la nature du futur établissement. Convaincu par la vision du musée-forum²⁸², l'objectif du directeur est de réunir divers spécialistes, universitaires et conservateurs, autour des expériences muséales réussies, de la connaissance des publics, d'une réflexion aboutie quant à l'avenir des musées d'ethnologie. Les résultats de cette rencontre se concrétisent par la publication en 2002 d'un programme scientifique et culturel (PSC)²⁸³. Une nouveauté apparaît : dans un premier temps centré sur la France au sein de l'Europe²⁸⁴, le projet est réorienté vers l'espace méditerranéen. Entre temps, en 1999, la décision a été prise de déménager l'établissement à Marseille puisqu'un site classé – le fort Saint-Jean, un haut lieu patrimonial national – est à la recherche d'un projet de réhabilitation. L'établissement public Euroméditerranée, chargé de la requalification urbaine du port de Marseille, accepte d'accueillir l'institution²⁸⁵. Le déménagement à Marseille infléchit l'orientation scientifique et le champ de l'établissement vers une nouvelle aire géographique légitimée par un passé commun depuis l'Antiquité²⁸⁶ : l'institution est renommée le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM).

B.3. Du département « Corps, santé, vêtement » au pôle « Corps, apparence et sexualité »

La restructuration du Musée avait commencé pour Michel Colardelle par la création en 1998 de « départements scientifiques et patrimoniaux associant l'ensemble des chercheurs,

²⁸² C'est le muséologue Duncan F. Cameron (1930-2006), avec sa célèbre formule, *The Museum, a Temple or a Forum*, qui introduit à partir de 1971 l'idée d'un musée forum, d'une agora, d'un musée point de vue... Un lieu de rassemblement de la voix collective, qui « favorise la confrontation des idées qu'il suscite par l'échange et le débat ». Cf. DUBÉ, Philippe. « Du sacré au social. À propos du musée de société en Amérique du Nord », in Chevallier, Denis, et Anne Fanlo (dir.). *Métamorphoses des musées de société*, Paris : La Documentation française, coll. « Musées-Monde », 2013, p. 57.

²⁸³ COLARDELLE, Michel (dir.). *Réinventer un musée : le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille : projet scientifique et culturel*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, 159 p.

²⁸⁴ Le projet prend place ainsi dans le mouvement de construction de l'Europe des cultures. En effet, il est envisagé dès la fin des années 1980 la création d'un Musée des cultures européennes à Berlin. En 1994, la Société allemande d'Ethnologie organisa une journée d'étude sur le thème *Voies vers l'Europe. Approches et problématiques des musées*, qui montre que « les cultures ethniques, régionales ou nationales en Europe n'existent pas indépendamment les unes des autres ». Cette notion est réaffirmée en 1999 au colloque *Mémoire et identité européenne* qui se déroule à Berlin. Cf. COLARDELLE, Michel. *Le musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Étude préalable pour un projet de "délocalisation" du MNATP-CEF de Paris à Marseille*, Paris : La Documentation française, 20 octobre 1999, p. 20.

²⁸⁵ La Ville de Marseille y est favorable parce qu'il s'agit d'un argument supplémentaire pour sa candidature à la nomination de la Capitale européenne de la culture 2013. Nous ne développons pas ici enjeux économiques et territoriaux liés à l'installation du MuCEM à Marseille, mais nous renvoyons au rapport de Stéphane Martin qui l'explique parfaitement bien. Cf. MARTIN, Stéphane. *Rapport à la ministre de la Culture et de la Communication relatif au MuCEM*, 4 août 2008, [np] (chapitre II).

²⁸⁶ COLARDELLE, Michel (dir.). *Réinventer un musée...*, op. cit., p. 26.

conservateurs et ingénieurs autour de thématiques prenant en compte à la fois les objectifs de la recherche et ceux du patrimoine, qui sont, dans le domaine de l'anthropologie, tout-à-fait consubstantiels²⁸⁷. » Ainsi, les activités du musée que sont les collectes, la mise en réseau d'information, les expositions, et les publications trouvent une cohérence. Parmi les neuf (9) départements créés, le département « Corps, santé, vêtement », traitera des significations et des transformations du corps, du vêtement et de la parure, de la jouissance, du rapport au risque, à la santé, à la maladie, à la souffrance et à la mort²⁸⁸. Aucune exposition spécifique aux modes vestimentaires n'est produite par le département, mais ce sujet est abordé à travers des thématiques plus larges avec les expositions *Les bijoux traditionnels français : art et artifice* (21 oct. 1998-22 fév. 1999), *Passeurs de linge : trousseaux et familles* (29 sept. 1999-17 janv. 2000), *Point de croix : au bonheur des filles* (13 nov. 2001-5 mars 2002), qui s'inscrivent dans un axe de travail de fond sur les collections²⁸⁹. L'ethnologue Marie-Pascale MALLÉ, conservatrice en charge du département devenu depuis l'installation à Marseille le pôle « Corps, apparence et sexualité » en 2013²⁹⁰, est assistée de Marina Zveguinzoff, chargée de collection et de recherche. Elles travaillent dans la perspective de reconstruire du sens autour des collections anciennes. Ainsi, les rubans et les indiennes des costumes régionaux ont fait l'objet d'une recherche (confection, circulation économique, charge symbolique) – afin de montrer qu' : « ils se construisent aussi en fonction d'un marché international et certainement des modes²⁹¹ ». Les coiffes régionales pourraient également faire l'objet d'une recherche approfondie, en vue d'un sujet sur « la coiffure en général²⁹² », de la coiffe au voile, en passant par le bijou pour cheveux²⁹³. Du côté des acquisitions, l'équipe de conservation cherche à combler les lacunes des collections qui concernent le pourtour méditerranéen. Dès le début des années 2000, dans le cadre d'un contrat

²⁸⁷ COLARDELLE, Michel. *Le musée et le centre interdisciplinaire...*, op. cit., p. 9.

²⁸⁸ *Idem*, p. 10.

²⁸⁹ Annexe 4.14 – Discours des expositions *Les bijoux traditionnels français : art et artifice* (21 oct. 1998-22 fév. 1999), *Passeurs de linge : trousseaux et familles* (29 sept. 1999-17 janv. 2000), et *Point de croix : au bonheur des filles* (13 nov. 2001-5 mars 2002), présentées par le Musée national des arts et traditions populaires au Bois de Boulogne.

²⁹⁰ Marie-Pascale MALLÉ est conservatrice au MuCEM depuis 2004. Elle a fait partie, comme Marina Zveguinzoff, arrivée en 2002, de l'équipe de préfiguration du MuCEM.

²⁹¹ Entretien semi-dirigé réalisée auprès de Mme Marie-Pascale MALLÉ, conservatrice chargée du pôle « Corps, apparence et sexualité » du MuCEM, et de Marina ZVEGUINZOFF, chargée de recherche et de conservation du pôle « Corps, apparence et sexualité » du MuCEM, le 06 novembre 2016 à 10h00, au Centre de conservation et de ressources à Marseille, (00:15:22) p. 219 (cf. Volume des annexes).

²⁹² *Idem*, (00:24:29) p. 222.

²⁹³ Marie-Pascale MALLÉ explique qu'une exposition sur la coiffure pourrait « montrer qu'entre le voile des femmes mariées du sud du Maroc et les coiffes des femmes françaises au XIX^e siècle, il n'y a pas tant de différences. ». Cf. *Idem*, (00:33:55) p. 225.

quadriennal validé par le CNRS, une politique d'acquisition délibérément tournée vers l'Afrique du Nord et le Proche-Orient se développe²⁹⁴. Ainsi, le MuCEM acquiert en 2004, dans la continuité des costumes folkloriques, une robe palestinienne brodée du premier tiers du XX^e siècle²⁹⁵, ou encore, dans la catégorie des vêtements professionnels, on fait entrer une cape de berger marocain du XX^e siècle²⁹⁶. En 2005, le dépôt des collections européennes du Musée de l'Homme permet l'intégration de « centaines de costumes régionaux européens plutôt d'Europe centrale et des Balkans²⁹⁷ ». Le costume entre aussi dans les campagnes thématiques, une autre innovation de Michel Colardelle. Dans le but de préparer le nouveau PSC du Musée, l'équipe de conservation a réalisé entre 1998 et 1999 une évaluation approfondie des collections. « Le bilan fait apparaître l'importance des missions d'enquête-collectes réalisées par l'établissement, éminemment interdisciplinaires et à l'origine d'ensembles scientifiquement jugés représentatifs d'un aspect socioculturel déterminé²⁹⁸ ». Les acquisitions se feront désormais en lien avec un thème culturel où conservateurs et ethnologues internes, et chercheurs externes à l'institution travailleront ensemble²⁹⁹. La cohésion entre la fonction muséale et la mission de recherche est un gage de qualité quant à la démarche de l'établissement qui renouvelle son positionnement scientifique et élargit l'étendue de son objet d'étude à des thèmes en lien avec des enjeux sociaux. Selon le nouveau directeur, le musée de société vise à comprendre l'être humain et la société dans laquelle il évolue. Une telle ambition nécessite l'élaboration de « protocoles scientifiques » qui favorise la constitution d'équipes pluridisciplinaires. Cette mission amène le musée *de facto* à interroger des sujets « chauds³⁰⁰ ». Par exemple, entre 2002 et 2005, le Musée et le

²⁹⁴ COLARDELLE, Michel (dir.). *Réinventer un musée...*, *op. cit.*, p. 69.

²⁹⁵ Cet artefact évoque la circulation des motifs textiles en Palestine dès les années 1930 grâce à des revues et des cahiers de broderies venus d'Égypte et d'Europe, et témoigne ainsi de la combinaison de ces influences. La robe est présentée dans le catalogue des collections de Denis-Michel Boëll à côté d'un plastron brodé d'origine bretonne du XIX^e siècle. Cf. BOËLL, Denis-Michel. *Trésors du quotidien : du musée des arts et traditions populaires au musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2005, p. 67-68.

²⁹⁶ *Idem*, p. 109.

²⁹⁷ Il s'agit de la collection Armand Marie Jacques d'Aumale, dont la partie asiatique est déposée au Musée du quai Branly. Cf. Entretien semi-dirigé réalisée auprès de Mme Marie-Pascale MALLÉ et de Marina ZVEGUINZOFF, *op. cit.*, (00:14:04) p. 219, et (00:21:21) p. 221.

²⁹⁸ PIZZORNI ITIÉ, Florence. *MuCEM – Politique de valorisation des collections hors les murs. Phase 1*, juin 2010, 42 p., [en ligne], <http://florence-pizzorni.com/resources/PUBLICATIONS/la-geste-populaire-Politique-expocollHLM.pdf> (page consultée le 17/04/2016)

²⁹⁹ BENKASS, Zahra. *La collecte de l'objet contemporain au sein de l'écomusée et du musée de société*, thèse de doctorat, Avignon, Université d'Avignon, département des Sciences de l'Information et de la Communication, 2012, p. 98.

³⁰⁰ COLARDELLE, Michel. « Préface », in Drouguet, Noémie. *Le musée de société. De l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, coll. « U sciences humaines et sociales », 2015, p. 10.

CEF mènent de front une campagne intitulée *Histoire et mémoires du sida*, en partie liée à l'histoire de la communauté homosexuelle et son combat pour l'égalité des droits. « La présence d'objets liés aux mémoires et à l'histoire du SIDA invite à penser le rôle de mémoire et de reconnaissance du musée face à la maladie³⁰¹. » Parmi les objets acquis, on remarque une robe de mariée portée par un homme travesti à l'occasion de la parade de la Gay Pride de 2004 à Paris – au moment du débat public sur les questions du mariage et de l'homoparentalité³⁰² – ainsi que des éléments de costume des Sœurs de la Perpétuelle Indulgence³⁰³ qui avaient formé un mouvement militant pour informer du SIDA³⁰⁴. Motivé par le principe de « discrimination positive³⁰⁵ », Michel Colardelle et son équipe travaillent également sur les diverses manifestations de la culture populaire. C'est ainsi que la campagne *Graff, tag et musiques/danses*, réalisée entre 2001 et 2006, s'interroge sur la place des jeunes dans la ville et sur la présence d'un art de la rue au musée à travers le spectacle de rue, le tag et le graff, le hip hop et le skateboard³⁰⁶. Des costumes de scène, des accessoires de protection pour les figures de break dance³⁰⁷, ou des vêtements de tous les jours illustrant la mode hip hop³⁰⁸ entrent dans les collections. Remarquons enfin la campagne *Mariage : construction du genre en Europe et Méditerranée* (2005-2006), qui questionne l'actualité de ce rite ancestral, et qui s'inscrit dans la préparation de l'exposition inaugurale autour des relations féminin/masculin. Pour actualiser le fond déjà très fourni de robes de mariée des collections, le MuCEM acquiert une robe de la marque TATI, l'un des modèles les plus vendus³⁰⁹, une robe de séries loin des parures fines et uniques que l'on retrouve

³⁰¹ Les mémoires et l'histoire du sida. Site du MuCEM, [en ligne], <http://www.mucem.org/fr/node/4092> (page consultée le 03/05/2016).

³⁰² Le don est proposé par l'association Act Up qui défend les droits des personnes LGBT. Cf. BOËLL, Denis-Michel, *op. cit.*, p. 68.

³⁰³ BENKASS, Zahra, *op. cit.*, p. 272.

³⁰⁴ Entretien semi-dirigé réalisée auprès de Mme Marie-Pascale MALLÉ et de Marina ZVEGUINZOFF, *op. cit.*, (00:10:37) p. 218.

³⁰⁵ COLARDELLE, Michel. « La vocation démocratique d'un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée », in *Diversité*, n°148 : « Ville, école, intégration », mars 2007, p. 66.

³⁰⁶ Cette campagne est née du projet d'exposition *Skater la ville* (1^{er} avril 1998-5 octobre 1999) qui, sous l'impulsion de Michel Colardelle, s'intéressait à ce sport méconnu, à part des jeunes générations. La campagne donne lieu à l'exposition *Hip hop, art de rue, art de scène* (17 juin-3 oct. 2005) présentée au fort Saint-Jean à Marseille.

³⁰⁷ Par exemple des genouillères et un « headspin », un casque protection permettent au danseur de tourner sur la tête.

³⁰⁸ Des pantalons « baggy », des blousons, une salopette en cuir, des tee-shirts, des lunettes de soleil des paires de baskets des marques NIKE, PUMA et DIESEL, etc.

³⁰⁹ Cette robe blanche est choisie parce qu'elle illustre la mondialisation d'un symbole et des codes vestimentaires liés au rituel du mariage, mais surtout parce qu'en France, elle pourrait aussi bien être portée pour une cérémonie juive, musulmane ou chrétienne. Cet artefact permet donc au Musée de développer un discours civilisationnel sur les valeurs communes à l'Europe et au pourtour méditerranéen. Cf. CHEVALLIER, Denis. « Autour d'une robe de mariée, quelques réflexions sur la vie des objets dans un musée de société », in

habituellement dans les musées. La politique d'acquisition répond alors à un souci du public, par la recherche d'une part d'artefacts à forte valeur muséale, c'est-à-dire « des objets exceptionnels qui sont faits pour séduire³¹⁰ », et dont l'aspect esthétique facilite la démarche d'exposition, et d'autre part d'artefacts plus communs, de fabrication industrielle par exemple, parce qu'ils « illustre[nt] quelque chose de très contemporain³¹¹ », un phénomène ou une tendance générale à toutes les sociétés. Les artefacts vestimentaires seront donc valorisés à travers diverses expositions thématiques de la programmation du MuCEM. Certaines thématiques s'y prêtent mieux, comme l'exposition temporaire inaugurale *Au bazar du genre* (7 juin 2013-6 janv. 2014)³¹². L'exposition est considérée comme un manifeste car le Musée se fait « l'écho des débats les plus contemporains mais aussi des profondes évolutions qui travaillent les individus dans leur part la plus intime, et les sociétés dans ce qu'elles n'ont eu de cesse de vouloir contrôler : les sexualités³¹³. » Sa préparation a mobilisé plus de trente (30) chercheurs³¹⁴, le résultat d'enquêtes de terrain, mais aussi des artistes contemporains. Si on regarde l'histoire des musées d'arts et traditions populaires, le genre reprend une thématique traitée par le biais des relations hommes-femmes, souvent sous le thème du rapport amoureux³¹⁵. Les études des sciences humaines et sociales des années 1970 et 1980 aboutissent à l'idée que le sexe biologique n'implique en rien l'identité sexuelle des individus, ouvrant la voie à des sujets tels que le transgenre, l'homosexualité, le courant *queer*. L'exposition reflète l'explosion des notions et des problématiques liées au genre féminin/masculin, et propose parmi d'autres, des artefacts vestimentaires et ses accessoires puisque « les codes vestimentaires ou corporels³¹⁶ » régissent la distinction des sexes.

Association générale des conservateurs des collections publiques de France-section Provence, Alpes – Cote d'Azur, *Réflexions sur la présentation de collections de textiles, de costumes et d'uniformes*, Lyon : Fage éditions, 2005, p. 43-46.

³¹⁰ Entretien semi-dirigé réalisée auprès de Mme Marie-Pascale MALLÉ et de Marina ZVEGUINZOFF, *op. cit.*, (00:51:43) p. 229-230.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Annexe 4.15 – Vue de l'exposition *Au bazar du genre* (7 juin 2013-6 janv. 2014), présentée au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille.

³¹³ CHEVALLIER, Denis (dir.). *Au bazar du genre : féminin-masculin en Méditerranée*, catalogue d'exposition (Marseille, MuCEM, 7 juin 2013-6 janv. 2014), Paris : Textuel éditions, 2013, p. 13.

³¹⁴ Une équipe pluridisciplinaire composée d'ethnologues, de démographes, de sociologues, et d'historiens.

³¹⁵ Le *Manuel de folklore français contemporain* d'Arnold van Gennep, un ouvrage dont on a déjà cité l'importance pour le domaine scientifique et muséal, impose l'étude du rôle sexué ou de la fabrication des identités sexuelles au moment des rites de passage. Les âges de la vie, marqués par le mariage notamment, est un moment clé pour illustrer la question du genre auparavant. Ajoutons également la qualité esthétique et technique du costume de la mariée surtout, qui explique la prépondérance accordée au mariage en contexte muséal pour illustrer ce discours.

³¹⁶ CHEVALLIER, Denis (dir.). *Au bazar du genre*, *op. cit.*, p. 25.

Conclusion

L'introduction d'une approche sociologique défendue par Jean Cuisenier dans le traitement des sujets relatifs aux costumes de la collection a apporté des thèmes nouveaux comme la sémiologie du fait vestimentaire, le corps et les comportements, les enjeux sociaux liés à la représentation de soi, la circulation – importation, exportation, rejet, adoption, adaptation – des tendances des modes vestimentaires entre les campagnes et les villes. En parallèle, la nouvelle politique d'acquisition modernise les fonds par l'extension des critères d'ancienneté vers le temps présent. L'exposition *Costume Coutume* (16 mars-15 juin 1987), présentée au Grand Palais concrétise ce repositionnement scientifique à travers une exposition qui se veut résolument populaire. Elle tente aussi d'impulser une politique nationale tournée vers l'étude et la conservation du costume. Après le départ de Jean Cuisenier, le MNATP s'essouffle et tente de récupérer un dynamisme grâce à une programmation aux sujets attractifs, où les modes vestimentaires sous l'angle de la création sont mises en avant. Le projet de refonte totale de l'institution qui émerge dans les années 1990, amène le Musée à s'adapter à la fois à la philosophie des musées de société, et au nouveau contexte géopolitique dans lequel il s'inscrit. Au MuCEM, la collection vestimentaire est désormais répartie dans plusieurs pôles de conservation, même si celui intitulé « Corps, apparence et sexualité » est le plus approprié pour traiter des problématiques qui nous préoccupent.

Conclusion du chapitre IV

Nous avons discerné un premier régime de muséalité de l'artefact vestimentaire sous l'égide du Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) à Paris, caractérisé par l'émergence des arts populaires et de la science du folklore. Les expositions universelles sont l'occasion d'affirmer un discours sur l'identité culturelle et historique du peuple français et de collecter des artefacts vestimentaires parmi d'autres objets utiles à l'ethnographie et à la pérennisation des savoir-faire textiles. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la culture populaire, stimulée par le roman rustique, renforce l'engouement pour le folklore. Le réseau provincial de collectionneurs-amateurs chapeauté par les savants de la capitale permet de collecter sur l'ensemble du territoire des accessoires et des éléments du vêtement qui correspondent aux critères de sélection scientifique et muséal : des artefacts anciens qui offrent une genèse du peuple français depuis les temps « primitifs », et de beaux objets qui répondent aux attentes du public. Le but est de subjuguier les visiteurs pour mieux les instruire : l'expérience muséale et la démonstration scientifique vont de pair. À la différence du Québec³¹⁷, le costume est au cœur du dispositif d'exposition dès la fondation du MET et devient par ce biais un objet hautement symbolique. Le pouvoir d'évocation du vêtement le rend indispensable lors de la mise en place des dioramas en 1884, très appréciés depuis l'Exposition universelle de 1867 et les exemples suédois et norvégien (nous notons ici un premier transfert culturel). Ce mode de présentation devient l'instrument populaire de l'éducation citoyenne voulue par le gouvernement français dont le musée se fait le support privilégié au XIX^e siècle. C'est ainsi que la légitimité scientifique, la circulation économique de l'objet, la conception de la muséologie, et la politique patrimoniale et muséale participent de concert à l'émergence de la collection vestimentaire du MET. L'Exposition universelle de 1900 accentue le rapprochement entre les arts populaires et les arts décoratifs : l'identité culturelle française est assimilée à l'art de la parure. La création en 1937 du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), qui rassemble les collections d'ethnographie française du MET, aurait pu impliquer un basculement vers un autre régime de muséalité. Toutefois, nous avons établi un constat en demi-teinte. Certes, une rupture d'ordre muséographique et méthodologique est initiée par Georges Henri Rivière qui établit un nouveau modèle de musée, basé sur le concept de la muséologie scientifique, dans le but de concilier la culture

³¹⁷ Nous avons vu dans le chapitre III que l'artefact vestimentaire, s'il est collecté par le gouvernement québécois dès les années 1930, n'intègre le Musée du Québec (ainsi renommé en 1963) qu'en 1983.

savante et la culture muséale populaire de l'ethnographie. Cependant, son discours reste attaché à l'exposition d'objets qui présentent un caractère folklorique manifestant une essence régionale. La circulation économique de l'artefact vestimentaire en particulier, puisqu'il semble plus difficile à collecter que tout autre objet, est en partie liée aux relations qu'entretiennent les scientifiques avec les folkloristes (régionalistes et scientifiques). En outre, la vision nostalgique des sociétés préindustrielles perdure jusque dans les années 1960, au moment du regain du mouvement régionaliste.

C'est à la fin des années 1960, au moment de la préparation de l'installation du MNATP sur son site d'implantation finale, le Bois de Boulogne à Paris, que nous percevons un basculement vers un second régime de muséalité de l'artefact vestimentaire. Les années qui précèdent l'ouverture du Musée permettent à Georges Henri Rivière de porter à maturation le projet d'un musée ethnographique de la France. Le principe de la muséologie scientifique qu'il avait commencé dans les années 1930 s'affine aux contacts d'une nouvelle conception de la science anthropologique bouleversée par l'approche structuraliste de Claude Lévi-Strauss. L'inauguration de l'établissement en 1972 concentre les efforts financiers et les collaborations internationales autour de la formation du premier musée national d'ethnographie de la France. Les collections vestimentaires se déploient dans l'exposition permanente selon le principe scientifique de la « juste distance ». Le nouveau directeur de l'institution, Jean Cuisenier, achève de reconfigurer le programme scientifique et décroïsonne la collection vestimentaire en introduisant de nouveaux paradigmes de recherche et d'acquisition. Les modes vestimentaires sont désormais un sujet central du Musée qui envisage l'étude de la circulation économique du vêtement et des mœurs vestimentaires, le traitement du corps et l'aspect psychologique des apparences, dans les campagnes comme à la ville, et pour toutes les classes sociales... La légitimité scientifique des modes passe par la recherche d'une structure significative du fait vestimentaire. D'un point de vue muséologique, l'exposition *Costume Coutume* (1987) tente d'établir une politique nationale en faveur des collections vestimentaires à partir de la collaboration entre les musées d'arts décoratifs et les musées d'ethnographie sur ce projet qui défend une prise de conscience de la valeur patrimoniale du vêtement, tous types confondus. Le MNATP appelle à une campagne de conservation des artefacts selon une politique commune à tous les musées concernés. Si cette proposition ne trouve pas un écho positif dans le paysage muséal, elle a pourtant le mérite de moderniser définitivement l'approche des modes

vestimentaires au MNATP, qui n'hésite plus à trouver des partenaires auprès de l'industrie de l'habillement ou à traiter des sujets liés à la création de mode dans sa programmation.

Le MNATP, pourtant, garde une image désuète liée à celle du musée d'ethnographie. Un troisième régime de muséalité se met en place dans les années 1990, au moment où le projet de réhabilitation de l'institution est envisagé. L'audit rédigé par les deux muséologues Roland Arpin et Michel Côté apporte une vision nouvelle du rôle et du fonctionnement de l'établissement, prenant pour modèle le Musée de la civilisation à Québec, fort de sa réussite outre-Atlantique. Ce transfert culturel débouche sur la création du département « Corps, santé, vêtement » dans le cadre du programme scientifique élaboré par le nouveau directeur Michel Colardelle en 1998, et reflète la vision interdisciplinaire que le MNATP adopte. Au début des années 2000, des enquêtes-collectes sont menées sur des sujets sensibles, comme la maladie du sida ; sur des mouvements culturels actuels, avec le graffiti et la musique hip-hop ; ou encore sur des thématiques pérennes mais sans cesse réinterrogées, tel le mariage. La collection vestimentaire s'enrichit d'objets ultra-contemporains qui autorisent l'institution à questionner le système des modes et des apparences d'aujourd'hui. Cette thématique est néanmoins diluée dans un discours plus large, propre au musée de société. La nouvelle conception muséologique de l'établissement s'accompagne d'un repositionnement politique et de son périmètre géographique. Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), impliquant une relocalisation à Marseille, devient l'instrument culturel de l'État français au sein d'un nouveau territoire d'influence. Le Musée est confronté à la nécessité de documenter une nouvelle aire géographique, étendue au pourtour méditerranéen. S'il a hérité des collections européennes du MNATP, il porte désormais son attention sur les modes vestimentaires des pays orientaux, impliquant d'autres circuits économiques de l'objet et un discours muséal élargi à une méta-culture propre à ce territoire. Le pôle des collections a lui aussi changé d'orientation, les thèmes de l'apparence et de la sexualité ayant remplacé ceux de la santé et du vêtement. L'exposition inaugurale *Le bazar du genre* (7 juin 2013-6 janv. 2014) démontre ce nouveau paradigme muséal. S'emparant avec succès de thèmes d'actualité, ce qui lui permet de contribuer à la documentation de faits de société, le MuCEM reçoit sa consécration en tant que musée savant et vulgarisant ; et l'artefact vestimentaire, élément central et historique de ses collections, voit son rôle confirmé dans la représentation des évolutions de nos mondes.

Chapitre V – La Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais

Introduction du chapitre V

La Cité internationale de la dentelle et de la mode (CIDM) à Calais possède une collection de pièces vestimentaires et de dentelle d'environ trois mille (3 000) objets répartis ainsi : quatre cents (400) pièces de haute couture, mille deux cent cinquante (1 250) pièces de lingerie, sept cent cinquante (750) accessoires de mode, deux cent trente (230) artefacts vestimentaire pour enfants, une tissuthèque de six mille (6 000) échantillons. S'ajoutent à cela un fonds d'archives composé de mille cinq cents (1 500) registres de dentelle mécanique et dix mille (10 000) photographies, ainsi qu'une bibliothèque de quatre cents (400) ouvrages d'ordre technique, historique et artistique, et (12 000) revues spécialisées sur la dentelle et les modes vestimentaires. Fondée en 2009, cette institution constitue un cas d'étude idéal pour démontrer la mutation vécue par un musée d'histoire régionale du XIX^e siècle, incité par la spécificité de l'activité industrielle de son territoire à adopter progressivement une identité muséale centrée sur les modes vestimentaires. Pourtant, l'artefact vestimentaire n'est pas le noyau de ses collections. Sa collecte est même tardive puisque l'établissement commence réellement à acquérir ce type d'objets au cours des années 1990. Du musée d'arts décoratifs à l'écomusée industriel, l'évolution de la CIDM en fait aujourd'hui une institution au profil muséologique unique puisqu'elle est à la fois un musée technique et industriel, un musée ethno-historique et un musée d'art. Nos travaux permettent de comprendre la création de ce concept qui a vécu trois (3) régimes successifs se déroulant sur des temps très courts.

Les archives de la CIDM ne sont pas abondantes. En effet cette institution assez jeune n'a emporté du Musée des beaux-arts de Calais qu'une partie de la documentation concernant strictement la dentelle et surtout de ce qui a trait aux projets muséographiques rédigés dans le cadre de la préfiguration de la CIDM. Les discussions avec l'équipe du Musée m'ont permis de cerner un environnement propre à la ville et au secteur muséal qu'il

aurait été difficile de saisir dans la seule documentation¹. La base de données des collections n'est pas accessible au chercheur depuis le Centre de documentation – nous n'avons donc pas produit de statistiques pour ce terrain – et les dossiers d'œuvre concernant la collection vestimentaire sont inexistantes. Cependant, les documents de travail quant à l'orientation et les activités actuelles (projets culturels, bilan, rapports, etc.) nous ont été communiqués, et toutes les expositions ont donné lieu à la publication d'un catalogue. Pour la période fondatrice du Musée de la dentelle, nous avons consulté le dossier « Musée » de la Chambre de commerce et de l'industrie de la Côte d'Opale où se trouvent les archives relatant les accords passés entre le Chambre syndicale des fabricants de tulle et dentelles de Calais et la Ville de Calais au début du XX^e siècle. En outre, la bibliothèque ancienne de la CIDM s'est avérée la plus utile pour documenter l'émergence du Musée. Pour finir, nous avons réalisé un entretien semi-dirigé en 2015 avec Mme Anne-Claire Laronde, conservatrice en chef et directrice de l'établissement muséal depuis 2012, peu de temps après l'inauguration de la Cité. Son témoignage apporte donc un éclairage sur sa vision de la mission et du rôle du musée, et les perspectives de développement vers lesquelles elle s'oriente.

Le chapitre se découpe donc en trois (3) parties. On perçoit une première période qui court depuis l'idée d'un musée de la dentelle formulée en 1883 débouchant sur la création de cette institution en 1926, jusqu'en 1965, date à laquelle le Musée – rebaptisé le Musée des beaux-arts et de la dentelle après la Seconde Guerre mondiale² – rouvre au public. Durant tout ce temps, la dentelle y est présentée comme un élément des arts décoratifs et le discours de l'institution valorise peu l'histoire industrielle ou sociale liée à ce matériau textile. Un autre régime est observé à partir des années 1980, à partir d'un plan de séparation des deux branches de l'institution muséale : d'un côté les beaux-arts, de l'autre la dentelle. La forte influence de la reconnaissance du patrimoine industriel en France, et surtout dans le Nord – Pas-de-Calais, ainsi que la récession de l'industrie dentellière dans le bassin calaisien, forment un climat idéal pour entamer un travail de mémoire qui conduit à la conception d'un projet de rétablissement d'un musée spécialisé sur la dentelle, et qui restera à l'état de préfiguration jusqu'au début des années 2000. S'ensuit ainsi une longue période de jachère,

¹ Nous remercions sincèrement Anthony Cadet, responsable du Centre de documentation ; Shazia Boucher, conservatrice de la collection vestimentaire ; et Anne-Claire Laronde, directrice et conservatrice en chef de la CIDM pour leur collaboration et le temps qu'ils ont pris pour assister nos recherches.

² Les destructions causées par les bombardements donnent lieu au transfert des collections Beaux-arts qui ont survécu à l'incendie du Musée de Calais au Musée de la dentelle. Après la guerre, un seul établissement muséal rouvre rassemblant les deux collections.

de construction, de rédaction et de validation du programme scientifique et culturel (PSC) qui s'achève avec l'inauguration de la CIDM en 2009. Un troisième régime se met alors en place. La conservatrice Anne-Claire Laronde, qui occupe le poste de directrice de l'établissement depuis 2012, tente de concilier les aspects industriel et créatif de la dentelle à travers à un nouveau PSC validé en 2014 par le Service des musées de France (SMF). Plus qu'une conciliation, il s'agit finalement d'un retour au concept d'origine du Musée de la dentelle de 1926, avec toutefois, tous les atours du musée moderne. Désormais, l'institution se place au cœur des échanges entre les industriels et les fabricants, les créateurs et les couturiers, et les détenteurs de la mémoire dentellière que sont les ouvriers de Dentelle de Calais®, les citoyens de ville, et les consommateurs de modes vestimentaires.

I. Introduction de la dentelle au Musée de Calais (1893-1926)

A. Émergence de l'idée d'un musée consacré à la dentelle

A.1. Naissance d'un musée de province

À l'occasion du 150^e anniversaire du Musée de Calais en 1986, son conservateur en chef Patrick le Nouène effectue des recherches dans les archives afin de rendre compte de son histoire. Le livret qu'il produit pour célébrer l'événement est le premier regard rétrospectif sur la création de l'institution. Nous y apprenons que l'origine d'un musée à Calais remonte au début du XIX^e siècle, à l'époque où le « musée est devenu l'ornement nécessaire de toute ville qui se respecte³ », selon Philippe de Chennevières (1820-1899), inspecteur des musées de province à partir de 1852, qui parle d'une véritable « pullulation des musées » en province depuis le début du siècle. Si le paysage muséal de la France se dessine progressivement à partir des initiatives des collectivités locales, à Calais, elle résulte de la nouvelle activité vers laquelle la Ville mobilise ses efforts : la villégiature. Une station balnéaire ne peut décemment pas se passer d'une institution comme un musée si elle veut se hisser au rang d'une ville attrayante et divertissante. Forte de l'acquisition d'une partie du cabinet de curiosité du collectionneur calaisien Delalande, passionné d'art et d'antiquités, et de ceux de B. Dutoit et Edmond Forcade, deux naturalistes dunkerquois, la Ville de Calais souhaite mettre les collections à disposition des touristes et des citoyens. Le 9 décembre 1836, une assemblée extraordinaire décide la création du Musée de Calais sous l'égide de la Ville. En 1837, alors que le chemin de fer est sur le point d'arriver, une Société des Bains de mer et une salle de concert sont créées. Dès cet instant, il semblerait que l'idée d'introduire une collection de dentelles se fait entendre⁴, toutefois, aucune archive ne peut l'attester. En fait, le Musée s'inscrit en tous points dans la continuité des cabinets préexistants, « consacrés à l'universalité des sciences⁵ ». Établissement « fort à la mode auprès des élites locales

³ Citation de Philippe de Chennevières, directeur de l'administration des musées royaux en 1865, puis directeur du service des Beaux-arts entre 1874 et 1878. Cf. GEORGEL, Chantal (dir.). *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris : R.M.N., p. 15.

⁴ NOUÈNE, Patrick (le). *Éléments pour une histoire du Musée des Beaux-arts et de la Dentelle de Calais. Livret accompagnant l'Affiche célébrant le 150^e anniversaire du Musée de Calais*, 1986, [np]. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

Dans celui-ci, l'auteur indique l'année 1840 comme le point de départ de l'expression d'un besoin d'un musée de la dentelle, mais il ne cite pas sa source, et nous n'avons pas retrouvé d'archives corroborant cette date. Nous revenons en détails sur cette affirmation ci-dessous.

⁵ *Ibidem*.

(médecins, avocats, pharmaciens...)»⁶, la Commission du Musée est d'ailleurs formée par l'intelligentsia calaisienne dont la majorité est également membre de la Société d'Agriculture, du Commerce, des Sciences et des Arts de Calais fondée en 1799⁷. Leur objectif scientifique se traduit ainsi dans le mandat de la nouvelle institution : faire comprendre et diffuser l'avancement des connaissances humaines. Les collections alors entreposées dans l'hôtel de Ville sont transférées de façon temporaire dans le bâtiment qui abrite l'école primaire. Inauguré le 12 mars 1837, le Musée fait aussi le bonheur des habitants de Calais, et les dons d'objets précieux affluent, notamment ceux des membres de la Commission du Musée. Chacun est relaté dans la presse locale, et la liste de ces acquisitions minutieusement retranscrite par Patrick le Nouène montre bien qu'il s'agit avant tout de *naturalia*, mais aussi d'artefacts exotiques venant de Chine, d'Inde, du Mexique et du Pérou. Aucune pièce de dentelle ou de textile n'y figure. Une correspondance s'installe entre le conservateur du Musée de Calais, Alexandre Pigault de Beaupré (1782-1855), membre de nombreuses sociétés savantes, chevalier de la Légion d'honneur, conseiller municipal et conseiller général⁸, et le ministre de l'Intérieur, M. de Montalivet. Celui-ci lui demande son aide, notamment, dans une lettre du 26 avril 1837, par le dépôt de collections de beaux-arts comme des moulages d'antique afin de parfaire l'instruction des citoyens de Calais. Réactif, le gouvernement fait parvenir à l'été 1837 des moulages et un portrait du roi Louis-Philippe.

A.2. La première collection de dentelles du Musée de Calais

Le bâtiment est vite trop petit pour les collections qui se sont agrandies, et la Commission du Musée est renouvelée en 1856 avec la mission de « mettre de l'ordre⁹ » dans les collections du Musée. Le ministère de l'Instruction publique souhaite qu'un catalogue soit établi. En 1858, la Commission adresse le catalogue au maire de Calais, accompagné d'un rapport sur l'état des collections. Les sections y sont décrites par ordre d'importance de leur volume. D'abord celles de sciences naturelles : minéralogie, animaux empaillés, conchyliologie, paléontologie ; puis celles des beaux-arts : peinture, arts graphiques ; celles

⁶ *Ibidem*.

⁷ HÉNON, Henri. *L'industrie du tulle et dentelles mécaniques dans le département du Pas-de-Calais (1815-1900)*, Paris : Belin frères, 1900, p. 161. La société prend le nom raccourci de Société agricole et industrielle de Calais ensuite.

⁸ Dossier de la Légion d'honneur d'Alexandre Pigault de Beaupré (1782-1855), dossier : LH/2158/62. Site du ministère de la Culture et de la Communication, [en ligne], http://www.culture.gouv.fr/LH/LH180/PG/FRDAFAN83_OL2158062V001.htm (page consultée le 08/02/2016).

⁹ NOUÈNE, Patrick (le). *Éléments pour une histoire du Musée...*, *op. cit.*

d'ethnologie « ayant un rapport à l'histoire des différents peuples du monde¹⁰ » ; celles d'histoire : antiquités, numismatique ; et pour finir celles des techniques : instruments de physique et autres modèles de machine... Mais toujours pas de dentelles. À travers la description de l'évolution de l'institution faite par Patrick le Nouène, nous nous rendons compte que la mission d'instruction publique du Musée prend de plus en plus d'importance aux yeux de la Commission du Musée, au fur et à mesure que les travaux scientifiques sur la collection avancent. Plusieurs rapports de séance de la Commission ou la correspondance avec le maire de Calais révèlent son désir d'accueillir le public gratuitement, et de pouvoir montrer des collections méthodiquement classés et ordonnées dans un but pédagogique. Une extension du bâtiment actuel ou le déménagement du Musée est demandé de façon pressante. Un temps hébergé à l'Hôtel Quillacq¹¹, il est réinstallé provisoirement dans des locaux qui ne conviennent pas à la Commission, qui ne cesse de plaider pour l'implantation pérenne d'un musée municipal. En 1885, la situation semble se débloquer à plusieurs niveaux. D'une part, la mairie est déménagée suite à la fusion des Villes de Calais et de Saint-Pierre-lès-Calais¹². D'autre part, la Commission du Musée se rapproche d'une jeune société savante, la Société historique du Calaisis, fondée en septembre 1886, qui souhaite voir dans le musée municipal « une rétrospective locale ». Conformément au modèle du musée d'histoire en vogue à cette époque, le musée présenterait des cartes géographiques, des collections numismatiques, de la poterie archéologique jusqu'à la faïence locale, des archives pour retracer l'histoire administrative et monumentale de la ville. Après de nombreux débats et polémiques¹³, il est enfin décidé le 23 octobre 1891 que le Musée sera installé dans le bâtiment de l'ancien Hôtel de Ville, place d'Armes. Il est inauguré le 6 août 1893. La presse décrit les salles du Musée d'alors, que Patrick le Nouène relate en commençant par l'étage « noble », c'est-à-dire les salles de peinture et de dentelle. « Au second étage : la salle de peinture et des médailles et son annexe où la vitrine réservée à notre belle industrie des tulle et des dentelles attend encore les plus beaux spécimens de notre fabrication renommée du monde entier¹⁴. » Ce passage du livret historique est le premier document à mentionner la

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Le Musée de Calais s'installe en 1861 à l'Hôtel Quillacq – qui fut le théâtre de nombreux événements intellectuels et artistiques depuis le XVIII^e siècle – mais le bâtiment est réquisitionné en 1871 pour contribuer à l'effort de guerre.

¹² Cette commune qui devient l'un des quartiers de la Ville de Calais s'est développée et s'est enrichie grâce à l'installation et la prospérité des ateliers de fabrication de dentelles.

¹³ Entre autres choses, la Chambre de commerce et d'industrie souhaitait y emménager.

¹⁴ Patrick le Nouène s'appuie ici sur un article de presse de M. ARGUS, intitulé « Inauguration du Musée », paru dans *Le Nouveau Calais* le 7 août 1893.

présence de pièces de dentelle dans les collections, et souligne la place de choix qu'elles acquièrent d'emblée dans l'institution : elles sont placées à côté des peintures, et non à l'étage des reliques de l'histoire locale¹⁵. Dans le mouvement de professionnalisation du secteur muséal en France, Charles Wiart est nommé conservateur par arrêté ministériel et sous sa direction, un catalogue des collections Beaux-arts est publié. Il opère un tournant dans l'évolution du Musée qui affirme son identité marquée par les collections d'art et qui, par conséquent, se détache définitivement de son image de musée scientifique. La renommée du Musée et les dépôts de l'État attirent les dons¹⁶, et les collections sont rapidement à l'étroit. La Commission du Musée adressé en juillet 1900 un courrier à la Ville en ce sens.

A.3. Les circonstances de l'introduction de la dentelle au Musée de Calais

Revenons sur les circonstances de l'apparition des pièces de dentelle au Musée de Calais. Elles semblent apparaître soudainement dans le descriptif des salles du Musée, mais pourtant, il ne s'agit pas d'un accident de collecte. Patrick le Nouène évoque des relations anciennes mais difficiles entre l'institution et les industriels :

Dans les archives du musée l'on trouve, dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, trace d'une section de dentelle, ce qui est bien la moindre des choses à propos d'une industrie alors en plein essor, employant un calaisien sur trois et concernant les arts appliqués. Toutefois les rapports entre le musée d'alors et cette industrie ne furent pas simples, tant les intérêts des responsables de l'un ou l'autre ont semblé longtemps antinomiques. De même a-t-il fallu de nombreuses années avant que les partenaires concernés par ce musée, la Ville de Calais, la Chambre de Commerce et la Chambre Syndicale des fabricants de tulles et de dentelles de Calais, se mettent d'accord sur la nécessité, puis les modalités d'un Musée de la Dentelle à Calais. Il semble qu'en 1841, les fabricants calaisiens aient demandé l'installation d'un musée industriel à Calais. Toutefois, nous n'avons trouvé aucun document confirmant un tel projet¹⁷.

Si la dentelle a certes une importance locale, elle ne semble pas dans un premier temps justifier son introduction au musée. Nous gardons cependant à l'esprit qu'aux prémices l'idée d'un second musée à Calais, spécifique à cet objet, est formulée par les industriels calaisiens eux-mêmes¹⁸. Le conservateur prend la date de 1862 comme première évocation du projet. En effet, dans le Registre de délibération du Conseil d'administration du Musée, rapportant la séance du 5 août 1862, deux propositions sont faites en ce sens. La première

¹⁵ Nous pouvons remarquer grâce à cette archive que le rez-de-chaussée présente les sculptures et les reproductions de gros ouvrages présentés à l'Exposition universelle de 1889, ainsi que les collections d'histoire naturelle et technique. Le premier étage expose les céramiques, et autre pièces relatives à l'histoire locale.

¹⁶ Dont les plus fameux sont les œuvres offertes par des collectionneurs tels le Baron de Rothschild et Paul Leroi, directeur de la *Revue de l'art*.

¹⁷ NOUÈNE, Patrick (le). *Éléments pour une histoire du Musée...*, op. cit.

¹⁸ Patrick le Nouène ne cite pas la source qui l'a mis sur la piste de l'année 1841.

est d'écrire aux deux fabricants calaisiens de dentelle qui ont participé à l'Exposition universelle de Londres en 1851 pour acquérir les « spécimens¹⁹ » qui y ont été exposés. La seconde réalisée par Charles Wiart, le conservateur du Musée lui-même, consiste à installer une exposition permanente sur l'industrie locale. Cependant, le sujet est ajourné et ne refait surface qu'en 1883, lorsqu'il est fait lecture à la Chambre de commerce d'une circulaire émanant du ministère du Commerce et encourageant les chambres à créer un musée commercial pour « favoriser le développement du commerce et de l'industrie en France et à favoriser aux producteurs la lutte contre la concurrence étrangère²⁰. » Celle de Calais y renonce faute de local approprié, mais aussi parce que les grandes villes industrielles du Nord – Pas-de-Calais telles que Lille en 1856, puis Roubaix et Boulogne en 1878 avaient déjà créé leur propre musée. C'est alors que la Chambre syndicale entre en jeu. Après la guerre de 1870, la crise économique qui frappe la France pousse les fabricants à se regrouper dans une Chambre syndicale des fabricants de tulle et dentelles²¹. L'organisme – officiellement créé le 18 juillet 1884 autour de la devise « Protéger les intérêts de chacun, sans léser les intérêts d'aucun²² » – perçoit très rapidement les avantages à la fondation d'un musée. Il adresse un courrier le 4 avril 1893 au maire de la Ville demandant l'installation d'une vitrine au Musée de Calais dans laquelle il pourrait installer les produits de ses membres. La Commission du Musée s'y montre favorable, en spécifiant toutefois que la vitrine devra exposer « les documents relatifs à l'histoire de l'Industrie tulleuse depuis son importation à Calais jusqu'à nos jours²³. »

B. Quel musée pour la dentelle de Calais ?

B.1. Deux notions du musée qui s'affrontent

L'entrée de la dentelle au Musée de Calais est ainsi due à la Chambre syndicale qui réussit à convaincre la Ville et ses élites. Cependant, le mandat prévu pour la vitrine exposant les pièces textiles n'est pas respecté par la Chambre syndicale, ainsi qu'en témoigne le courrier adressé par la Commission du Musée en date du 15 septembre 1894 à Henri Hénon,

¹⁹ NOUËNE, Patrick (le), *op. cit.*

²⁰ *Registre des délibérations de la Chambre de commerce*, 15 octobre 1883, p. 245. Citation extraite de NOUËNE, Patrick (le), *op. cit.*

²¹ Le projet démarre en 1876 lorsque la Chambre consultative des Arts et des manufactures de Saint-Pierre-lès-Calais rédige les statuts de l'organisme, qui seront acceptés par la Commission d'enquête parlementaire le 26 mai 1884. Cf. HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 231.

²² *Idem*, p. 274.

²³ NOUËNE, Patrick (le), *op. cit.* Citation extraite du Registre des délibérations du Conseil d'administration du Musée.

président de l'organisme, pour le lui signifier : « Tout en reconnaissant le mérite des articles qui sont exposés, la Commission du Musée croit que cette collection répond incomplètement au but proposé. Il ne s'y trouve point de spécimens remontant à l'origine du tulle à Calais et ses développements, l'on n'y voit point d'échantillons des divers genres fabriqués depuis 1830 jusqu'en 1850...²⁴ ». Le Registre des délibérations du Conseil d'administration du Musée indique que la Commission souhaite retirer cette collection des salles, afin d'exposer d'autres objets qui ont leur place dans un « vrai musée » plutôt que dans un musée commercial. En effet, à travers les intérêts divergents mentionnés par Patrick le Nouène dans le livret historique, deux conceptions du musée s'affrontent : l'une propre à une société savante et l'autre à un *consortium* d'entrepreneurs. Plutôt qu'une vitrine de la production locale, la Chambre syndicale, de connivence avec la Chambre de commerce, avait imaginé un musée exposant des échantillons provenant d'autres pôles de fabrication notamment à l'étranger : « des collections riches et variées de tous les produits du monde, en dentelles vraies ou à la mécanique, en broderies, applications... susceptibles de développer leur [les fabricants calaisiens] initiative pour la création d'articles nouveaux et indiquant les procédés de fabrications²⁵. » Le musée serait donc un centre de renseignement sur les marchés et les concurrents autant qu'un lieu rassemblant des ressources créatives, à l'instar du Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne²⁶. Autrement dit, le projet muséal s'inscrivait dans le prolongement des activités fondamentales des Chambres : « il devait s'agir essentiellement de constituer un fonds de collections sur la production contemporaine des dentelles mécaniques²⁷. » La notion de musée est ici bien éloignée de sa conception classique, telle qu'elle s'affirme dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France²⁸, et seul le rassemblement

²⁴ *Correspondance*, Archives du Musée de Calais, p. 95. Cf. *Ibidem*.

²⁵ Registre des délibérations de la Chambre de commerce, 8 mars 1889, p. 369. Citation extraite de NOUÈNE, Patrick (le), *op. cit.*

²⁶ Cette source mentionne l'exemple du Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, créé en 1889 par la Ville. En lien avec le ministère de l'Instruction publique, du Culte et des Beaux-arts, le conservateur Marius Vachon (1850-1928) « conçoit le musée comme une véritable arme économique, à la fois lieu de conservation de collections de rubanerie et d'armurerie de modèles d'art décoratif et de prototypes techniques, afin de développer un lieu de formation et d'émulation pour les industriels stéphanois, dessinateurs de rubans et graveurs d'armes, issus de l'École Régionale des Arts Industriels de Saint-Étienne. » Cf. Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne. Site MUSEOFILÉ, répertoire des musées français, [en ligne], http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/museo_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=M1023 (page consultée le 31/01/2016).

²⁷ DARGERÉ, Sophie. *Les collections de dentelle du Musée de Calais. Guide du visiteur*, Calais : Musée de Calais, 1979, p. 11.

²⁸ La seconde moitié du XIX^e siècle, en particulier sous la Troisième République avec la création de l'administration des Beaux-arts sous le ministère de l'Instruction publique, du Culte et des Beaux-arts, voit l'institutionnalisation du secteur muséal en France, notamment par la définition de l'établissement, de son rôle

d'une collection permet aux Chambres de garder pour cette institution le qualificatif de « musée ». Aussi, l'enjeu se situe moins autour d'une rétrospective historique, telle qu'elle est décrite et désirée par la Commission du Musée de Calais, que dans l'affirmation d'une image publique et la création d'un outil de travail.

B.2. L'expression du besoin d'un musée spécialisé sur la dentelle

Il faut à ce niveau rappeler le contexte de l'industrie dentellière au XIX^e siècle pour comprendre le besoin d'un musée. Déjà, souvenons-nous que l'industrie du tulle mécanique est certes installée à Calais depuis le début du siècle, mais que la technique de dentelle mécanique ne voit le jour qu'en 1834²⁹. C'est donc un secteur en pleine structuration. Henri Hénon (1840-1913) – précité pour son rôle de président de la Chambre syndicale³⁰ – dans son ouvrage sur l'histoire de la dentelle de Calais de 1815 à 1900, retrace en réalité les annales de tous les événements liés à cette industrie. L'histoire révèle « constamment des cas de litiges entre patrons et esquisseurs ou même dessinateurs qui vendaient les mêmes créations à deux fabriques distinctes³¹ ». C'est pour cela qu'en 1869, la Chambre de commerce de Calais met sur pied avec le Conseil des Prud'hommes un Conservatoire des dessins de fabrique et des arts textiles appliqués à l'industrie tullièrre³². Il s'agit d'un dépôt classé de tous les échantillons de dessins - versés depuis 1836 au Conseil des Prud'hommes – tombés dans le domaine public, ainsi que les plans et les modèles de machine, « afin de mettre les fabricants à même de profiter de leurs découvertes mutuelles et de faciliter à tous l'étude des progrès de l'industrie, en plaçant sous les yeux du public [...] l'histoire rétrospective³³. » Le Conservatoire est à la fois un support juridique et une source

et de ses pratiques. Cf. GENÉT-DELACROIX, Marie-Claude. « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », in *Romantisme*, vol. 26, n°93, 1996, p. 39-50.

²⁹ Si la machine à tricoter existe en Angleterre depuis le XVI^e siècle, ce sont les frères Leavers qui inventent le métier éponyme en 1814 reproduisant de manière mécanique la torsion de fuseaux. On parle alors de « métiers à tulle ». Ce n'est qu'en 1834 que l'ajout du système Jacquard, du nom de l'ingénieur lyonnais Joseph Jacquard (1752-1834), aux métiers Leavers permet la création de motifs en même temps que le fond de la dentelle. Cf. « La dentelle, une histoire anglaise ». Site de la Matériauthèque de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs (ENSAD), [en ligne], http://www.ensad.fr/sites/ensad/files/decembre-2009_0.pdf (page consultée le 01/02/2016)

³⁰ En sa qualité de fabricant, il fut également président de la Chambre de commerce. Cf. BORDE, Christian. *Calais et la mer, 1814-1914*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997, p. 160.

Parce qu'il avait un rôle très actif auprès de l'industrie calaisienne, il était surnommé le « Pacha de la dentelle » par Jean Jaurès. Cf. FOSSE, Martine (dir.). *Galerie des collections de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais*, Calais : CIDM, 2010, p. 79.

³¹ DARGÈRE, Sophie, *op. cit.*, p. 11.

³² HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 180. La Chambre de commerce de Calais et le Conseil des Prud'hommes ont fait la demande auprès du ministère de l'Agriculture et du Commerce en 1868 d'une autorisation à créer ce dépôt classé. Cf. HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 176.

³³ *Idem*, p. 180.

d'inspiration créative. Il s'agit bien là d'un enjeu important : la formation et la professionnalisation des ouvriers et des artistes. En 1870, on lançait une étude sur les besoins et la possibilité d'organiser une école professionnelle³⁴. Dès 1875, l'idée se concrétise avec le projet de création à Saint-Pierre-lès-Calais d'une École industrielle et commerciale par la Chambre de commerce. Peu de temps après, en 1879, la Ville de Boulogne créait un musée industriel, commercial, agricole et pédagogique, à partir des modèles présentés à l'Exposition universelle de Paris en 1878, « dans le but d'aider aux études et de faire mieux connaître les produits nationaux et étrangers³⁵. » Puisque des industriels ont accepté de céder leurs produits à une institution muséale pour l'aider à constituer ses collections, la Chambre de commerce tente de reproduire cette démarche en demandant aux fabricants calaisiens des échantillons de dentelle et de tulle. Ceci aura certainement stimulé le projet de création d'un musée spécifique. D'ailleurs, en 1883, lorsque la Chambre consultative dépose un rapport devant la Commission d'enquête parlementaire, l'un des représentants dénommé M. Sergeant déclare l'intention de ladite Chambre de créer un musée historique de la fabrication des dentelles de Calais à partir de sa propre collection de cent mille (100 000) échantillons représentant l'histoire du tulle en France, dont il ferait cadeau à la Ville. Toutefois, rien n'est concrétisé. Le projet reprend le 11 septembre 1883, grâce à une circulaire du ministère du Commerce promouvant la création de musées commerciaux³⁶. En 1889, la Chambre de commerce rappelle qu'il devient « urgent³⁷ » de réunir dans ce musée des spécimens dans le but de relayer des éléments d'informations auprès des fabricants de Calais qui doivent faire face à « la concurrence terrible » des autres pôles industriels, notamment anglais, allemand et suisse. Le Musée devra stimuler la création pour que Calais marque sa distinction et « élargir le champ d'action³⁸ » pour innover.

B.3. De l'écriture de l'histoire de l'industrie locale : éveil d'une conscience historique

Au-delà de l'aspect instructif et pédagogique, le besoin de musée se traduit aussi dans l'éveil d'une conscience historique. Comme l'écrit Dominique Viéville, le conservateur en

³⁴ *Idem*, p. 186.

³⁵ *Idem*, p. 248.

³⁶ Après débat, l'option d'un musée national centralisé à Paris est écartée « au profit de musées régionaux censés travailler en liaison plus étroite avec les industriels et négociants locaux. Le musée commercial et/ou colonial se conçoit comme une institution locale créée en adéquation avec un tissu économique local. » CF. DARTHOIT, Anthony. *Sociabilités et imaginaires coloniaux dans le Nord de 1880 à 1918*, thèse de doctorat, Lille, Université Charles de Gaulle, Département d'histoire contemporaine, 2014, vol. I, p. 177.

³⁷ HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 340.

³⁸ *Idem*, p. 341.

chef du Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, en 1979, c'est aussi un travail sur « l'image qu'elle [l'industrie dentellière] voulait se donner d'elle-même³⁹ » à travers son rapport à la fabrication ancienne. En 1851, on peut lire clairement que l'Exposition universelle de Londres a eu un impact fort sur les fabricants calaisiens qui prennent conscience de la qualité des pièces calaisiennes « placée au moins aussi haut dans le progrès, que l'industrie similaire anglaise⁴⁰ ». En effet, la maison Mallet frères est récompensée d'une médaille. Par la suite, les fabricants calaisiens ne manqueront aucune de ces manifestations, assurant ainsi une reconnaissance de la qualité de la dentelle mécanique et calaisienne⁴¹. En parallèle, émerge un intérêt pour l'histoire de la dentelle de Calais, à travers divers appels et encouragements à l'écriture d'une chronique venant légitimer la production de ce pôle industriel. En 1861, la Chambre de commerce commence par publier une petite notice historique⁴², suivie en 1862 par un ouvrage plus technique qu'historique, retraçant la création du tulle en Angleterre au XVIII^e siècle jusqu'à son implantation à Calais⁴³. Le coup d'envoi est lancé. La Société agricole et industrielle organise un concours en 1866 afin de décerner un prix à celui qui écrirait « la meilleure notice historique sur la fabrication des tulles et des imitations de dentelles depuis son origine jusqu'à ce jour, en insistant particulièrement sur les progrès réalisés pendant les quinze dernières années⁴⁴. » La Société des sciences industrielles fondée en 1882, réitère cette initiative presque vingt ans après, en 1884, en organisant un concours pour la rédaction d'un mémoire historique sur l'industrie du tulle⁴⁵. Les deux mémoires remis sont primés : celui du juge de paix de la ville de Samer, Célestin Landrin, qui rédige une histoire de la dentelle prenant place dans l'histoire générale des industries⁴⁶, et celui de l'archiviste de Saint-Pierre-lès-Calais, M. Reboul, qui apporte de

³⁹ DARGÈRE, Sophie, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁰ HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 102.

⁴¹ Quatorze maisons sont représentées à l'Exposition universelle d'Anvers en 1885, dont celle d'Henri Hénon. « Les journaux belges discutent beaucoup les dentelles mécaniques exposées par l'industrie calaisienne. Les dentellières du pays sont frappés et stupéfiés de voir leurs dentelles et leurs points de Flandre à la main, si bien imités par la machine. » Cf. HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 294.

Ils seront trente-trois (33) fabricants pour l'Exposition universelle de Paris en 1889, apportant médailles, rapports, congrès, etc. L'émulation est réellement présente. Henri Hénon est nommé Chevalier de la Légion d'honneur à cette occasion. Cf. HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 347-351.

⁴² Chambre de commerce. *Notice historique et statistique sur l'industrie tullière à Calais et à Saint-Pierre-lès-Calais*, Calais : Imprimerie Leleux, 1851, 17 p.

⁴³ FERGUSON (fils), Samuel. *Histoire du tulle et des dentelles mécaniques en Angleterre et en France*, Paris : Lacroix, 1862, 212 p.

⁴⁴ HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 161. La société regrette de constater qu'aucun concurrent ne se soit présenté.

⁴⁵ *Idem*, p. 293.

⁴⁶ LANDRIN, Célestin. *L'industrie des tulles et dentelles mécaniques depuis sa création jusqu'à nos jours*, Abbeville : Imprimerie du Ralliement, 1885, 22 p.

nombreux « renseignements spéciaux⁴⁷ » intéressant l'histoire locale. Ce dernier choisit d'abord de remonter à l'Antiquité⁴⁸ pour parler de l'existence et du goût de « la vraie dentelle⁴⁹ » à la main ; puis de remonter jusqu'à l'invention de la dentelle mécanique en Angleterre ; pour finir sur l'histoire technique et économique de l'implantation des métiers à Calais. La même année, Jules Bertrand, rédacteur au *Patriote*⁵⁰, publie lui aussi un ouvrage similaire⁵¹. Il y recense les fabricants Saint-Pierrois, établissant ainsi la « noblesse industrielle » de la ville et relevant la qualité de chacun tant pour l'homme que pour sa production. L'ouvrage finit sur un descriptif de la classe travailleuse et sur la *Chanson du tulliste*, patriote et glorifiant la valeur du travail. En 1893, la Chambre syndicale profite de la réorganisation du Musée de Calais pour se rapprocher de la Commission du Musée afin que celle-ci lui octroie une vitrine⁵², comme mentionné plus haut. Cette collaboration avec le musée de la ville, qui pour l'instant n'avait pas été évoquée dans les archives, est envisagée sous l'angle historique. Les membres⁵³ de la Chambre syndicale en charge de monter l'exposition font passer une circulaire auprès des fabricants pour collecter des échantillons de « types intéressants produits sur place depuis et même avant 1840⁵⁴ ». La difficulté est telle pour retrouver des spécimens répondant à ces critères, que la Chambre doit bien avouer son échec. Elle se voit obliger de compléter l'exposition des produits récents par des échantillons prélevés dans les albums du Conservatoire des dessins de fabrique. Elle réitère toutefois ces vœux de rassembler « divers genres de dentelles fabriqués à Calais, depuis les origines de l'industrie à nos jours⁵⁵. » Certainement sous l'influence de la reconnaissance de

⁴⁷ REBOUL. *Mémoire historique sur le tulle et les dentelles mécaniques de Calais*, Saint-Pierre-lès-Calais : Fleury, 1885, p. III.

⁴⁸ Civilisations grecque et égyptienne.

⁴⁹ REBOUL, *op. cit.*, p. III.

⁵⁰ D'après la section « presse locale ancienne » de la BNF, le *Patriote* est un journal républicain du Calaisis, bihebdomadaire puis trihebdomadaire, édité à Saint-Pierre-lès-Calais entre 1877 et 1889.

⁵¹ La première partie de l'ouvrage concerne l'histoire de la dentelle depuis la Renaissance en Europe et en France, puis se concentre sur l'importation de la machine Leavers et la création de la ville Saint-Pierre née du développement de l'industrie dentellière. BERTRAND, Jules. *Le Livre d'or de St-Pierre-lès-Calais. Histoire des dentelles, des tulles et de leur fabrication*, Calais : Tartar-Crespin, 1885, 110 p.

⁵² La date de 1893 coïncide également avec le succès de l'exposition *Industrie des dentelles mécaniques de Calais* présentée à l'*Exposition des Arts de la femme* à Paris en 1892, suivi d'une nouvelle présentation au *Woman's Building* de l'exposition universelle de Chicago en 1893. Nous détaillons ces deux événements ci-dessous.

⁵³ La Chambre syndicale « désigne sept de ses membres les plus compétents pour une organisation de ce genre : MM. E. Rieder, H. Ravisse, E. Basset, L. Lafon, Rembert, Jublain et Roche. » Cf. HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 450.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 451.

la valeur de l'histoire locale, le discours a donc évolué depuis le projet initial qui préférait un musée commercial.

Conclusion

Le Musée de Calais est issu de la vague de création des musées provinciaux au XIX^e siècle, initiée par les sociétés savantes. Sa spécialisation sur les collections Beaux-arts est déterminée lors de sa réinstallation en 1893, et par la même occasion, la dentelle est placée à côté des collections les plus précieuses de l'institution. L'idée d'un musée commercial de la dentelle, formulé depuis 1883 par les fabricants regroupés dans la Chambre de commerce et dans la Chambre syndicale, n'avait pas abouti. Entre temps, leur participation aux expositions nationales et universelles, ainsi que les recherches historiques menées sur l'industrie dentellière, engendrent la montée d'un certain patriotisme. Ainsi, l'intégration de la dentelle au Musée de Calais à la fin du XIX^e siècle marque un consensus enfin trouvé entre les industriels et les conservateurs, qui voient dans ce produit la manifestation du génie technique et esthétique. Cette simple vitrine inaugure en fait une nouvelle ère, où l'industriel est anobli par le poids de l'histoire et de sa mission artistique. D'un projet muséal à destination des fabricants calaisiens axé sur la diffusion d'informations concernant l'industrie dentellière de façon générale, et surtout sur la concurrence étrangère, l'intérêt s'est déplacé vers une structure vouée à stimuler le sentiment de fierté et d'attachement local.

II. Création d'un Musée de la dentelle (1926-1979)

A. L'apparition d'une sensibilité patrimoniale par la défense d'une industrie

A.1. Stimuler la créativité : un lien établi avec le secteur de la mode

En lien étroit avec « la méfiance à l'égard du développement du machinisme⁵⁶ » caractéristique du XIX^e siècle, l'historien Stéphane Lembre observe que « la nouvelle "dentelle à la mécanique", significativement qualifiée de "dentelle d'imitation", est presque unanimement dépréciée⁵⁷. » Un combat est à mener pour la reconnaissance de cette fabrication. Nous l'avons vu, les expositions nationales et universelles ont agi comme catalyseur au niveau de la prise de conscience de la qualité de la production calaisienne,

⁵⁶ LEMBRÉ, Stéphane. « Copier pour rivaliser et copier pour apprendre : l'enseignement de la dentelle en France au XIX^e siècle », in Florence Charpigny, Aziza Gril-Mariotte et Maria-Anne Privat- Savigny. *Copie et imitation dans la production textile, entre usage et répression*, LYON : EMCC, 2010, p. 22.

⁵⁷ *Idem*, p. 21.

notamment de la part des industriels eux-mêmes. Au-delà, la dentelle calaisienne commence à acquérir une notoriété publique. Plusieurs événements participent à ce phénomène. En premier lieu, la visite d'hommes et de femmes politiques qui soutiennent l'industrie française. Remarquons celle de l'empereur Napoléon III (1808-1873) et de l'impératrice Eugénie (1826-1920) le 26 décembre 1853⁵⁸, dont on connaît l'influence sur les arts industriels⁵⁹. Notons également la présence le 3 juin 1889⁶⁰ du président de la République Sadi Carnot (1837-1894) accompagné de la Première dame Cécile Carnot (1841-1898). Cette dernière, après réception d'une corbeille garnie de dentelles, fait la promotion de la production calaisienne en diverses occasions⁶¹. Deuxièmement, ce sont des expositions qui mettent en valeur l'application de la dentelle dans les modes vestimentaires. L'Exposition des Arts de la femme, organisée par l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) au Palais de l'Industrie en 1892, est « consacrée à des industries artistiques au service des femmes – vêtements, bijoux, fleurs artificielles...⁶² ». Le titre même de l'exposition reprend une expression couramment employée au XIX^e siècle pour désigner les ouvrages de dame ou tout ce qui peut être appliqué à embellir son apparence, autrement dit, des objets en lien avec l'apparence vestimentaire. L'affiche de ladite exposition, dessinée par Eugène Grasset, en témoigne⁶³. À l'initiative de la Chambre de commerce, profitant de cette occasion pour

⁵⁸ L'Impératrice, suite à sa visite à Calais, avait fait garnir de tulle et de dentelle l'un de ses appartements au château de Compiègne. Cf. HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 110-111.

⁵⁹ Napoléon III doit relever le défi de l'industrialisation de la France, notamment face à la concurrence britannique. Pour ce faire, l'Empereur soutient les industries du luxe et l'exportation de leur produit en Europe grâce à la signature de traités de libre-échange, l'organisation d'exposition au palais de l'Industrie, mais aussi par la dépense de frais de représentation (lors des fêtes impériales par exemple). Les produits liés à l'apparence et aux modes vestimentaires témoignent de la vitalité de l'économie française. L'Impératrice, en désignant des fournisseurs attitrés, fait la fortune du parfumeur Pierre-François-Pascal Guerlain, du malletier Louis Vuitton, du couturier Charles-Frédéric Worth ou encore du bijoutier Louis-François Cartier. Cf. BOUTILLIER, Sophie, et Dimitri UZUNIDIS. *Entrepreneurs historiques de l'industrie du luxe : Gabriel Chanel, Louis Vuitton, Helena Rubinstein et Nicole-Barbe Clicquot-Ponsardin*, document de travail, Université du Littoral Côte d'Opale, Cahiers du Laboratoire de Recherche sur l'Industrie et l'Innovation, mai 2011, n°41, p. 20.

⁶⁰ L'objectif de la venue du président Carnot consiste en l'inauguration du port de Calais, après des travaux colossaux qui ont permis l'amélioration de son rendement industriel. Les industriels de la dentelle, qu'il a rencontrés lors de l'Exposition universelle de Paris de 1889, ont sollicité sa venue à l'usine d'Henri Hénon. Cf. HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 343-345.

⁶¹ Au Palais de l'Élysée, à Paris, qui devient le centre du pouvoir et de la vie mondaine depuis que le couple présidentiel l'a investi, Cécile Carnot organise un « salon spécial » pour y exposer les échantillons reçus à Calais. Plus tard, elle passera commande d'une robe en dentelles de Calais qu'elle portera au Grand prix de Longchamp, et fait garnir plusieurs de ses accessoires de mode qu'elle arborera dans différentes cérémonies officielles. Cf. *Ibidem*.

⁶² DELAPORTE, Guillemette, Marie-Amélie THARAUD et Élise KERSCHENBAUM. *Le comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'union centrale des arts décoratifs (1892-1925)*, journal d'exposition (Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, 17 sept.-16 nov. 2012), [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions/archives/presentation-3095> (page consultée le 06/02/2016)

⁶³ Annexe 5.1 – Affiche de l'Exposition des arts de la femme (1892), dessinée par Eugène Grasset.

« attirer [...] l'attention du public⁶⁴ » sur la dentelle calaisienne – c'est en effet à Paris « que se crée la mode » – trente-deux (32) fabricants souscrivent un emplacement et produisent une exposition collective et anonyme sous le titre *Industrie des dentelles mécaniques de Calais*. De nombreux articles de presse élogieux, parus notamment dans le *Moniteur des Arts*, une revue spécialisée dans les expositions et les ventes artistiques, font la promotion des dentelles mécaniques. L'année suivante, le succès remporté par ce premier événement encourage l'UCAD à participer à l'Exposition universelle de Chicago, et avec elle, les industriels de Calais. Le Woman's Building propose ainsi une exposition féminine dont la section française est organisée par Mme Pégard, future initiatrice du Comité des dames de l'UCAD. Une autre exposition collective est organisée par les fabricants, bénéficiant cette fois-ci du concours de l'architecte du Palais de l'Industrie, M. Thomas, pour établir « trois immenses vitrines, en fer à cheval⁶⁵ » dans lesquelles les échantillons sont exposés. Le rapport d'Henri Hénon, qui dans son rôle de président de la Chambre syndicale a pris la direction du projet, est des plus positifs : « Tous ont été unanimes à louer le bon goût et le cachet spécial de l'installation et surtout le fini, la beauté et la perfection des produits exposés⁶⁶. » Le journal *Le Temps* et *Le Journal des tissus* ont donné une visibilité médiatique à l'événement, assurant un relais auprès du « public parisien⁶⁷ » : des personnes appartenant au commerce de la dentelle, des artistes, ou encore des acteurs du domaine « de la lingerie et de la mode⁶⁸ ». Henri Hénon a bien conscience de l'impact que ces expositions ont sur la création des modes vestimentaires et l'éducation des goûts du consommateur. Il écrit d'ailleurs dans un ouvrage en 1900 :

Le costume tailleur qui masculinise la femme et qui lui enlève presque tout charme que prêtent si bien à sa beauté et à sa grâce naturelle, les garnitures légères et floues de la dentelle, est encore l'un de ses plus terribles adversaires, avec son vulgaire "alter ego" le costume cycliste. Combien d'efforts à déployer pour résister victorieusement à tant d'ennemis ! Eh bien ! Malgré tous ces obstacles, ces entraves et ces difficultés, l'Industrie Dentellière du Pas-de-Calais est encore pleine de vigueur et de vitalité, grâce à l'énergie, à l'esprit d'initiative et à la valeur professionnelle de ses fabricants et de leurs collaborateurs. Elle soutient avec ardeur ; elle s'ingénie à améliorer les genres classiques ; à trouver de nouvelles combinaisons d'articles et à satisfaire toutes les

⁶⁴ HÉNON, Henri, *op. cit.*, p. 411.

⁶⁵ *Idem*, p. 416.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Les vitrines sont exposées au Palais de l'Industrie du 11 au 14 mars 1893 avant leur départ vers les États-Unis.

⁶⁸ *Ibidem*.

demandes de la clientèle, pour lui offrir des garnitures s'assimilant et s'accordant bien, avec toutes les modes qui paraissent⁶⁹.

On peut constater ici l'importance que la création joue dans la défense de l'industrie dentellière vis-à-vis de la mode. Finalement, le besoin d'un musée se recentre sur la stimulation des jeunes dessinateurs, garantissant un renouvellement des formes et des couleurs, mais également de la formation du goût de la clientèle.

A.2. Un mouvement populaire en faveur d'un musée spécialisé

Le rapport déposé par la Chambre consultative en 1883 devant la Commission d'enquête parlementaire réclamait, entre autres, la création d'une école professionnelle. Il s'agit en fait de la réhabilitation de l'École industrielle de Saint-Pierre-lès-Calais évoquée ci-dessus. La nouvelle École d'arts décoratifs et industriels de Calais proposera désormais l'étude de la mise en carte et un enseignement des applications des arts du dessin dans le but d'« améliorer la qualité et la variété des productions⁷⁰. » Stéphane Lembré explique que c'est au moment où l'on s'intéresse à la mise en carte et au dessin dans la région du Calaisis, dans les années 1870, qu'une véritable industrie voit le jour. Dans un ouvrage de 1912, intitulé *L'École de la dentelle mécanique*, on perçoit un véritable effort de théorisation des procédés de fabrication de la dentelle mécanique. L'avant-propos ne cache pas les nombreux obstacles qui se sont présentés à l'auteur, qui légitime son ouvrage ainsi : « Pour les anciens, faisons-en sorte d'élargir le cercle de leurs connaissances. Pour les apprentis, rendons les études faciles et agréables. [...] apportons à notre intéressante industrie toutes les améliorations et les perfectionnements les plus productifs⁷¹. » À l'entreprise de théorisation s'ajoute celle de la transmission afin de se montrer compétitif. « Le critique d'art Marius Vachon, à la fin du XIX^e siècle, juge sévèrement l'enseignement dentellier calaisien, et appelle de ses vœux la création d'un Institut de la dentelle qui accueillerait une école et un musée, afin de familiariser les élèves – et, au-delà, l'ensemble des ouvriers tullistes – avec les dessins.⁷² »

⁶⁹ HÉNON, Henri. *L'industrie du tulle et dentelles mécaniques dans le département du Pas-de-Calais (1815-1900)*, Calais, 1900, p. 114-115. Cette édition ne doit pas être confondue avec l'ouvrage que nous exploitons largement dans cette analyse – publié la même année, à Paris, sous un titre similaire – faisant figure d'annales de l'industrie calaisienne. Celle-ci est une sorte de synthèse de l'ouvrage susmentionné.

⁷⁰ LEMBRÉ, Stéphane, *op. cit.*, p. 25-26.

⁷¹ DUQUENOY, Victor. *L'École de la dentelle mécanique*, Calais : Typographe et lithographe des Orphelins, 1912, avant-propos.

⁷² VACHON, Marius. *Les industries d'art. Les écoles et les musées d'art industriel en France (départements)*, Nancy : Berger-Levrault, 1897, p. 377-391. Citation extraite de LEMBRÉ, Stéphane, *op. cit.*, p. 8.

Marius Vachon effectue pour le compte du gouvernement français une série d'études entre 1881 et 1897 dans les musées et les écoles d'art industriel dans toute l'Europe, suivie de plusieurs rapports. Cf. QUAEGBEUR, Danièle, *op.cit.*, p. 2.

L'appel de Marius Vachon, conservateur depuis 1890 du Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne⁷³ – celui-là même que les fabricants calaisiens tentent d'imiter – ne sera entendu que bien plus tard par les autorités de la ville de Calais. Toutefois, la création du Musée de la dentelle se fait bien à l'École d'arts décoratifs et industriels, inauguré le 17 avril 1926 rue des Soupirants⁷⁴, suite à l'intervention de la Chambre syndicale des dessinateurs et esquisseurs de Calais demandant, dans une lettre adressée datée du 20 juillet 1923⁷⁵, au maire de la Ville que le projet d'un Musée de la dentelle soit rediscuté. Questionné par le maire de Calais, M. Bodin, le président de la Chambre de commerce, confirme dans un courrier du 22 septembre 1923⁷⁶ son appui sans réserve à la création d'un tel établissement. Nous n'avons trouvé aucune archive indiquant pourquoi la Ville se décide enfin à appuyer le projet. Toutefois, nous pouvons considérer l'influence de l'opinion publique. Les Calaisiens semblent en effet dans l'attente. De prime abord, la conscience patrimoniale se manifeste désormais dans l'espace public, depuis l'édification en 1910 sur la place Albert I^{er} de la statue de Joseph Jacquard, ingénieur à l'origine de l'industrie dentellière, sur une initiative populaire⁷⁷. Puis, la demande d'un musée s'affirme dans la presse. Patrick le Nouène fait état de plusieurs articles parus dans l'*Avenir de Calais*, le *Télégramme* ou le *Phare de Calais*, qui sont favorables à l'ouverture d'une annexe au Musée de Calais ou d'une salle dédiée consacrée à l'industrie dentellière. Par exemple, nous relevons dans un article du *Télégramme* du 12 juillet 1917 que « cette institution fait singulièrement défaut⁷⁸ » à une

⁷³ Il est aussi l'un des organisateurs de l'Exposition des arts de la femme de 1892.

⁷⁴ Lettre ouverte de M. Denquin, vice-président de la Commission administrative du Musée de la dentelle, à l'occasion de l'inauguration du Musée de la dentelle de Calais, 13 avril 1926. Archives de la Chambre de commerce et de l'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5 « Musée ».

⁷⁵ Lettre de la Chambre syndicale des dessinateurs et esquisseurs de Calais adressée à Monsieur le maire de Calais, 20 juillet 1923. Archives de la Chambre de commerce et de l'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5 « Musée ».

⁷⁶ Lettre ouverte de M. Bodin, président de la Chambre de commerce, adressée à Monsieur le maire de Calais, 22 septembre 1923. Archives de la Chambre de commerce et de l'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5 « Musée ».

⁷⁷ Annexe 5.2 – Carte postale du monument Joseph Jacquard élevé en 1910 sur la place Albert I^{er} à Calais. Le *Livre d'or* de Jules Bertrand rendait hommage à Jacquard, et Célestin Landrin dans son ouvrage déplorait le fait qu'aucune place publique ne lui rende hommage. En 1889, l'Union française des ouvriers tullistes adressait une demande à la Ville. Faute de financement, cette dernière ne donne pas suite. En 1899, la Chambre syndicale propose son appui financier et logistique en lançant une souscription, et en 1900, elle est rejointe par la Chambre de commerce. Cette même année, une grève bloque le projet. La campagne de souscription reprend en 1905 permettant d'organiser un concours en 1907, dont le sculpteur Marius Roussel (1874-1942) sort vainqueur. Cf. DECLÉMY, Alfred. *Livre d'or du Monument Jacquard*, Calais : E. Duhamel, 1910, 109 p.

⁷⁸ HELLER, Frédéric. « Un musée de la dentelle », in *Télégramme*, 12 juillet 1917. Archives de la Chambre de commerce et de l'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5 « Musée ».

ville comme Calais qui y trouverait un intérêt historique et industriel. Le lendemain, le même journaliste insiste sur la nécessité de mettre en valeur ce « patrimoine artistique⁷⁹ ».

A.3. Le vêtement mannequiné : une présentation dynamique

En définitive, le maire de Calais réunit avant la fin de l'année 1923 tous les acteurs du projet afin de s'accorder sur les modalités d'ouverture d'un musée. La création est validée le 7 octobre 1924. Jusqu'en 1946, si les conservateurs sont principalement des dessinateurs et des esquisseurs, la Commission administrative regroupe exclusivement des personnes attachées à la production industrielle⁸⁰. Un projet muséal est déposé sous la forme d'un mémoire rédigé par Frédéric Robida (1884-1978), directeur de l'École d'arts décoratifs et industriels, qui explique la conception et l'organisation de l'établissement. Patrick le Nouène en retranscrit une partie tant il éclaire sur « l'idéologie » qui préside à sa création : installé dans l'École, le musée ne doit présenter « que des pièces de choix, capables d'inspirer le sens du beau et de la perfection technique⁸¹. » La notion de chef-d'œuvre prévaut, et cet appât pourra être une porte d'entrée pour mener le public vers une seconde zone du musée où l'on trouvera une bibliothèque, des données statistiques, des tableaux comparatistes, etc. Outre des pièces de dentelles mécaniques provenant des fabricants, on signale un important dépôt du Musée des arts décoratifs de Paris représentant cent quarante-et-une (141) pièces, sûrement des pièces anciennes réalisées à l'aiguille et au fuseau⁸². Bien entendu, les modèles et les dessins du Conservatoire des dessins de fabrique et des arts textiles appliqués à l'industrie tullière, gardés par le Conseil des Prud'hommes, sont également versés au Musée. Ces précieux catalogues d'échantillons sont d'emblée perçus comme une valeur ajoutée pour les collections⁸³ puisqu'ils permettent une traçabilité de l'évolution stylistique et technique

⁷⁹ HELLER, Frédéric. « L'Industrie de l'Élégance », in *Télégramme*, 13 juillet 1917. Archives de la Chambre de commerce et de l'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5 « Musée ».

⁸⁰ Ils sont membres de la Chambre de commerce, de l'Association des négociants en matières premières, de l'Association des fabricants de broderie, de l'Association des fabricants de dentelles, de la Chambre syndicale des dessinateurs, du Syndicat des dessinateurs, de l'Institut industriel, de l'Association des Maisons de commission, de l'Union française des ouvriers tullistes, et de la Chambre syndicale des fabricants de tulles et dentelles.

⁸¹ Rapport à Monsieur le maire de Calais, 20 janvier 1924, Archives du Musée de Calais. Citation extraite de NOUÈNE, Patrick (le), *op. cit.*

⁸² Cette collection qualifiée de précieuse avait été entreposée au sous-sol du Musée de Calais lors de la Seconde Guerre mondiale, avec quarante-sept (47) autres pièces appartenant au Musée de la dentelle. Malheureusement, c'est ce bâtiment qui a été bombardé – détruisant son contenu – au contraire du Musée de la dentelle qui est resté sur pied. Cf. *Ibidem*.

⁸³ Procès-verbal de remise des dessins et modèles au Musée de la dentelle de Calais, 11 juin 1925. Archives de la Chambre de commerce et de l'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5 « Musée ».

de la production calaisienne entre 1836 et 1933⁸⁴. Cependant, le directeur rappelle qu'avec un public jeune comme cible initiale, les expositions doivent absolument éviter d'être monotones, ce qui exclut les éléments trop « historiques et techniques⁸⁵ ». Citons une des pistes envisagées pour ce faire : « sous une forme ou sous une autre, il conviendrait de montrer quelques exemples de l'utilisation de la dentelle de Calais (mannequin, figurine). » Ceci nous intéresse tout particulièrement car nous y voyons la volonté d'illustrer l'emploi de la dentelle dans les modes vestimentaires, ce qui implique un premier discours sur l'apparence. L'industrie calaisienne fournit par ailleurs le secteur de l'habillement. Si les termes « vêtement » et « accessoire » ne figurent pas explicitement dans le mémoire, ceci nous est suggéré par l'emploi de mannequins. Nous noterons aussi que la présentation de vêtements mannequinés n'est pas nouvelle pour l'exposition de la dentelle, puisque les fabricants y ont recours lors des expositions nationales et universelles⁸⁶. Qu'il s'agisse de bustier et de mannequin couture, ou de mannequin articulé avec tête tel qu'on peut les voir dans les vitrines des magasins, les fabricants possèdent donc des échantillons vestimentaires pour mettre en avant l'application de leur production textile. Frédéric Robida ajoute : « Peut-être serait-il possible également de conserver le souvenir des premiers métiers et des progrès accomplis dans le domaine mécanique, sans toutefois se proposer de constituer sur ce point un ensemble complet⁸⁷. » On voit là l'idée de garder les outils et les machines qui permettent de fabriquer le tulle et la dentelle. Cette idée préfigure finalement le Musée tel qu'il se présente aujourd'hui.

B. Émergence de la collection vestimentaire à travers la reconnaissance du patrimoine industriel

B.1. Les premiers artefacts vestimentaires au Musée de la dentelle de Calais

Fidèle à la conception du musée éducatif hérité du XIX^e siècle, le Musée de la dentelle propose deux salles : une salle d'exposition présentant des dentelles à la main et quelques dentelles mécaniques, et une salle d'étude réservée aux gens de la profession qui auraient

⁸⁴ Le dépôt classé des modèles et des dessins est arrêté avec la création du Musée de la dentelle. Les derniers échantillons versés dans les *registre datent de 1933*.

⁸⁵ Rapport à Monsieur le maire de Calais, 20 janvier 1924, Archives du Musée de Calais. Cité par NOUËNE, Patrick (le), *op. cit.*

⁸⁶ Annexe 5.3 – Vitrines des fabricants de dentelle mécanique à l'Exposition franco-britannique de Londres 1908, section française classe 84 « Dentelles, broderies, passementeries et dessins ».

⁸⁷ Rapport à Monsieur le maire de Calais, 20 janvier 1924, Archives du Musée de Calais. Cité par NOUËNE, Patrick (le), *op. cit.*

besoin de consulter la bibliothèque spécialisée ou encore les dépôts au Conseil des Prudhommes réalisés entre 1838 et 1909. Ces documents et échantillons sont d'une valeur inestimable car ils sont « uniques ». Le *Bulletin* de la Chambre syndicale en 1927⁸⁸ fait un bilan mitigé de la fréquentation du Musée. Ouvert depuis dix-huit (18) mois, et malgré les « nombreux visiteurs » qui font le succès de l'institution, « d'autres personnes faisant partie de la fabrique » ne se sont pas déplacés. Il est vrai que dans un premier temps, l'établissement exposait les pièces de collectionneurs belges prêtées pour l'inauguration, et « dont la valeur intrinsèque était en outre fort grande ». Reprise depuis, et par la modicité de ses ressources, la Commission du Musée a été obligée de se contenter « d'exposer de vraies dentelles prêtées par d'aimables particuliers ». À nouveau, nous pouvons remarquer la distinction faite entre la dentelle ancienne réalisée à la main, et la dentelle plus contemporaine réalisée à la mécanique. Si le consommateur semble avoir accepté la dentelle d'imitation, il s'avère que la culture muséale du public lui résiste. Le conservateur, M. Lamerand, tente pourtant de donner une profondeur historique aux collections, en même temps que de rendre vivant l'établissement dont l'objectif est de devenir un instrument de liaison professionnelle ainsi qu'une vitrine des compétences et de l'innovation industrielle. Il est organisé très rapidement des conférences par exemple. La première, qui a eu lieu le 8 juin 1927, porte sur *La dentelle à travers les âges*. Elle a été donnée par un des membres de la Commission du Musée, M. Henri Ball-Demont, fabricant de dentelle, autrefois professeur d'arts décoratifs dans divers organismes professionnels à Paris tels la Société d'enseignement moderne et la Chambre syndicale des dentelles et broderies. Les moyens restreints du Musée de dentelle ne lui permettent pas d'acquérir des collections de premier ordre, selon les critères patrimoniaux de l'époque : il expose ainsi des pièces gardées par les familles calaisiennes ayant appartenu à leurs « grand'mères », plutôt que des pièces dites « de collections ». Cette remarque a de quoi surprendre puisque la raison d'être du musée s'inscrivait pourtant dans une démarche locale, tournée vers la dentelle mécanique et l'histoire de la ville. Nous remarquons également un autre paradoxe. L'auteur du *Bulletin* se plaint de voir ces belles pièces – certes de second choix pour un musée tel qu'il l'envisage – ne pas être portées en raison de la mode actuelle qui préfère l'uniforme sombre. Or, l'un des *leitmotivs* du projet muséal était justement de montrer les dessins et les modèles en vogue, afin de stimuler la création et

⁸⁸ « Le Musée de la dentelle », in *Bulletin mensuel de la Chambre syndicale des fabricants de tulles et dentelles de Calais*, n°9, novembre 1927, 2 p. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

l'innovation chez les jeunes acteurs de la production calaisienne. Nulle part ailleurs nous n'avons trouvé la mention de la présentation d'objets montrant l'application de la dentelle, comme des vêtements mannequinés. En outre, le premier catalogue des collections du Musée de la dentelle rédigé en 1935-1936⁸⁹, décrivant le contenu des collections tiroir par tiroir, et de la salle d'exposition vitrine par vitrine, ne nous révèle que des accessoires vestimentaires (nombreux volants et échantillons) ainsi que des parties amovibles du vêtement : col, collerette, jabot, plastron, devant de robe ; ou d'accessoire : cravate, bonnet, mouchoir, châle, éventail et ombrelle. Il s'agit bien cependant du noyau de la collection vestimentaire⁹⁰. Nulle trace cependant de machines et de métiers tels que Frédéric Robida l'envisageait dans son mémoire⁹¹. De notre point de vue, le Musée de la dentelle semble tiraillé entre deux conceptions : l'une privilégiant la forme muséale classique – attachée aux valeurs de l'ancienneté et de l'unicité, se démarquant ainsi strictement des expositions commerciales – l'autre cherchant à innover en combinant une structure patrimoniale et industrielle à la fois, participant ainsi au monde de la production en opposition au musée « relevant du domaine de la connaissance et du savoir improductifs⁹² ». Ce constat n'est pas inédit, et l'on sait que les musées industriels en France « furent presque tous voués à l'échec⁹³ ». L'historienne Chantal Martinet a montré que dès les années 1870, les promoteurs de ces musées avaient perçu les erreurs commises, notamment l'ennui devant les vitrines jamais renouvelées. Le problème pointé par la Commission du Musée reste celui du budget. Si la Ville de Calais fournit le logement et son entretien, et participe à l'accroissement et à la sécurité des collections, la subvention n'est pas assez importante pour permettre au Musée de devenir l'équipement conçu par la Chambre. Elle demande donc à « tous ceux qui vivent de l'Industrie de la Dentelle » de venir visiter le Musée le plus souvent possible afin que

⁸⁹ Il ne s'agit pas d'une publication, mais d'un cahier manuscrit : *Une visite au Musée de la Dentelle. Catalogue 1935-1936*, 1937, [np]. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

⁹⁰ Annexe 5.4 – Évolution du volume et de la nature de la collection vestimentaire et de dentelles de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais (1935-2014).

⁹¹ DARGÈRE, Sophie, *op. cit.*, p. 11. L'auteure nous apprend que les collections du Musée des beaux-arts et de la dentelle (fondé en 1958) comprennent une machine Leavers, mais sans signaler la date de cette acquisition, ou si celle-ci existait déjà au Musée de la dentelle (fondé en 1926). Le numéro d'inventaire de la machine – 995.16.1 – ne nous livre aucune information supplémentaire.

⁹² Suite à une série d'études réalisées entre 1881 et 1897, que nous détaillons plus bas, Marius Vachon propose une définition du musée industriel : « un regroupement de collections d'objets, de matériaux, d'outils, de machines qui ont reçu une organisation et un classement en fonction de leur utilité pour les industries locales et nationales et non pour les études historiques ou ethnographiques. » Cf. QUAEGBEUR, Danièle. « Les musées industriels du Nord et du Pas-de-Calais au XIX^e siècle : création et conception », intervention au colloque *Patrimoine industriel, stratégies pour un avenir en région Nord-Pas-de-Calais* (Lille, 1979), p. 2. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

⁹³ MARTINET, Chantal. « Le Louvre de l'ouvrier : les musées industriels autour de 1848. Quelques questions pour aujourd'hui », in Cuisenier, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : RMN, 1987, p. 56.

celui-ci « soit considéré comme un rouage indispensable » à la vie municipale calaisienne, dans le but de justifier l'augmentation de la subvention accordée.

B.2. La dentelle au Musée des beaux-arts et de la dentelle : une orientation plus artistique

Les bombardements de la Seconde Guerre mondiale détruisent le bâtiment du Musée de Calais, où une partie de la collection du Musée de la dentelle avait été mise à l'abri. Pour des questions d'ordre pratique, toutes les collections qui ont survécu aux destructions sont toutes transférées au Musée de la dentelle rue des Soupirants, et par conséquent, les deux musées sont réunis. On procède à un récolement en 1951 afin de faire le bilan des destructions. Concernant la collection de dentelles, seules quinze (15) pièces sont restées intactes. La réouverture de l'établissement en 1954 amorce d'emblée la reconstitution de dentelles anciennes, réalisées à l'aiguille ou au fuseau. « Des contacts sont pris avec la Dentelle au Foyer, école de dentelle au Puy-en-Velay, qui fait don de 36 échantillons produits sur place⁹⁴. » La réouverture met en évidence l'inadéquation du bâtiment, et l'on organise en 1958 un emménagement temporaire rue Richelieu où l'établissement devient et prend le titre de Musée des beaux-arts et de la dentelle. Déjà en 1937, un projet de regroupement des deux musées avait été discuté⁹⁵ – peut-être à cause du succès timide du Musée de la dentelle, ou alors du rapprochement conceptuel entre des collections de nature artistique – mais la guerre avait entravé son déroulement. Ce n'est pas pour autant que les deux entités fusionnent totalement. La solution temporaire de l'emplacement rue Richelieu trouve un terme lors de la construction d'un bâtiment moderne par l'architecte Paul Pamart, inauguré le 3 octobre 1965⁹⁶. Le projet est appuyé par le directeur des Musées de France, Jean Châtelain (1919-1996), calaisien d'origine, qui accompagne le nouveau conservateur, Michel Rérolle, dans la reconstitution du musée de la ville. Ce dernier publie d'ailleurs un guide sommaire du visiteur, préfacé par Jean Châtelain⁹⁷. Le concept du nouveau musée est de s'inscrire dans la vie locale, et par conséquent de présenter « les œuvres se rapportant principalement à l'histoire de Calais et de ses environs⁹⁸. » Il perpétue ainsi un axe de

⁹⁴ CHEVREAU, Clémence. « De la création d'un Musée de la Dentelle et de la Mode à Calais », in Mathieu, Jocelyne et Christine Turgeon (dir.). *Collections-collectionneurs : textiles d'Amérique et de France : actes du colloque* (Québec, 4 -7 oct. 2000), Québec : CÉLAT, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 184.

⁹⁵ Un peu d'histoire. Site du Musée des beaux-arts de Calais, [en ligne], <http://www.calais.fr/fr/Ville-de-Calais/envie-de-bouger/a-visiter-a-voir/musee+beaux+arts/566efdd7655e3e12cd397e25/presentation-generale> (page consultée le 07/02/2016).

⁹⁶ NOUËNE, Patrick (le), *op. cit.*

⁹⁷ RÉROLLE Michel. *Le Musée de Calais, guide du visiteur*, Calais : Musée municipal, 1970, 52 p

⁹⁸ NOUËNE, Patrick (le), *op. cit.*

développement qui a toujours existé au Musée de Calais, auquel le conservateur Albert Guilmet (.-1922) depuis 1913 s'était consacré à travers l'acquisition d'objets en relation avec l'histoire de la ville⁹⁹. Si le Musée détermine son profil muséologique vers les beaux-arts, comme nous l'avons expliqué, il garde une salle historique. Celle-ci comprend l'une des pièces maîtresses de ce pôle de collectionnement : la nacelle du premier ballon dirigeable qui traversa la Manche en 1785. On trouve également des monnaies et des médailles, des drapeaux, des archives... Les œuvres d'art elles-mêmes illustrent des scènes propres au Calaisis, ou sont attribuées à des artistes de la région¹⁰⁰. Le nouveau Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais structure ses collections par départements : histoire locale, dentelle, art ancien, sculpture du XIX^e et XX^e siècles, et art contemporain. Les deux derniers secteurs sont particulièrement développés par le conservateur Dominique Viéville depuis sa prise de poste en 1971. Comme il le rappelle, le Musée des beaux-arts et de la dentelle est un musée ancien mais avec très peu de collections. Il faut donc les reconstituer. L'art contemporain se présente comme une opportunité car il s'agit d'un domaine encore peu connu dans les musées français. C'est aussi un moyen de satisfaire sa conception de l'institution : « Le rôle d'un musée est d'interroger l'histoire à partir du présent¹⁰¹. » Le conservateur renchérit :

[...] ce qui est intéressant avec la dentelle à Calais, c'est que c'est un produit de luxe, lié à la mode et qui est fondé sur la création et appelé à se renouveler très vite : il faut changer la mode. Dans une ville comme Calais, ce qui était intéressant, c'était que la création avec la dentelle, on savait ce que c'était, contrairement à beaucoup de villes qui étaient réticentes à l'art contemporain. J'ai toujours été frappé de voir combien le public de Calais était sensible à la création contemporaine ; avec cette politique d'art contemporain il y avait une articulation entre cette politique du musée et l'histoire de la ville.

De fait, dans sa programmation, le conservateur n'hésitera pas à exposer de l'art contemporain et des dentelles ensemble afin de mettre en évidence les liens créatifs entre les

⁹⁹ Annexe 5.5 – Vue intérieure du Musée de Calais au début du XX^e siècle : des collections plurielles pour le musée d'art et d'histoire de la ville.

¹⁰⁰ La liste des acquisitions effectuées au cours de l'année 1915, publiée dans la presse en 1916, a permis de mettre en exergue l'importance de représenter l'histoire de Calais dans le développement du Musée. Cf. « Calais : vie culturelle d'un musée à l'écart du front ». Site de l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais (MUSENOR), [en ligne], <http://webmuseum.com/ws/musenor/app/collection/expo/91> (page consultée le 07/02/2016).

¹⁰¹ DUQUENE, Jean-François. « La belle parenthèse au musée de Calais de Dominique Viéville », in *Nord-Littoral, le journal de la Côte d'Opale*, [en ligne], <http://www.nordlittoral.fr/calais/la-belle-parenthese-au-musee-de-calais-de-dominique-vieville-ia10b0n21491> (page consultée le 07/02/2016).

deux types d'artefact¹⁰². Ainsi, sans nier « les caractéristiques des collections du fonds ancien », le conservateur sait que « la conception initiale de ce musée doit être dépassée¹⁰³ ». En 1979, Dominique Viéville crée la section Dentelles et tulles mécaniques, dont la conservatrice Sophie Dargère devient responsable, et deux axes d'acquisition sont adoptés : « des vêtements et des parures d'ameublement réalisés avec des applications de dentelles », et « les machines et outillages légers se rapportant à leur fabrication¹⁰⁴. »

B.3. De la nécessité de valoriser l'histoire sociale et industrielle de la dentelle

La dentelle fait l'objet d'une attention particulière avec la publication d'un guide des collections en 1979¹⁰⁵, l'exposition *Broderies et dentelles contemporaines*¹⁰⁶ et l'annonce de la création d'un Centre d'étude et de documentation de la dentelle au sein du Musée. L'idée est de lier les aspects technologiques, industriels et culturels, ainsi que le patrimoine bâti qui a modelé le paysage urbain de Calais, afin de retracer l'industrialisation de ce produit au XIX^e et au XX^e siècles.

Dans la préface du guide, Dominique Viéville explique que le nouveau département permettra de « juxtaposer dentelles à la main et dentelles mécaniques pour illustrer les sources, l'histoire et la noblesse d'une industrie se posant en héritière d'une longue tradition [...]. Cette problématique à l'échelle d'une époque nous apporte la promesse de futures et passionnantes hypothèses de travail quant aux rapports que les fabricants pouvaient établir, au XIX^e siècle, entre une fabrication ancienne et/ou artisanale manufacturée et le produit industriel et moderne qu'ils lui avaient substitué, quant à leur conscience aussi de remplir une mission "artistique"¹⁰⁷ ».

Le patrimoine industriel émerge peut-être plus rapidement dans le Nord-Pas-de-Calais que dans d'autres régions de France. La région concentre par exemple cinquante (50) % des

¹⁰² CHIOZZOTTO, Marie. *Le vêtement en tant que collection muséale. Costume et mode à travers l'exemple original de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais*, mémoire de master, Lille, Université Charles de Gaulle, Département des sciences historiques, 2008, p. 18.

¹⁰³ DARGÈRE, Sophie. *Les collections de dentelle du Musée de Calais. Guide du visiteur*, Calais : Musée de Calais, 1979, p. 11.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ DARGÈRE, Sophie, *op. cit.*, 69 p.

¹⁰⁶ CHEVREAU, Clémence, *op. cit.*, p. 184.

L'auteur mentionne l'exposition par le titre *Dentelles et broderies contemporaines*, mais le titre exact est en fait *Broderies et dentelles contemporaines*. Il s'agit d'une exposition itinérante produite par le Musée-Château d'Annecy : Musée château d'Annecy, 16 juin-3 sept. 1978 ; Musée des beaux-arts d'Angers, 16 sept-22 oct. 1978 ; Musée de l'Impression sur étoffes de Mulhouse, 3 nov 1978-7 janv. 1979 ; Musée des beaux-arts et de la Dentelle de Calais, 17 janv.-14 mars 1979. Elle regroupait un bref regard sur l'histoire et la technique des dentelles et broderies mais surtout une présentation de divers artistes-textiles belges, hongrois, tchèques et français comme Marie-Rose Lortet, soit essentiellement des créations 2D, mais aucune pièce de type vestimentaire. Cf. CADET, Anthony. Exposition *Broderies et dentelles contemporaines* (17 janv.-14 mars 1979) : courrier électronique à Alexia Fontaine le 16/02/2016, [en ligne], adresse courrier électronique : Anthony.CADET@mairie-calais.fr

¹⁰⁷ DARGÈRE, Sophie, *op. cit.*, p. 7.

friches industrielles du pays en 1990¹⁰⁸. La crise de l'énergie éclate en 1973, entamant l'arrêt de l'exploitation des Houillères dans le bassin minier¹⁰⁹, alors que les secteurs textiles et sidérurgiques sont en déclin depuis l'après guerre. L'industrie dentellière n'échappe pas à cette récession : de mille sept cents (1 700) entreprises calaisiennes en activité au début du XX^e siècle, il n'en reste que cent soixante-dix (170) en 1955 puis quarante (40) au début des années 1980¹¹⁰. C'est ce qui amène dès 1979 – alors même que la cellule du Patrimoine industriel à la Direction du patrimoine du ministère de la Culture et de la Communication n'est créée qu'en 1983 – la Commission régionale de l'inventaire du Nord-Pas-de-Calais et la cellule du Patrimoine industriel de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) à réaliser un pré-inventaire du patrimoine bâti principalement. Ce travail donne lieu à deux événements. D'abord l'organisation d'un colloque intitulé *Patrimoine industriel, stratégies pour un avenir en région Nord-Pas-de-Calais* qui se déroule à Lille en 1979. Il attire des personnalités du monde du patrimoine industriel de toute l'Europe¹¹¹, et bon nombre d'historiens, géographes, architectes, conservateurs et enseignants de la région. Dans la séance réservée au patrimoine industriel du Nord-Pas-de-Calais où l'on présente des travaux et des expériences régionales, Dominique Viéville intervient à propos des collections de dentelles du Musée¹¹². Ce colloque apporte un nouveau regard sur le patrimoine régional, et pour la première fois en France, on envisage la reconversion des friches industrielles à destination du tourisme et de l'exploitation économique. Dans ce cadre, Dominique Viéville, assisté du nouveau conservateur du département Dentelles et tulles mécaniques, Louis-Michel Gohel, propose une exposition intitulée *La pioche et l'aiguille* (7 mai-28 septembre 1981), consacrée principalement aux usines et aux manufactures. Son parcours se base sur le passé architectural de Calais qui a été profondément transformé par l'industrie dentellière :

¹⁰⁸ « Les reconversions ». Site de la région Nord-Pas-de-Calais, http://www.nordpasdecals.fr/jcms/c_5098/les-reconversions (page consultée le 07/02/2016).

¹⁰⁹ La création du Centre historique minier de Lewarde est décidée l'année même.

¹¹⁰ RAILANE, Morgan et Thierry BUTZBACH. *Qui veut tuer la dentelle de Calais*, Lille : Les Lumières de Lille, 2010, p. 8. Deux journalistes se questionnent sur l'industrie dentellière au moment de la concrétisation du projet d'ouverture de la CIDM, et publient les résultats d'une enquête au long cours qui interroge les raisons du déclin de ce secteur et sur les challenges à surmonter à l'avenir.

¹¹¹ Par exemple, « les Anglais Kenneth Hudson, l'inventeur de l'archéologie industrielle, et Stuart Smith, le sous-directeur de l'Ironbridge Gorge Museum, l'Allemand Rainer Slotta le responsable du musée de la Mine de Bochum. Le Belge Adriaan Linters qui a travaillé sur le patrimoine industriel de la ville de Gand. » Cf. Association Mémoires du travail. *La reconversion des sites et bâtiments industriels : évolutions, processus et enjeux*, synthèse des interventions des journées d'étude (Roubaix, École nationale supérieure des arts et industries textiles, 23-25 février 2009 <http://www.cndp.fr/crdp-lille/IMG/pdf/Actes-JE-fev09.pdf> (page consultée le 06/02/2016).

¹¹² VIÉVILLE, Dominique. « Les collections de dentelles du Musée de Calais », in *Patrimoine industriel. Stratégies pour un avenir : programme*. (Lille, Maison de l'éducation permanente, 11-13 oct. 1979). Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

au XIX^e siècle la population est multipliée par quatorze, l'histoire des quartiers et des plans d'urbanisme révèlent cet accroissement brutal et les tensions sociales qui en résultent. « Histoire d'une industrie et d'une ville ? Sans doute, mais c'est aussi l'histoire d'un siècle. La dentelle, cette connotation du luxe et de l'érotisme, cet attribut de l'abbé de cour et de la courtisane titrée, la voici par le truchement de la machine mis à la portée du bourgeois et de la paysanne¹¹³. » Le discours est architectural, technique et historique, mais aussi social et culturel : habiter la ville, conditions de travail, rapport des classes, fluctuation des goûts et des usages de la dentelle, notamment à travers les modes vestimentaires. À partir des années 1980, les conservateurs vont acquérir des équipements industriels « dans la perspective d'un vrai lieu dédié à la dentelle¹¹⁴. » Plusieurs professionnels du secteur de la dentelle participent à ce mouvement de sauvegarde¹¹⁵. Cette mission s'avère malgré tout difficile pour des questions budgétaires liées au mouvement et au stockage du matériel.

Conclusion

La reconnaissance de la qualité de la dentelle mécanique et sa promotion grâce aux expositions nationales et internationales, notamment l'Exposition des Arts de la femme en 1892, ont permis aux fabricants de faire le lien entre la défense d'une industrie et la stimulation de la création en rapport avec l'utilisation de ce produit dans les modes vestimentaires. L'émergence d'une conscience patrimoniale associée à l'histoire industrielle de Calais et la pression de l'opinion publique semblent jouer en faveur de l'aboutissement du projet du musée de la dentelle, en 1926. Malgré l'envie d'un établissement innovant, à la fois conservatoire et lieu de découverte et de l'innovation pour les jeunes générations d'ouvriers, le Musée de la dentelle a du mal à trouver son identité et son dynamisme propres. La Seconde Guerre mondiale provoque le rassemblement des deux musées de la ville, créant en 1958 une entité hybride : le Musée des beaux-arts et de la dentelle. La région Nord-Pas-de-Calais, en pleine découverte de son patrimoine industriel, pousse l'équipe à se mobiliser

¹¹³ VIÉVILLE, Dominique, et Louis-Michel GOHEL. *La pioche et l'aiguille, Calais industriel et monumental, 1817-1914*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 7 mai-28 sept. 1981), p. 9.

¹¹⁴ SAINT-GEORGES, Anaïs. *Industrie, patrimonialisation et muséalisation : enjeux et perspectives*, mémoire de master, Lille, Université Charles de Gaulle, Département des sciences historiques, 2011, p. 50.

¹¹⁵ Anaïs Saint-Georges liste les principales donations effectuées dans ces années-là : 1978, le dessinateur TERENCE Boulanger fait don de sa collection : moulin à galon, poste d'esquisseur, outils et matériel de dessin ; 1981 : collection Delacroix entre au musée des beaux-arts : matériel de mesure de tension des fils ; 1990 : collection Cossart : métiers et piano à percer les cartons Jacquard ; 1990's : Pierre Noyon, directeur de la maison Noyon, fait don d'un métier. Cf. *Ibidem*.

autour du département Dentelles et tulles mécaniques, suggérant par là-même la recréation d'un musée consacré à la dentelle.

III. Du Musée des beaux-arts et de la dentelle à la Cité internationale de la dentelle et de la mode (à partir de 1979)

A. La recréation d'un musée de la dentelle : naissance de la « collection Mode »

A.1. Une première exposition sur les modes vestimentaires (1984)

L'importance allouée au patrimoine industriel pousse l'équipe du Musée des beaux-arts et de la dentelle à envisagé la (re)création d'un musée dédié à la dentelle. La période est propice étant donné la politique culturelle en place dans la région, relayée à Paris¹¹⁶, cherchant à sauvegarder des bâtiments propres à l'industrie dentellière. Parmi les projets élaborés par la Ville de Calais – logements, activités commerciales, équipements socioculturels¹¹⁷ – le projet d'un musée fait son chemin. Questionné sur le sujet, la Commission culture-jeunesse de la municipalité s'exprime en faveur d'un musée vivant :

La commission rejette l'idée d'un petit Musée-vitrine, figé sur des produits, qui expose de façon folklorique les techniques, sans référence à l'histoire. Elle s'est prononcée pour un Musée vivant, qui soit la représentation de cette fabuleuse histoire de l'industrie calaisienne, de la société du XIX^e et au XX^e siècle, et l'histoire des produits et des techniques. Loin d'être un musée figé, ce centre de documentation de la dentelle pourrait être un lieu de recherche et un conservatoire de cette histoire. Ainsi la Municipalité se donnerait les moyens de pallier les silences de l'histoire écrite, et elle contribuerait à fixer l'identité de la ville¹¹⁸.

Peut-on percevoir à travers cette notion de musée vivant et de fixation identitaire la notion d'un écomusée ? Si le concept n'est pas annoncé comme tel¹¹⁹, nous savons que cette

¹¹⁶ DUBOR, Bernard-Félix (dir.). *Réutiliser les anciennes usines dentellières à Calais*, Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques, 1981, 112 p.

¹¹⁷ La mairie demande à ce que soient implantés quatre cents cinquante (450) logements et que soit décentraliser l'activité commerciale et les équipements socioculturels. Les architectes Marc Brochart et Philippe Parisot proposent une étude à partir des travaux menés sur la reconversion des usines dentellières par le conservateur Louis-Michel Gohel pour l'exposition *La pioche et l'aiguille*. Le conservateur fait partie du jury de la soutenance du mémoire. Cf. BROCHARD, Marc, et Philippe PARISOT. *Une reconversion de la dentelle, mémoire*, École spéciale d'architecture de Paris, 2 vol., mai 1981, 75 p. et 44 p. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹¹⁸ Commission culture-jeunesse de Calais. *Un Musée de la dentelle pour Calais ???*, [sd], [np].

¹¹⁹ Cette hypothèse nous est confirmée par la commande d'une étude de faisabilité au cabinet Muséologie nouvelle et expérimentation sociale. Voir plus loin : BARRY (de), Marie-Odile (dir.). *Calais, Musée de la dentelle. Étude de faisabilité*, MNES études, 3 vol., mars 1990, [np]. Archives du Service des Musées de France, sans cote.

conception de la muséologie est portée par la nouvelle muséologie et le projet de l'Écomusée du Creusot – Montceau piloté par Hugues de Varine à partir de 1972¹²⁰ qui offre, en tout cas dans les premiers temps, un exemple de réussite dans le paysage muséal français. L'importance accordée au patrimoine industriel permet en tout cas de remarquer dans le document que la motivation à la création d'un musée est davantage liée à la préservation et la restauration d'une usine. Le projet muséal est d'autant plus viable grâce à la richesse des collections du Musée qui « conserve déjà depuis de nombreuses années 400 000 échantillons de dentelles, des esquisses, des métiers et des machines...¹²¹ ». Ce patrimoine déjà présent, qui ne demande qu'à être valorisé pour lui-même, stimule la problématique identitaire qui semble prépondérante dans la démarche politique. Celle-ci se traduit aussi par une manœuvre économique et marketing puisque, à l'initiative de la Fédération Française des Dentelles et Broderies, la « Dentelle de Calais » est depuis 1958 une appellation renvoyant à un label¹²² protégeant la production calaisienne et caudrésienne¹²³. Il s'agissait donc de garantir une qualité de dentelle fabriquée à partir des métiers Leavers, selon une méthode complexe de nouage des fils de chaîne et de trame, en opposition à la dentelle tricotée sur un procédé de maille¹²⁴. L'usine Boulart, construite en 1874, l'une des dernières usines collectives typiques de l'industrialisation du XIX^e siècle, est achetée par la Ville de Calais en 1988. Architecturalement, elle est représentative des techniques de production et de l'organisation du travail¹²⁵. Le projet de création d'un musée de la dentelle est donc bien arrimé, grâce à l'union ferme entre la notion de patrimoine et la mémoire de l'industrie dentellière. En outre, « l'espace réduit réservé au musée de Calais à l'histoire de la dentelle et à ses techniques, comme la réalisation encore lointaine du futur musée de la dentelle¹²⁶ »

¹²⁰ À l'étape de préfiguration, l'établissement porte le nom de Musée de l'Homme et de l'Industrie, avant de prendre le titre d'écomusée en 1973.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² L'ethnologue Noël Jouenne considère « que le lancement de ce label correspond à la mise en place de la patrimonialisation d'un équipement industriel spécifique ». Cf. JOUENNE, Noël (dir.). *Guide des savoirs et des techniques de la dentelle. Dans l'atelier*, Calais : Musée des beaux-arts et de la dentelle, 2001, p. 11.

¹²³ Depuis 2015, afin de mieux refléter la réalité géographique de la production, le label Dentelle de Calais® est devenue Dentelle de Calais-Caudry®. En effet, le bassin de Caudry représente désormais 75 % de la production globale de dentelle dans le Pas-de-Calais. Cf. « Dentelle de Calais-Caudry® ». Site de la maison Sophie Halette, [en ligne], <http://www.sophiehallette.com/actualites/dentelle-de-calais-caudry-la-dentelle-leavers-fabriquee-en-france/> (page consultée le 26/05/2016).

¹²⁴ Cette technique de fabrication de la dentelle est appelée « dentelle Raschel ».

¹²⁵ Plan au sol en « U », pour des questions de gestion de la chaleur, partage des locaux entre divers ateliers pour mutualiser les coûts énergétiques liés au fonctionnement de la machine Leavers, disposition des services selon les étages, ouverture de larges fenêtres pour laisser entrer la lumière.

¹²⁶ KRAATZ, Anne, et Évelyne-Dorothee ALLEMANT. *Modes en dentelles XVI^e-XX^e siècle*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 10 nov. 1984-10 fév. 1985), Calais : Musée de Calais, 1984, p. 9.

pousse Dominique Viéville à collaborer avec le Musée du costume et de la mode de la Ville de Paris – Musée Galliera, afin de mettre en valeur les pièces de dentelle de la collection. En faisant appel à la dentelle mécanique, les couturiers-créateurs témoignent de la création contemporaine et montrent de nouvelle manière de l'utiliser, parfois même en la « substituant au tissu¹²⁷ ». En 1983, en parallèle de la préparation d'une exposition documentaire présentant des dessins originaux des couturiers-créateurs Roberto Fabris, Thierry Mugler et Yves Saint Laurent parmi des dessins de créateurs de dentelles¹²⁸, le directeur du Musée programme une reprise d'exposition organisée à l'origine par le Musée Galliera sous le titre *Modes en dentelles XVI^e-XX^e siècle* (2 juin-30 oct. 1983). Le Musée des beaux-arts et de la dentelle bénéficie ainsi de l'expertise de l'historienne Anne Kraatz¹²⁹ et de la conservatrice en chef de l'établissement parisien, Madeleine Delpierre (.-1994). Le parcours de l'exposition, illustrant l'utilisation de la dentelle dans la mode, permet ainsi de présenter les échantillons et les accessoires vestimentaires des collections calaisiennes. Le Musée Galliera comble le manque de pièces vestimentaires par le prêt de vingt-huit (28) robes sur mannequin. Ces deux événements font office de stimulus déclencheur et sont les premières d'une longue série d'expositions dédiées aux modes vestimentaires¹³⁰.

A.2. Spécialisation de l'équipe de conservation sur les collections vestimentaires

Le nouveau conservateur en charge du département des dentelles, Patrick le Nouène, lors de sa prise de poste en 1985, avait constaté que la collection est riche d'échantillons et d'outils de fabrication, mais est en revanche très pauvre en pièces de confection. Surtout, elle ne présente « aucune trace de l'utilisation de la dentelle dans la couture, la haute couture ou la lingerie, pourtant les principaux débouchés de la dentelle de Calais¹³¹. » « En prévision de la création d'un musée de la dentelle¹³² », aidé par la Direction des musées de France (DMF), il met alors en place une politique d'acquisition tournée vers l'artefact vestimentaire.

¹²⁷ *Idem*, p. 10.

¹²⁸ *Dessins, dentelles : créateurs stylistes contemporains*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 10 nov. 1984-10 fév. 1985), 1984, 18 p.

¹²⁹ Anne Kraatz a effectué sa thèse de doctorat en histoire à l'EHESS à Paris, spécialisée dans le textile et son commerce. Elle est aussi collectionneuse de dentelles. Elle vend une partie de sa collection au Musée des beaux-arts et de la dentelle, comprenant des pièces fabriquées par l'atelier calaisien Lefébure. Cf. CHEVREAU, Clémence, *op. cit.*, p. 187.

¹³⁰ Annexe 5.6 – Liste des expositions calaisiennes présentant des artefacts vestimentaires et/ou un discours sur les modes vestimentaires entre 1984 et 2016.

¹³¹ NOUËNE, Patrick (le), et Annette HAUDIQUET. *Dentelle de Calais et haute Couture, esquisse d'une collection*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 1992), 1992, p. 6.

¹³² *Ibidem*.

Il s'agissait, principalement, d'acquérir des robes et de la lingerie afin d'étudier les relations entre la dentelle et la mode, chercher à comprendre comment l'une et l'autre participent d'un même souci de création et de qualité, mais aussi comment la connaissance de son emploi participe de l'histoire sociale et de ses utilisateurs, les grands couturiers au service d'une certaine idée de la féminité¹³³.

Les axes de la politique du conservateur consistent alors à acquérir des robes anciennes, qui illustrent les prémices de la haute couture, jusqu'aux toilettes contemporaines griffées par des créateurs renommés de la scène française comme Chantal Thomas, Thierry Mugler, Karl Lagerfeld, Roberto Fabris... Les grandes maisons, celles qui sont emblématiques de l'âge d'or de la haute couture française, devront aussi être représentées telles Ungaro, Guy Laroche, Jacques Fath, Madeleine de Rauch, Christian Lacroix, Jean-Louis Scherrer, etc. Patrick Le Nouène souhaite aussi intégrer aux collections des robes spécifiques comme des robes de mariées, des costumes de scène et de cinéma, voire des robes « exotiques » c'est-à-dire fabriquées à l'étranger afin de documenter l'exportation de la Dentelle de Calais®. Patrick Le Nouène propose ainsi de dépasser le « répertoire stylistique¹³⁴ » des diverses dentelles existantes, en combinant l'histoire de l'utilisation de la dentelle à une typologie de son emploi. Finalement, le conservateur veut faire comprendre que « l'histoire de cette industrie, liée aux transformations économiques et sociales du XIX^e siècle, l'est aussi aux transformations des pratiques vestimentaires¹³⁵. » Comme pour la dentelle à la main, il s'agit souvent d'acquisitions lors de ventes aux enchères, en dépôt-vente¹³⁶, mais parfois de dons. Le département se divisera désormais en trois catégories : la collection des dentelles, composée du fonds de dentelles à la main d'une part et mécaniques d'autre part, la collection vestimentaire, et la collection technique¹³⁷. En 1992, une exposition intitulée *Dentelle de Calais et haute couture* valorise cette nouvelle dynamique au Musée des beaux-arts et de la dentelle. Les collections devenant conséquentes et plus harmonieuses, l'idée d'un musée consacré à la dentelle devient palpable. Une étude de faisabilité est d'ailleurs réalisée en 1990 par le cabinet Muséologie nouvelle et expérimentation sociale (MNES)¹³⁸, et en mars

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ NOUÈNE, Patrick (le), et Annette HAUDIQUET, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁵ *Idem.*, p. 8.

¹³⁶ CHEVREAU, Clémence, *op. cit.*, p. 187. Selon l'auteure, la période est propice car le marché est fourni et les pièces sont encore abordables.

¹³⁷ CHIOZZOTTO, Marie, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁸ BARRY (de), Marie-Odile (dir.). *Calais, Musée de la dentelle. Étude de faisabilité*, MNES études, 3 vol., mars 1990, [np]. Archives du Service des Musées de France, sans cote.

Nous rappelons ici que le MNES a été créé en 1984, aux temps forts de la nouvelle muséologie, dans le but de soutenir le développement et l'activité des écomusées en France.

1993, le projet est désormais inscrit au XI^e contrat de Plan État-Région¹³⁹. Une équipe est alors mise en place pour le réaliser. En décembre 1994, le conservateur Philippe Peyre est nommé par la DMF avec la mission de rédiger un PSC. Assisté de (2) deux attachées de conservation – Cécile Chevreau pour le fonds des dentelles¹⁴⁰ et Shazia Boucher¹⁴¹ pour le fonds vestimentaire qui entament l’inventaire des collections en 1995 – les chiffres indiquent environ deux cent vingt (220) artefacts vestimentaires et (cent cinquante) 150 pièces de lingerie¹⁴². La ligne de force se concentre sur les pièces de haute couture conçues avant les années 1960, et le Musée entend la développer pour la période postérieure, et acquérir des pièces d’habillement afin d’illustrer le système de la mode¹⁴³. Une programmation d’expositions de préfiguration accompagne les campagnes de collecte et de recherche, permettant à la collection vestimentaire de doubler en l’espace de quatre (4) ans¹⁴⁴. Deux thématiques en particulier sont dégagées comme axes privilégiés pour la dentelle. L’exposition *25 ans de lingerie* (24 oct. 1997-4 janv. 1998) est l’occasion de collecter de la lingerie de marques qui travaillent avec la Dentelle de Calais®, ainsi que des galons produits par les dentelliers calaisiens qui sont leurs fournisseurs. Ces acquisitions illustrent ainsi le procédé de fabrication. « Cette action a permis un rapprochement entre le Musée, les entreprises de confection et les entreprises de dentelles mécaniques locales¹⁴⁵. » En outre, on complète les lacunes de la collection avec de la lingerie ancienne d’une part, et très contemporaine d’autre part. L’année suivante, l’exposition *Marions-nous en dentelles* (24 oct. 1998-4 janv. 1999) sera l’opportunité de réaliser une enquête ethnographique auprès des familles calaisiennes, et ainsi de compléter les tenues avec des accessoires de mariée et de

¹³⁹ Pour entrer dans le détail des agencements architecturaux et financiers qui ont participé au choix du site, nous pouvons nous référer à l’article de FOSSE, Martine. « De l’usine à la Cité-Musée », in Borde, Christian et Xavier Morillion. *La Grande usine à tulle. Histoire de l’usine Boulart, site de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais*, Calais : TRAME-Dentelle, 2004, p. 92-109 ; ainsi qu’à l’article de presse signé par DUHAR, Claire. « Vingt et un ans d’attente, de désillusions, de retards et d’espoirs », in *Nord-Littoral, le journal de la Côte d’Opale*, [en ligne], 10 juin 2009, http://www.calais.maville.com/actu/actudet - Actualite-vingt-et-un-ans-d-attente-de-desillusions-de-retards-et-d-espoirs -965401_actu.Htm (page consultée le 02/02/2016).

¹⁴⁰ Sophie Henwood la remplace trois ans après.

¹⁴¹ Shazia Boucher est diplômée en histoire de l’art et archéologie. Au cours de son cursus, elle a suivi des cours d’histoire du costume et d’archéologie industrielle avec Pierre-Yves Balut. Le parcours de Sophie Henwood est similaire. L’équipe Mode sera complétée par Aurélie Artélésa, chargée de la conservation préventive et du mannequinage. Diplômée des métiers d’art, option Costumier-Réalisateur, elle quitte ce même poste au Musée Galliera pour rejoindre la CIDM.

¹⁴² Le contrat de Plan État-Région prévoit un budget d’acquisition de 750 000 francs. Cf. CHEVREAU, Clémence, *op. cit.*, p. 188.

¹⁴³ *Idem*, p. 189.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 185.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 190.

documenter les acquisitions avec des archives en particulier photographiques¹⁴⁶. Le futur musée de la dentelle sera un musée de proximité.

A.3. Un profil muséologique novateur pour un Musée de la dentelle et de la mode

C'est d'ailleurs dans ce but précis qu'est montée une association, nommée TRAME-Dentelle, afin que les trois (3) acteurs du projet s'y regroupent et fassent entendre leur voix : les industriels calaisiens, les institutions et les citoyens, comme les habitants de Calais ou des universitaires spécialisés dans le domaine de l'histoire de la mode et des techniques. Sur ce dernier point, l'association confie à l'ethnologue Noël Jouenne le soin de mener une enquête de fond : entretiens semi-dirigés, observations *in situ*, photos, et dépouillement d'archives. Il répond à une demande pressante des institutions qui cherchent à ajouter aux recherches historiques, la valorisation des patrimoines culturels et la transmission de la culture des entreprises. « Dans ce contexte le Musée des beaux-arts et de la dentelle offre à l'ethnologue une place toute trouvée : consigner la mémoire, ordonner l'histoire du monde dentellier, construire la chaîne des savoir-faire, etc.¹⁴⁷ ». Mais au-delà de l'enrichissement du contenu du futur musée, l'enquête doit servir de point d'appui au projet muséologique : « Elle a pour but d'aider les architectes sélectionnés pour le projet du musée à la compréhension du procès de fabrication de la dentelle, et d'appuyer l'étude muséographique. Celle-ci porte sur les savoir-faire du monde dentellier définis dans le champ social calaisien uniquement¹⁴⁸. » Philippe Peyre dépose le projet culturel du « Musée de la dentelle et de la mode » en 1996, validé la même année. Sa vocation est assez claire : faire découvrir l'univers de la dentelle, mais d'abord celle de Calais, en développant un musée vivant qui s'adressera en premier lieu aux habitants de « son territoire naturel », autrement dit Calais et le littoral, notamment les publics scolaires et les publics défavorisés. Son programme privilégie « la mise en marche de métiers et la démonstration des savoir-faire de la dentelle, ainsi que la mise en valeur de ses collections de costumes et de lingerie¹⁴⁹. » Les expositions temporaires sont d'ailleurs principalement axées sur « des rétrospectives de maisons de créations de notre siècle¹⁵⁰ » dans leur rapport à la dentelle. Elle vise ainsi des thèmes comme la haute couture,

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ JOUENNE, Noël. *On pouvait m'en faire accroire. Enquête ethnologique sur les savoir-faire du monde dentellier calaisien*, Calais : TRAME-Dentelle, 1999, p. 3.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 10.

¹⁴⁹ PEYRE, Philippe. *Vers le Musée de la Dentelle et de la Mode de Calais : synthèse du projet culturel*, Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, vol. 1, juin 1996, p. 3. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 15.

les mouvements artistiques et les courants stylistiques dans la mode avec des thèmes tels « Arabesque et dentelles, Géométrie et dentelles, Fleurs et dentelle¹⁵¹ », ou encore les usages dans la mode à travers les coiffes, le costume de cinéma, la lingerie et la féminité. Le parcours permanent quant à lui est chronologique, de la dentelle à la main à l'histoire de la dentelle mécanique à Calais, et finit sur trois espaces thématiques : le procédé de création industrielle de prime abord¹⁵², l'emploi de la dentelle à travers une histoire des modes vestimentaires, et la création stylistique et l'innovation technique¹⁵³. En tant que lieu actif, le musée proposera des concours de créateurs, un festival de la dentelle, des défilés de mode, des projections de film « glamour », etc., en partenariat avec le théâtre Le Channel, l'École des beaux-arts¹⁵⁴ et le tissu associatif entre autres¹⁵⁵. Une attention toute particulière est portée vers les publics étrangers, notamment anglo-saxons, depuis la nouvelle liaison Transmanche¹⁵⁶. Le Musée a également été pensé comme une vitrine pour les fabricants calaisiens, assurant ainsi leur image de marque. Il est ainsi prévu l'installation de bureau sur le site même du Musée pour les professionnels¹⁵⁷, des équipements pour accueillir des événements, et de faire place à l'actualité de la dentelle dans la programmation, tournée vers la jeune création et l'innovation technique. Philippe Peyre imagine l'établissement à la fois comme un écomusée, un musée d'histoire de la mode, un équipement socioculturel et un partenaire économique.

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² Philippe Peyre s'appuie sur les recherches de Noël Jouenne sur les différents métiers et la chaîne de fabrication de la dentelle. Cf. JOUENNE, Noël. *Étude de programmation du Musée de la Dentelle et de la Mode de Calais. Pré-programmation muséographique / Enquête ethnographique. Description des chaînes opératoires de la dentelle de Calais*, Calais : TRAME-Dentelle, 1998, 55 p.

¹⁵³ Ce découpage est adopté dans la programmation définitive de la CIDM. Cf. FOSSE, Martine (dir.). *Galerie des collections...*, *op. cit.* En tant que catalogue des collections, la structure de l'ouvrage reprend exactement la distribution des salles de l'exposition permanente.

¹⁵⁴ Qui n'est autre que l'ancienne École d'arts décoratifs et industriels.

¹⁵⁵ PEYRE, Philippe. *Vers le Musée de la Dentelle et de la Mode de Calais*, *op. cit.*, p. 16. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹⁵⁶ Le tunnel sous la manche, exploité par la société franco-britannique Eurotunnel, est inauguré à l'été 1994.

¹⁵⁷ *Enjeux, missions, programmation et attentes de la maîtrise d'ouvrage*, dossier de synthèse, Musée/Cité de la dentelle et de la mode de Calais, novembre 1999, p. 5. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

B. La Cité internationale de la dentelle et de la mode : un discours axé sur les modes vestimentaires et l'innovation textile

B.1. Sensibiliser les Calaisiens au projet : la Cité de la dentelle, un musée de proximité ?

En novembre 2001, la conservatrice Martine Fosse est nommée responsable du projet de la Cité de la dentelle, et son premier mandat est d'actualiser le PSC rédigé par Philippe Peyre. Celui-ci est validé en 2003, et l'appel à candidatures permet la sélection du cabinet Alain Moatti et Henri Rivière pour l'architecture du musée et de l'atelier Pascal Payeur pour sa scénographie. Les travaux commencent le 3 juillet 2006 pour finir en 2008, aménageant deux mille cinq cents (2500) m² de parcours permanent et cinq cents (500) m² réservés aux expositions temporaires¹⁵⁸. Le projet de Martine Fosse répond aux demandes de la Ville : « créer un établissement muséal sur le thème de la dentelle, un véritable lieu de vie où tous les acteurs professionnels de la dentelle, les créateurs, les chercheurs, puissent s'exprimer¹⁵⁹. » Dans le fond, peu de modifications sont apportées au projet, si ce n'est l'accent mis sur la création textile contemporaine afin « de créer une synergie avec le Musée des beaux-arts¹⁶⁰ ». Sans attendre l'aboutissement de ce nouveau musée, une série d'expositions s'inscrivant dans cette dynamique ont lieu¹⁶¹. En 2000, en parallèle d'une exposition historique intitulée *Création Calais ou 150 ans de dentelle à Calais* (30 juin-1^{er} octobre 2000), le Musée des beaux-arts et de la dentelle propose une installation de l'artiste-sculpteur Bernadette Genée qui réalise des œuvres créées à partir d'objets, de vêtements et de panoplies qui interrogent l'identité du corps féminin et sa représentation¹⁶². Ce sont aussi des projets expérimentaux comme *Autres dentelles, art et apesanteur* en (12 juill.-2 nov. 2003) avec une trentaine d'artistes-plasticiens qui travaillent sur les notions du plein et du vide¹⁶³. Le Musée affiche d'ailleurs en 2007 un nouveau pôle de collection orienté vers le

¹⁵⁸ Service des publics. *La Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais. Dossier de présentation*, juin 2009, p. 6-7. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹⁵⁹ FOSSE, Martine. « De l'usine à la Cité-Musée », in Borde, Christian, et Xavier Morillion. *La Grande usine à tulle, op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁰ *Enjeux, missions, programmation et attentes de la maîtrise d'ouvrage*, dossier de synthèse, Musée/Cité de la dentelle et de la mode de Calais, avril-juin 2003, p. 81. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹⁶¹ Nous rappelons que sous l'impulsion de Philippe Peyre et Anne Haudiquet, le Musée des beaux-arts et de la dentelle avait déjà invité des artistes à poser un nouveau regard sur les collections de dentelles. Une première exposition de photographies en 1996, *État des lieux, état des choses*, présentait le travail de Valérie Belin et Nancy Wilson-Pajic.

¹⁶² Exposition Bernadette Genée : showroom, magasin du corps (30 juin-1^{er} octobre 2000).

¹⁶³ Les artistes travaillent des matériaux très divers, de la toile d'araignée au fil électrique, afin que leur création en trois dimensions, quasiment architecturale, se rapprochent de l'esprit de la dentelle.

design textile¹⁶⁴. Martine Fosse programme aussi des expositions expérimentales. *En dentelle... Codes & Modes* (28 octobre 2005-28 février 2006) sur les règles de bienséances et de savoir-vivre des siècles passés¹⁶⁵. On notera également l'exposition *Chantier ouvert au public* présentée en 2008 jusqu'au moment de l'inauguration de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, qui « aborde des questions muséologiques et expérimente des modes de présentation à parfaire ou à abandonner¹⁶⁶. » Pour concrétiser l'idée d'un musée vivant, une équipe technique est recrutée et « conforte ainsi la démarche de la Cité de la Dentelle comme exemple de "conservation active" du patrimoine industriel¹⁶⁷. » En outre, un conseil scientifique pluridisciplinaire est constitué en 2007 afin de continuer la recherche entreprise au Musée dans le cadre d'un programme de recherche pluriannuel¹⁶⁸. Par ce biais, de nombreux étudiants sont accueillis pour faire leurs recherches universitaires¹⁶⁹. Un peu plus tard, en 2011 c'est une convention de partenariat avec l'Institut national du patrimoine (INP) qui est mise en place quant au programme de formation des étudiants en restauration du patrimoine. Des artefacts sélectionnés feront ainsi à la fois l'objet d'une restauration expérimentale et d'un dossier de recherche spécifique¹⁷⁰.

Le nouveau PSC, enfin, rappelle le besoin d'un « musée citoyen¹⁷¹ ». Une campagne de sensibilisation est alors entreprise pour séduire les citoyens de Calais. L'association TRAME-Dentelle crée des *Murs de dentelles*, c'est-à-dire des reproductions photographiques de dentelle grand format disposées sur des façades à des endroits stratégiques dans la ville afin de signaler le futur établissement. Elle installera aussi un diaporama le long du canal qui mène sur le site, appelé le *Déroulé de dentelle*, alors que des festivités sont organisées sur le quai. Le nouveau PSC projetait une muséographie moderne

¹⁶⁴ « Sur le quai, Journal du chantier / CIDM », in *Musée de France*, n°1, avril 2007, folio 7 p. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹⁶⁵ En confrontant ses collections de dentelles à la main et mécaniques à des peintures et des éventails provenant de musées régionaux et nationaux, l'exposition permet de retracer l'importance sociale de la dentelle dans l'évolution de la mode et de la silhouette. Cf. Exposition *En dentelle... Codes & Modes* (28 octobre 2005-28 février 2006), dossier de presse, 12 p. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹⁶⁶ FOSSE, Martine. « De l'usine à la Cité-Musée », *art. cit.*, p. 102.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Les axes de recherche privilégiés sont les techniques de la dentelle, le monde de l'entreprise dans ce secteur, l'architecture et l'urbanisme, la représentation de l'industrie dentellière. Cf. FOSSE, Martine. « La cité internationale de la dentelle et de la mode... », *art. cit.*, p. 16.

¹⁶⁹ Des bourses sont également offertes aux étudiants de master et de doctorat entre 2009 et 2011. Cf. *Ibidem*.

¹⁷⁰ « La Cité internationale de la dentelle et de la mode, partenaire de l'Inp ». Site de l'Institut national du patrimoine (INP), [en ligne], <http://www.inp.fr/index.php/fr/content/view/print/9313> (page consultée le 31/10/2011).

¹⁷¹ Enjeux, missions, programmation..., *op. cit.*, avril-juin 2003, p. 12. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

« à la fois pédagogique, sensible, parfois spectaculaire ou ludique¹⁷² ». La CIDM doit être un « forum-centre d'interprétation¹⁷³ ». La notion de proximité est réaffirmée. Mais malgré ses efforts, l'équipe du futur musée a des difficultés à convaincre les habitants. La réalité sociale de la ville de Calais transparait dans la presse, où les articles reflètent le rejet de cette institution par les habitants qui y voient le symbole de deuil de leur entreprise. « Le 11 juin 2009, la Cité ne reçoit pas un accueil chaleureux de la part des calaisiens. Le faste de l'inauguration est entaché par une marche silencieuse des gens de la dentelle à travers la ville¹⁷⁴. » L'investissement de plus de (vingt) 20 millions d'euros dans le projet muséal¹⁷⁵ offusque les habitants qui se trouvent dans une situation économique difficile. Ceux qui sont favorables à l'initiative culturelle auraient finalement préféré le Calais-Louvre.

B.2. La recherche d'un public ciblé : le tourisme anglo-saxon et les jeunes générations

Peut-être est-ce en raison de cette implantation locale difficile que la Cité se concentre davantage sur l'activité de soutien à ses partenaires patrimoniaux, scientifiques et touristiques. La mise en réseau de la Cité est un enjeu majeur avec l'intégration de programmes de recherche et de médiation touristique comme l'association régionale PROSITEC, qui sauvegarde et promeut le patrimoine industriel, ou encore les réseaux internationaux tels European Route of Industrial Heritage (ERIH), et European Textile Network (ETN). Des actions sont menées vers l'Europe du nord. Déjà, une communication bilingue est instaurée « dans un souci de se placer dans l'euro-région¹⁷⁶ », principalement la Belgique et l'Angleterre¹⁷⁷. Puis en 2011, la CIDM intègre un programme INTERREG IVA « 2 Mers Seas Zeeën », vaste projet européen basé sur le partenariat entre les quatre (4) pays autour de la Manche. L'une des parties du programme, nommée *Crysalis, the revival of*

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ On sait que la notion de musée-forum, formulée par le muséologue canadien Duncan Cameron dans son article *The Museum, a Temple or a Forum* en 1964, participe à bâtir les fondements de la nouvelle muséologie.

¹⁷⁴ SAINT-GEORGES, Anaïs, *op. cit.*, p. 56. L'étudiante a analysé la revue de presse parue un peu avant et au moment de l'inauguration de la CIDM.

¹⁷⁵ Le budget de la création de la CIDM s'élève à 27 283 718 € TTC dont 22 589 000 € TTC sont dédiés au volet architecturale et scénographique. Si 28,3% du budget sont pris en charge par le Fonds européen de développement régional (FEDER), la Ville de Calais investit à hauteur de 25,6 % du montant total de l'enveloppe.

¹⁷⁶ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, conservatrice en chef et directrice de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, le 22 avril 2015 à 10h00 au Musée, (00:15:20) p. 253 (cf. Volume des annexes).

¹⁷⁷ Annexe 5.7 – Carte de la zone désignée par programme INTERREG IVA « 2 Mers Seas Zeeën » : l'attention de la Cité internationale de la dentelle et de la mode portée vers l'Europe du Nord.

textiles, est consacrée au textile¹⁷⁸. Au sein de ce programme, la CIDM mène de front deux projets liés aux nouvelles technologies : la Cabine de mesures et la Bibliothèque numérique. Le Centre de documentation et pôle multimédia de la Cité travaille à l'alimentation de cette bibliothèque¹⁷⁹ – créée par le Laboratoire d'informatique signal et image de la côte d'Opale (LISIC) basé à Calais – qui sera composée d'échantillons provenant de différentes institutions intégrant le projet¹⁸⁰. Le musée a par ailleurs mandaté la société bordelaise Arkhênum¹⁸¹ pour numériser l'ensemble des registres d'échantillons du Conservatoire des dessins de fabrique et des arts textiles appliqués à l'industrie tulle. À l'issue de la création de cette base de données, il est question d'engager des crédits de manière à développer des outils numériques permettant de reconstituer les échantillons de dentelles détériorées¹⁸². Outre la possibilité d'une visualisation 3D de la dentelle, les modélisations du LISIC pourraient servir à l'animation de la Cabine sur mesure, en appliquant de la dentelle sur les modèles virtuels qui sont proposés pour habiller l'avatar créé par le visiteur sur des bornes multimédias. Cet autre volet technologique du programme, intitulé *Des apparences*, est mené en partenariat avec la société Idées-3com¹⁸³. Il s'agit d'élaborer un environnement virtuel immersif afin de redonner vie à un patrimoine de mode existant, grâce à la 3D et à la réalité augmentée¹⁸⁴. L'objectif est double car le dispositif est placé dans le musée, tandis qu'il se poursuit en dehors des enceintes du bâtiment. Cette animation – lauréate des Services numériques culturels innovants 2012 du ministère de la Culture et de la Communication –

¹⁷⁸ « Projet Crysalis ». Site de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/spip.php?rubrique184> (page consultée le 12/04/2013).

¹⁷⁹ « La bibliothèque numérique ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/spip.php?article427> (page consultée le 17/04/2013).

¹⁸⁰ En Grande-Bretagne, notons les University for the Creatives Arts de Plymouth et de Rochester, le Campus TiO3 basé à Renaix en Belgique, et la CIDM en France.

¹⁸¹ Site de la société Arkhênum, [en ligne], <http://www.arkhenum.fr/> (page consultée le 18/05/2013). Arkhênum, en scannant les pages des catalogues, permet à partir de l'image numérique de rentrer dans la matière, donc de voir le nombre de fils, leur agencement et leur épaisseur.

¹⁸² Le LISIC devait être chargé de cette entreprise. La partie modélisation devrait déjà être en cours, mais le manque de budget à priver le LISIC de post-doctorants qui auraient dû accompagner la création de la base de données de la Bibliothèque numérique.

¹⁸³ Annexe 5.8 – Environnement virtuel immersif *Des apparences* créé par la Cité internationale de la dentelle et de la mode en partenariat avec la société Idées-3com.

¹⁸⁴ La réalité augmentée désigne un dispositif qui permet de visualiser des images de synthèse et des reconstitutions en 3D en complément du réel. L'espace virtuel 3D de la CIDM est détaillé dans FONTAINE, Alexia. *La numérisation 2D et 3D du costume : technique et exploitation*, rapport de recherche, mission du Patrimoine ethnologique, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, octobre 2013, 37 p., [en ligne], http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/89160/667932/version/2/file/Ethno_Fontaine_2013.pdf

fidélise les visiteurs et promeut la Cité sous un aspect novateur et dynamique après sa réouverture en juin 2009¹⁸⁵.

Le succès d'un tel outil passe avant tout par la mise en place d'applications interactives axées sur l'utilisation des mensurations collectées. L'idée est que la personne qui entre dans la cabine puisse dès sa sortie, juger de son intérêt. Il est important de rappeler que la Cité reçoit majoritairement un public de touristes. Ces derniers sont dans une démarche de découverte/loisir, ils doivent donc considérer cet ensemble comme une attraction ludique¹⁸⁶.

Cette attraction ludique se déroule en deux temps – un temps immédiat *in-situ*, et un temps post-visite sur Internet – où le visiteur peut essayer des vêtements modélisés de la collection muséale¹⁸⁷ à partir d'un avatar personnalisable, qui peut ensuite évoluer dans l'espace virtuel de la CIDM depuis n'importe quel accès Internet. Le musée se visite ainsi depuis la toile, proposant cartels et objets de collection numérisés¹⁸⁸.

B.3. La programmation Mode : l'atout majeur de la CIDM

Dans la perspective d'acquérir une image neuve et dynamique, nous remarquons que depuis son ouverture, la CIDM affirme sa position et son discours sur les modes vestimentaires. Déjà, le lien entre la dentelle et la mode est concrétisé dans le titre de l'institution. La Cité est par ailleurs inaugurée sous le parrainage de la créatrice Chantal Thomass – qui sept (7) ans plus tôt faisait l'objet de la première exposition monographique de l'institution – afin d'affirmer sa nouvelle image et sa volonté de devenir « le temple historique du luxe et de l'élégance¹⁸⁹. » L'exposition *Plaisirs de femmes. Chantal Thomass, 30 ans de création* (14 juin-13 oct. 2002) vient affirmer ce nouveau positionnement médiatique en jouant avec les codes du merchandising propre à l'univers de la créatrice et de l'industrie de la mode¹⁹⁰. Puis, quelques mois après l'ouverture de l'établissement, l'équipe réalise que la gestion de type « écomusée », la concentration sur les collections

¹⁸⁵ BIRCK, Danielle. « La Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais », dans *rfi*, [en ligne], http://www.rfi.fr/francefr/articles/114/article_81966.asp (page consultée le 26/06/2012).

¹⁸⁶ Propos recueillis auprès de Geoffrey Wesse le 13/05/2013 par mail.

¹⁸⁷ Lorsque le visiteur choisit l'un de ces vêtements, un cartel numérique apparaît, ce qui lui permet de retrouver toutes les informations concernant la tenue sélectionnée (nom du styliste, matières utilisées, année de conception). Cf. FONTAINE, Alexia, *op. cit.*

¹⁸⁸ Malheureusement, cet outil d'attraction et de fidélisation du public n'est pas à la hauteur de sa mission. Anne-Claire Laronde explique que la cabine « est plutôt apparue par le biais des organismes de professionnels textiles de la région qui ont vu là certainement une façon de moderniser la définition du Musée ». La directrice fait donc un constat « en demi-teinte », en observant que la cabine s'inscrit mal dans le parcours logique de visite. Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, *op. cit.*, (00:16:44) p. 239.

¹⁸⁹ MÜLLER, Florence et Joëlle-Anne ROBERT (éd.). « Calais : Cité internationale de la dentelle et de la mode », in *L'Ami de musée*, n°43 : « La mode et son patrimoine », été 2012, p. 7.

¹⁹⁰ Annexe 5.9 – Vues de l'exposition *Plaisirs de femmes. Chantal Thomass, 30 ans de création* (14 juin-13 oct. 2002), présentée à la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais.

industrielles ainsi que les démonstrations techniques rendent « moins visibles les actions du musée¹⁹¹ ». La première priorité de la CIDM est alors de « mettre en avant des expositions temporaires de mode fortes, tournées vers le public de visiteurs individuels et professionnels¹⁹² ». Anne-Claire Laronde, conservatrice en chef et directrice de l'établissement depuis 2011, explique la réorientation de la programmation sur les modes vestimentaires :

C'était une façon de susciter un intérêt plus vif de la population et de l'adhésion au projet des financeurs. Je pense que c'était aussi une volonté réelle et sincère de la part de la profession dentellière, qui a toujours été un soutien pour la création et l'émergence du Musée ; mais elle n'a jamais été en état économique d'être mécène et a toujours voulu offrir une vitrine et une visibilité au fruit de sa production. Or c'est par définition ce que les denteliers ne peuvent pas faire, puisqu'ils ne produisent pas eux-mêmes des vêtements ; donc ils ne sont pas propriétaires de vêtements issus de leur dentelle¹⁹³.

Du point de vue de l'industrie dentellière, la CIDM vient renforcer une démarche déjà amorcée en 1958, avec la création du label Dentelle de Calais®, et la valorisation de son image avec le changement du logo en 1992 qui adopte la figure du paon¹⁹⁴. De plus, le label « Entreprise du patrimoine vivant » attribué à certains fabricants tient beaucoup aux relations tissées avec la Cité¹⁹⁵. Puisque « certains métiers sont en danger immédiat de disparition¹⁹⁶ », la CIDM joue un rôle de sensibilisation auprès de la profession afin de préserver les savoir-faire et les techniques, mais aussi de stimuler l'innovation. Malgré les difficultés économiques aujourd'hui vécues par les fabricants calaisiens – en raison de la crise économique de 2007 et de la rivalité avec l'industrie asiatique – ceux-ci « multiplient les inventions et mises au point des fibres synthétiques notamment et la conquête de nouveaux marchés...

Dans ces conditions, la recherche et l'innovation restent stimulées sur ce territoire et proposent toujours de nouvelles productions et expérimentations dans d'autres contextes économiques et politiques. La Cité de la Dentelle enfin créée a pour mission

¹⁹¹ LARONDE, Anne-Claire. *Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais. Document d'orientation*, septembre 2014, p. 11. Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, *op. cit.*, (00:08:06) p. 236.

¹⁹⁴ Auparavant, une pièce centrale de la machine Leavers, la bobine-charriot, figurait le logo. Un groupement d'intérêt économique préfère l'analogie avec la queue du gracieux animal, dont la légèreté et la beauté incarne mieux la grâce de la dentelle. Ce nouveau logo s'inscrit dans une stratégie de communication à l'aune des enjeux économiques de l'industrie dentellière : la valorisation d'un produit de luxe. Cf. JOUENNE, Noël (dir.). *Guide des savoirs et des techniques de la dentelle. Dans l'atelier, Calais : Musée des beaux-arts et de la dentelle*, 2001, p. 11.

¹⁹⁵ Ce label décerné par le Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, distingue des entreprises qui fabriquent leur produit en France, à partir de savoir-faire et des méthodes industrielles dite « d'excellence ». Cf. SAINT-GEORGES, Anaïs, *op. cit.*, p. 58-59.

¹⁹⁶ LARONDE, Anne-Claire, *op. cit.*, p. 16.

de rendre compte des multiples aspects de ces expériences et des recherches des créateurs : plasticiens, stylistes, designers... Il y a tant de perspectives et d'enjeux¹⁹⁷.

La CIDM souhaite se placer comme un coordinateur entre les industriels, les créateurs et les visiteurs. En effet, l'objectif est aussi la stimulation de l'enseignement du travail de la dentelle dans le milieu de l'apprentissage du design textile, en raison de la quasi absence de cours réguliers au sein « des écoles les plus qualitatives en Europe¹⁹⁸. » En dehors des expositions, la Cité organise des rencontres telle la conférence *Making futures. Les nouvelles technologies au service de la mode et de la création*¹⁹⁹ en 2013 qui mettait en perspective la diversité des applications possibles du numérique dans la création de mode (impression 3D).

Au niveau du public élargi, la mode est un sujet ludique et plus attractif grâce à l'exposition de vêtements portés par des célébrités ou griffés par des couturiers-créateurs reconnus : Balenciaga, Yves Saint Laurent, Chanel, etc. Dans l'idée de mener un projet muséal de proximité, la mode permet d'adopter un discours et un positionnement moins « intellectualisés » parce que la forme est « immédiatement accessible à tous²⁰⁰ ». Anne-Claire Laronde espère « aboutir à une forme de visite qui soit assez conviviale, un peu dans l'esprit des musées anglais²⁰¹ ». Si la politique d'acquisition reste strictement dévolue aux artefacts réalisés à partir de Dentelle de Calais®, permettant « de nourrir cette collection industrielle et de l'illustrer²⁰² », la programmation permet d'ancrer le musée dans une définition proche de celle « d'un lieu de vie ou d'un centre de création²⁰³ », à l'instar des musées d'Europe du nord ou britanniques. En valorisant la matière dentelle, la CIDM entend « montrer du patrimoine vivant²⁰⁴ ». Ainsi, depuis l'ouverture, sur les neuf (9) expositions temporaires présentant des artefacts vestimentaires ou proposant un discours sur les modes vestimentaires, trois (3) sont consacrées à des créateurs-couturiers contemporains²⁰⁵ alors

¹⁹⁷ FOSSE, Martine. « De l'usine à la Cité-Musée », *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 18.

¹⁹⁹ Conférence *Making futures. Les nouvelles technologies au service de la mode et de la création* : programme de la conférence (Calais, Cité de la mode et de la dentelle de Calais, 28 novembre 2013). Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

²⁰⁰ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, *op. cit.*, (00:13:02) p. 252.

²⁰¹ *Idem*, (00:14:03) p. 252-253. Nous noterons que la conservatrice a été sensibilisée à la pratique muséale anglo-saxonne lors d'un stage de deux mois effectué au Musée de Liverpool. Lors de son poste précédent, à la direction du Musée de Boulogne, elle avait d'ailleurs initié un partenariat avec les musées de Canterbury et de Folkestone. Cf. *Idem*, (00:15:37) p. 238.

²⁰² *Idem*, (00:26:33) p. 242.

²⁰³ *Idem*, (00:17:56) p. 239. Les expositions temporaires permettent aussi d'acquérir des pièces des créateurs faisant l'objet d'une exposition monographique. Cet axe de la politique des collections permet aussi une traçabilité des partenariats établis avec le monde de la création contemporaine.

²⁰⁴ *Idem*, (00:20:29) p. 240.

²⁰⁵ *Aux marins célestes* (7 février-16 avril 2010), *Iris van Herpen* (15 juin-13 avril 2014), *On aura tout vu – SensationS* (14 juin-31 décembre 2014), *Anne Valérie Hash – Décrayonner* (1^{er} avril-13 novembre 2016).

qu'une seule est consacrée à une maison disparue²⁰⁶. Ces expositions font généralement appel à des commissaires extérieurs spécialistes de la question²⁰⁷. Trois (3) autres sont des expositions thématiques et diachroniques²⁰⁸ illustrant le rôle de la dentelle dans les modes vestimentaires, et mettant en valeur par exemple le point fort de la collection Mode, la lingerie²⁰⁹. L'exposition *Esprit lingerie* (11 juin-7 nov. 2010) est alors un moyen de travailler sur cette ligne de force et de montrer les richesses du Musée²¹⁰. La programmation des expositions est alors en corrélation avec les deux dernières salles du parcours permanent : l'une propose une chronique du « bouleversement des rythmes et des modes de vie qui a entraîné des modifications vestimentaires essentielles²¹¹ », l'autre s'appuie sur les progrès techniques et à la création des modes actuelles, afin d'assurer l'ancrage contemporain de la CIDM dans les réalités professionnelles et esthétiques des jeunes designers textiles et/ou couturier-créateurs.

Conclusion

Au tout début des années 1980, le renouveau du musée de la dentelle s'accompagne de la création du pôle de collection Mode, afin de formuler un projet scientifique harmonieux où toute la chaîne de production et d'utilisation de la dentelle. L'essor du sujet des modes vestimentaires et la disponibilité des artefacts sur le marché deviennent un moteur de développement et d'enrichissement accéléré de ces pièces dans les collections. Ce phénomène est accentué par les expositions de préfiguration. Si les sujets historiques et industriels perdurent, ou si la création textile s'invite, la programmation met l'accent sur le

²⁰⁶ *Balenciaga, magicien de la dentelle* (18 avril-31 août 2015). Anne-Claire Laronde explique que cette stratégie ne résulte pas que d'un choix scientifique et culturel, mais également d'une contrainte économique. « En effet, faire des expositions avec des vêtements plus anciens, c'est aussi beaucoup plus coûteux en temps et en budget ». Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, *op. cit.*, (00:19:30) p. 239-240.

²⁰⁷ Lydia Kamitsis, *curator freelance*, conservatrice au Musée de la mode et du textile à Paris de 1995 à 2003, est commissaire de l'exposition *On aura tout vu – SensationS* (14 juin-31 décembre 2014) ; Catherine Joint-Diéterle, conservatrice et directrice du Musée de la mode de la Ville de Paris de 1993 à 2009, est commissaire de l'exposition *Balenciaga, magicien de la dentelle* (18 avril-31 août 2015) ; Sylvie Marot, *curator freelance*, en poste au Musée d'art et d'industrie de Saint Étienne, puis responsable des archives de la maison de couture Marithé + François Girbaud de 2005 à 2013, est commissaire de l'exposition *Anne Valérie Hash – Décrayonner* (1^{er} avril-13 novembre 2016).

²⁰⁸ *Esprit lingerie* (11 juin-7 novembre 2010), *Sport et mode enfantine : jeux de vestiaires* (2 juin-2 octobre 2011), *Plein les yeux ! Le spectacle de la mode* (16 janvier-28 avril 2013).

²⁰⁹ Anne-Claire Laronde déclare, au nom du reste de l'équipe du musée : « on pressent que nous avons une collection plutôt unique. » Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, *op. cit.*, (00:28:16) p. 242.

²¹⁰ Annexe 5.10 – Vue de l'exposition *Esprit lingerie* (11 juin-7 nov. 2010), présentée à la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais.

²¹¹ FOSSE, Martine (dir.). *Galerie des collections...*, *op. cit.*, p. 9.

sujet de la mode trouvant ainsi un argument de communication attractif pour les publics mais aussi pour la profession dentellière. Depuis l'ouverture de la Cité, la création contemporaine est à l'honneur, et les expositions sur les designers de mode actuels se multiplient. Le Musée trouve ainsi le moyen de satisfaire les exigences en termes de valorisation de la matière dentelle auprès des jeunes générations de stylistes tout en accroissant son image de musée dynamique.

Conclusion du chapitre V

La collection vestimentaire qui se trouve aujourd'hui à la Cité internationale de la dentelle et de la mode (CIDM) émerge de façon tardive dans le paysage muséal calaisien. Il faut attendre en effet que le Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais décide la création du département Dentelles et tulles mécaniques en 1979, pour qu'une politique d'acquisition et un pôle de collection dédié aux vêtements voient le jour. Nous avons cependant distingué un premier régime de muséalité commençant dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui se manifeste par la volonté de l'*intelligentsia* calaisienne, rassemblée dans la Société historique du Calaisis, de voir le Musée de la ville accueillir une rétrospective sur la production de l'industrie locale. Les pièces de dentelle réunies au Musée à partir de 1893 figurent d'emblée dans les salles les plus prestigieuses. Ceci s'explique par la valeur éducative prépondérante de l'institution qui se doit, tel qu'elle l'affirme, d'offrir une « leçon de choses » aux citoyens de Calais dont un tiers de la population travaille dans l'industrie dentellière. Nous avons signalé que l'écriture de l'histoire de la dentelle et de l'industrie dentellière calaisienne était en cours parallèlement. La légitimation scientifique et culturelle de la dentelle se combine alors à un autre agent de muséalisation : la circulation économique de l'artefact. En effet, la collecte de ce textile a commencé dès 1869 avec le rassemblement des archives des fabricants calaisiens – dont certains possèdent une collection personnelle de spécimens anciens et étrangers²¹² – dans un Conservatoire des dessins de fabrique et des arts textiles appliqués à l'industrie tullière sous la responsabilité du Conseil des Prud'hommes. Les industriels, regroupés à partir de 1884 dans la Chambre syndicale des fabricants de tulle et dentelles, stimulés par la politique du gouvernement favorisant la création de musées commerciaux, attendaient depuis longtemps la consécration muséale de leur production. Leur demande aboutissait donc enfin en 1893 avec la vitrine que leur offre le Musée. Les artefacts dentelliers soient à la fois une image commerciale, un outil pédagogique, et un symbole historique et d'identification. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, dans le contexte de l'exaltation de l'idée nationale, le sentiment patriotique à l'égard de l'histoire et la culture locale est à l'origine d'un tournant majeur dans la muséalisation de l'artefact textile : la population est d'avis que la Ville de Calais se doit de lui ériger un musée spécifique. Ce mouvement finit par rallier les intentions de création d'un

²¹² Nous avons vu que le contexte de concurrence internationale de l'industrie dentellière est un facteur important dans la muséalisation de cet artefact textile.

Musée de la dentelle formulées depuis les années 1860 par les industriels. L'établissement est inauguré en 1926, et des artefacts vestimentaires y sont présentés dans le but de servir une présentation dynamique de l'histoire de la dentelle à travers son application et son utilisation. Ils font ainsi timidement leur entrée dans le paysage muséal calaisien. Pour ce premier régime de muséalité, nous avons relevé que la dentelle est un objet d'art, et le discours du Musée est exclusivement orienté vers l'aspect technique et esthétique de l'artefact répondant à la fois à la culture muséale de cette époque et aux objectifs de formation et de professionnalisation des artisans œuvrant pour l'industrie dentellière.

Un second régime de muséalité de l'artefact vestimentaire se met en place après la Seconde Guerre mondiale. Les destructions opérées par les bombardements de la ville de Calais ont provoqué un rassemblement de toutes les collections muséales de la Ville dans un même établissement en 1958 : le Musée des beaux-arts et de la dentelle. Un dénominateur commun entre les arts appliqués et la dentelle est trouvé à travers l'art contemporain, une nouvelle orientation apportée par le directeur et conservateur Dominique Viéville à partir de 1971. En parallèle de l'aspect créatif de l'artefact textile lié à l'industrie de la mode, nous avons noté l'émergence du concept de patrimoine industriel à Calais dans les années 1970, trouvant un appui solide auprès de la Région du Nord – Pas-de-Calais qui développe une politique patrimoniale dirigée vers la reconversion des friches industrielles de l'ensemble du territoire. À Calais, les vestiges de l'industrie dentellière apportent une profondeur historique et sociale aux collections vestimentaires et textiles du Musée de la Ville. Des machines et des outils sont désormais collectés pour enrichir le département Dentelles et tulles mécaniques. Cette spécificité enclenche le projet de recréation d'un musée de la dentelle et, en lien avec la préservation d'une usine, il embrasse le concept d'écomusée porté par la nouvelle muséologie. Si la Ville de Calais procède à l'achat de l'usine Boulart en 1988, le futur bâtiment d'accueil de la CIDM, il faudra encore de nombreuses années avant que cette institution ne voit le jour. Dans l'intervalle, l'équipe du Musée des beaux-arts et de la dentelle multiplie les expositions et les recherches de fonds sur la section des dentelles, en plus d'accroître la collection vestimentaire, surtout à partir de 1985, en direction de la haute couture et de la création de mode française mettant en valeur la production de la Dentelle de Calais®. Ce choix s'explique par l'intention du Musée de se doter d'une image de marque qui est porteuse pour le projet muséal, puis par la volonté scientifique de démontrer le processus créatif depuis la création de la dentelle jusqu'à sa consommation, et enfin, par les opportunités qu'offre le marché antiquaire spécifique à la haute couture qui se met en place

au cours des années 1980. Le renouvellement des équipes du Musée entre 1991 et 1993 par des profils professionnels spécialisés sur la mode – des personnes venues du Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris – ainsi que l'exposition *Dentelle de Calais et haute couture* (1992) sont un pas de plus franchi vers la reconfiguration de l'institution.

Nous avons perçu un troisième régime de muséalité au début du XXI^e siècle, à partir de la réactualisation en 2001 d'un premier programme scientifique et culturel, rédigé en 1996. La nouvelle mouture propose un concept muséal original : l'institution sera à la fois un écomusée, un musée d'histoire de la mode, un équipement socioculturel et un partenaire économique des industriels calaisiens. En tant que musée de proximité, l'institution développe des collaborations avec les organismes culturels et sociaux de la ville, tandis que la programmation et la recherche visent à attirer un public ciblé comme la clientèle touristique anglo-saxonne et les professionnels liés à l'industrie et au patrimoine de la mode. Concernant le volet de la collection vestimentaire, nous avons relevé que le nouveau régime à l'œuvre se traduit par une autre façon de percevoir l'objet au sein du Musée. Il est désormais important que chaque artefact acquis soit accompagné d'une documentation rappelant l'environnement de l'artefact. Cette intention relève d'une certaine conception de la muséologie insufflée particulièrement par la directrice et conservatrice en chef actuelle, Anne-Claire Laronde. Elle est également justifiée par la nécessité d'assurer la cohérence du discours muséal dirigé à la fois vers la transmission du patrimoine vestimentaire et de l'histoire sociale d'une industrie, et la valorisation du processus créatif et de l'innovation de la matière textile. En même temps que la programmation offre des expositions grand public, où les couturiers-créateurs ont la tête d'affiche, la Cité s'adjoit les services d'un Comité scientifique pour ancrer son action dans le monde universitaire et participe à des projets de numérisation et de diffusion de son patrimoine. Enfin, la création contemporaine est à l'honneur par l'exposition des collections de maisons de couture d'avant-garde ainsi que du travail d'étudiants en design de mode. *In fine*, la CIDM développe un profil muséologique atypique puisqu'elle s'attache à faire usage de pratiques propres au modèle du musée de la mode, pour servir une thématique historique, technique et sociale, incluse dans un discours d'ordre anthropologique et artistique.

Chapitre VI – Le Musée de la mode à Montréal

Introduction du chapitre VI

Le Musée du costume et du textile du Québec (MCTQ), renommé le Musée de la mode¹ en mai 2016 – un nouveau titre témoignant de l’affinement de son mandat – est le troisième musée du Québec à posséder des collections vestimentaires en terme d’importance de volume. Situé à Montréal depuis 2013, il est aussi le seul et unique musée québécois spécialisé sur cette thématique. Depuis sa création en 1979 à Saint-Lambert, une petite ville située sur la Rive-Sud de Montréal dans la région de la Montérégie, le Musée – dénommé le Musée Marsil du nom de la maison historique qu’il occupait – atteste la présence de collections vestimentaires. Cependant, il se présentait jusqu’en 1993 comme un musée local dont les activités étaient principalement dirigées vers le secteur artistique, toutes disciplines confondues. À cette date en effet, le Musée prend un tournant vers le textile, le costume et la fibre. Depuis, on a pu observer une lente mais progressive évolution vers un mandat exclusivement orienté sur les modes vestimentaires, jusqu’à devenir un musée de la mode en 2016. En cela, il est symptomatique d’un mouvement global des musées conservant des collections vestimentaires. Mais contrairement aux autres musées étudiés qui possédaient à l’origine un lien avec le secteur industriel textile comme la Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais, ou un mandat les amenant à porter un discours sur la société, ses habitudes de vie et ses pratiques culturelles, tels respectivement les Musées de la civilisation à Québec et le MuCEM à Marseille, le Musée de la mode s’est littéralement « battu » pour acquérir cette spécialisation et une visibilité dans le paysage muséal québécois. Le professionnalisme des personnes responsables de l’établissement, et l’aide apportée par de nombreux bénévoles, ont permis au Musée de la mode d’obtenir des financements et une crédibilité dans ce domaine. De nombreux audits ont été menés, affinant graduellement la mission et la vision de l’institution. À cet égard, les divers profils muséologiques qui en

¹ Le nom de la ville de Montréal, apposé sur le logo du Musée, vise uniquement à situer géographiquement celui-ci. Il ne fait pas partie de son nom formel. Nous emploierons cependant dans le texte suivant le terme « Musée de la mode à Montréal » afin de bien distinguer cette institution d’autres établissements à l’étranger portant le même nom.

résultent sont aussi intéressants pour la documentation de l'histoire muséale du Québec que pour le rapport du secteur muséal à l'artefact vestimentaire.

Le Musée de la mode à Montréal est une institution de petite taille. Par conséquent, les publications ne sont pas abondantes sur l'histoire du Musée, et l'établissement lui-même, en raison des moyens financiers limités, a développé une politique d'édition de catalogues d'exposition sporadique, ce qui donne lieu à une bibliographie peu développée². Le travail ci-dessous est donc surtout issu d'une recherche menée dans les archives de l'institution qui, d'ailleurs, ne font pas l'objet d'un classement méthodique au sens archivistique du terme. En outre, une partie de ces archives, surtout les archives administratives provenant de la direction et couvrant les périodes précédant les années 2000, ont été détruites lors du déménagement de l'établissement de Saint-Lambert à Montréal en raison de leur état de dégradation avancée. Heureusement, les archives d'exposition préservées depuis 1979 nous donnent un bon aperçu des activités du Musée depuis le début de son existence. Nous avons eu accès à l'inventaire complet des collections, dont nous avons pu tirer parti concernant la trajectoire de l'artefact vestimentaire au sein de l'institution³. Au total, il a fallu se livrer à une reconstitution minutieuse de l'histoire du Musée. Pour finir, nous avons réalisé un entretien semi-dirigé en 2012 avec Suzanne Chabot, directrice du Musée de 2003 à 2013, qui a ainsi témoigné de sa vision de la muséologie des modes vestimentaires, de la dynamique qu'elle a insufflée, des réseaux qu'elle a tissés... Nous verrons ci-après que son passage a réellement marqué le profil muséologique actuel du Musée.

Nous étudierons le cas du Musée de la mode à Montréal à travers trois (3) cycles : de sa création jusqu'en 1993, au moment où l'institution affiche un mandat concentré sur l'artefact vestimentaire ; puis de 1993 à 2000, une période où le Musée se professionnalise et développe progressivement une expertise dans le domaine du costume et du textile ; et enfin de 2000 à 2016, où l'identité et la nature du Musée se stabilisent et se précisent, au point d'acquérir le statut d'un musée de référence sur les modes vestimentaires au Québec.

² Des catalogues d'exposition depuis 1979, dont neuf concernent le textile et/ou la mode.

³ Nous tenons à remercier chaleureusement Joanne Watkins, directrice du Musée de la mode, Camille Deshaies-Forget, agente de recherche, et Ophélie Raffin, responsable des communications et de la création, pour leur aide généreuse et leur accueil sympathique au cours de l'été 2015.

I. Un héritage vestimentaire timidement assumé (1979-1993)

A. Le Musée Marsil, un musée local pour une programmation pluridisciplinaire

A.1. Un exemple du phénomène muséologique post Révolution tranquille

Il existe une seule source sur la genèse du Musée Marsil : un article consacré à l'installation de musées dans des bâtiments classés écrit par Jean Trudel⁴, professeur de muséologie et d'histoire de l'art à l'Université de Montréal depuis 1986, et muséologue actif au sein de la Société des musées québécois (SMQ)⁵. L'auteur interroge cette démarche du point de vue de la conservation des collections et du développement des institutions, et parmi les cas d'étude exposés, le Musée Marsil figure un site élevé au rang muséal par des citoyens cherchant à manifester leur attachement au patrimoine local et à dynamiser leur ville. La maison Marsil, bâtie et habitée par la famille Marsil de 1759 à 1935, a été reconnue au titre d'immeuble patrimonial par le ministère des Affaires culturelles en 1974⁶. Appartenant à la Ville de Saint-Lambert, celle-ci donne son accord en 1977 pour que la maison accueille le projet muséal proposé par un groupe d'individus, principalement des femmes, dont Mme Elsie Sullivan semble être la *leader*⁷. Elsie Sullivan est une femme active et influente de la communauté anglophone. Elle s'applique à pratiquer les codes sociaux de philanthropie propres à son milieu social. Depuis le XVIII^e siècle, et surtout après la Guerre civile (1861-1865)⁸, l'histoire des musées nord-américains est caractérisée par la création de nombreux musées privés⁹ – du petit musée local au grand musée universitaire – sous l'initiative d'un

⁴ TRUDEL, Jean. « Housing Museums in Historic Buildings : A Wise Solution for the Long Term ? », in *APT Bulletin*, vol. 27, n°3 : « Museums in Historic Buildings », 1996, p. 39, [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/1504414> (page consultée le 14/07/2015).

⁵ Jean Trudel, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal de 1977 à 1983, puis président de l'Association des musées de la province de Québec, et enfin président de la Société des musées du Québec (SMQ) de 1979 à 1981. La revue *Musées* de cette dernière publie plusieurs de ses articles. Il fait partie des pionniers de l'écriture de l'histoire des musées québécois, avec Raymond Montpetit et Philippe Dubé, entre autres.

⁶ « Maison Marsil ». Site du Répertoire du patrimoine culturel du Québec, [en ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92905&type=bien#.V02BhDbHzVo> (page consultée le 31/05/2016).

⁷ « Mission et historique ». Site du Musée de la mode à Montréal, [en ligne], <http://museedelamode.ca/fr/category/a-propos/mission-et-historique/> (page consultée le 07/05/2016).

⁸ En raison des circonstances économiques particulièrement favorables engendrées par la Révolution industrielle. Cf. SELBACH, Gérard. « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et local », in *Revue Lisa*, [en ligne], vol. V, n°1 : « State and Culture in the English-Speaking World », 2007, p. 58-91, <http://lisa.revues.org/1154> (page consultée le 14/01/2016).

⁹ Jusque dans les années 1950, les actions des gouvernements canadiens et québécois sont presque inexistantes dans le domaine de la culture, donc des musées. En 1951, la Commission royale d'enquête sur le développement national des arts, des lettres et des sciences, appelée aussi Commission Massey et Lévesque,

regroupement d'individus ou d'un particulier fortuné, conscients de faire œuvre de fidéicommiss. Il s'agit d'une notion de droit romain impliquant le fait que « l'individu dépositaire et gestionnaire de biens qui n'appartiennent qu'à Dieu et à la communauté humaine, ne saurait se les approprier et encore moins en faire les moyens de sa jouissance ». Il a la « charge de les faire fructifier au bénéfice de tous¹⁰. » Dans le cas du Musée Marsil, en dehors du modèle culturel nord-américain de la philanthropie, un élément plus contextuel explique l'émergence de cette institution. Dans les années 1960, le Québec connaît une phase d'affirmation culturelle et identitaire qui devient le vecteur principal des changements de société. La province traverse une période de transformations économiques, politiques et sociales, couramment nommée la Révolution tranquille, au cours de laquelle « la culture devient donc un enjeu de société et une arme politique¹¹. » La création du ministère des Affaires culturelles du Québec en 1961 et la célébration du centenaire de la Confédération canadienne en 1967¹², aboutissent au niveau provincial à l'élaboration de la *Politique nationale des musées*¹³ en 1972 et à la validation de la *Politique québécoise du développement culturel*¹⁴ en 1978. Inaugurant un mouvement en faveur de la décentralisation et de la démocratisation du patrimoine et des arts, les années 1970 sont le théâtre du développement de la politique culturelle du gouvernement québécois qui s'implique dans la

« fait prendre conscience au gouvernement fédéral du rôle des musées dans le renforcement de la fierté nationale. » Le premier programme de subventions est alors mis en place. Cf. LEMIEUX, Ariane. *La diffusion de la muséologie québécoise dans la culture des conservateurs français : la nouvelle muséologie québécoise et les musées d'ethnographie*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2003, p. 10.

¹⁰ SELBACH, Gérard, *art. cit.* L'article décrit les particularités du paysage muséal américain qui montre que la culture américaine est basée sur l'initiative privée. Cf. *Ibidem*.

Le même phénomène est à l'origine des premiers musées au Québec, qu'ils s'agissent de grands musées universitaires, réservés à une élite, ou des petits musées, centrés sur les loisirs et le patrimoine local. Cf. DUBÉ, Philippe, et Raymond MONTPETIT. *La double genèse de la muséologie québécoise*, Québec : Musée de la civilisation, 1991, 120 p.

¹¹ DAIGNAULT, Lucie. *L'évaluation muséale, savoirs et savoir-faire*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 12.

¹² D'après l'Association des musées canadiens (AMC), le centenaire de la Confédération comptait 40% à 50% de projets muséaux qui, à l'issue des festivités, donnèrent lieu à la création d'institutions pérennes. On en dénombre alors cent cinquante (150) à travers tout le Canada. Cf. TEATHER, Lynn J. « La création des musées au Canada (jusqu'en 1972) », in *MUSE*, vol. X, n°2 et 3, 1992, p. 38.

¹³ Cette politique met en place, entre autres, le Programme d'aide aux musées (PAM), l'Institut canadien de conservation (ICC), et le Programme du répertoire national (PNR) qui donnent une structure au paysage muséal canadien et facilitent les échanges entre les institutions. Cf. LEMIEUX, Ariane, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ S'il a donné naissance à plusieurs institutions culturelles et de recherche, ce programme n'a pourtant eu qu'une concrétisation à court et moyen termes. Cf. SAINT-PIERRE, Diane. *La politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement ? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2003, p. 21.

sauvegarde de son patrimoine¹⁵ et appuie « la recomposition du réseau muséal¹⁶ ». Dans le cadre de cette double dynamique, plusieurs musées s'installent à l'époque dans des maisons anciennes, comme nous l'indique Jean Trudel¹⁷. À la fin de la décennie, on observe alors la multiplication des institutions au Québec avec le Musée minéralogique de Thetford Mines en 1976, le Musée du Kamouraska et le Musée de la Gaspésie en 1977, le Musée Marius-Barbeau en 1978... Le Musée Marsil s'inscrit dans cette vague¹⁸.

A.2. Une initiative communautaire en faveur du patrimoine local

Puisque la maison doit être rénovée et aménagée, Elsie Sullivan implique la fondation de l'entreprise pour laquelle travaille son mari, l'usine Pratt & Whitney qui fabrique des fournitures pour l'aéronautique. Celui-ci collecte les fonds et les matériaux nécessaires, et par l'intermédiaire d'un jeu de loterie¹⁹, cinq cents (500) employés résidant à Saint-Lambert et les environs réalisent bénévolement les trois mille quatre cents (3 400) heures de travaux qui permettent de restaurer le bâtiment historique et de construire une annexe propre au fonctionnement du musée rassemblant des bureaux, un espace de travail et les réserves. Des rampes d'accès et des toilettes pour personnes handicapées sont aménagées. L'esprit du lieu est cependant sauvegardé – le four à pain est reconstitué, l'annexe s'inspire d'une remise campagnarde²⁰ – sans pour autant négliger les dispositifs de conservation : des systèmes de contrôle d'hygrométrie, une climatisation et des fenêtres conformes aux exigences de Musées nationaux du Canada sont installés²¹. Le Musée Marsil ouvre ses portes à l'automne

¹⁵ Le ministre des Affaires culturelles Denis Vaugeois amende la Loi sur les biens culturels en 1978 permettant aux collectivités de mieux administrer et de sauvegarder le patrimoine de leur territoire. À Montréal, la signature entre la Ville et l'État provincial « d'une entente sur la mise en valeur du Vieux-Montréal et du patrimoine montréalais » se répercute sur les « anciens villages » aux alentours de la ville comme Saint-Lambert. Cf. DROUIN, Martin. *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*, Sainte-Foy : Presses de l'université de Québec, 2005, p. 31 et p. 285.

¹⁶ DAIGNAULT, Lucie, *op. cit.*, p. 12.

Le gouvernement québécois, depuis le vote de la *Loi des musées de province* en 1964, s'applique à distribuer des subventions et à donner les grandes orientations administratives. Cf. LEMIEUX, Ariane, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Ce sont les cas du Musée régional Laure-Conan qui ouvre ses portes en 1977 dans une ancienne poste bâtie en 1915 ; du Musée d'art de Saint-Laurent, fondé en 1962, qui déménage en 1979 dans l'église presbytérienne Saint-Paul construite en 1867 ; ou encore du Musée maritime Bernier à l'Islet-sur-Mer créé en 1966 et qui s'installe en 1982 dans un ancien couvent bâti en 1877-1878. Cf. TRUDEL, Jean, *art. cit.*

¹⁸ AUDET, Liliane, et Catherine LAVALLÉE. *De fil en aiguille : les 30 ans d'histoire du Musée du costume et du textile du Québec*, travail universitaire, Montréal, Université de Montréal, Maitrise en muséologie, 2009, 34 p.

¹⁹ L'entreprise qui vient d'essayer une grève de ses travailleurs cherche à rétablir son image. Grâce à cette loterie, deux voyages au Antilles sont à gagner. Cf. « Mission et historique ». Site du Musée de la mode à Montréal, *op. cit.*

²⁰ Les travaux de rénovation et d'agrandissement sont validés par le ministère des Affaires culturelles. Cf. SULLIVAN, Elsie. « Le musée Marsil de Saint-Lambert », in *Musées*, vol. 4, n°4, 1981, p. 21

²¹ Annexe 6.1 – Vue extérieure du Musée Marsil à Saint-Lambert, (avant) 1996.

1979. Elsie Sullivan est nommée responsable de l'établissement par le Conseil d'administration composé de membres de la communauté, laquelle est également très impliquée à travers un groupe de soixante-dix (70) bénévoles qui participent au fonctionnement de l'établissement²². Plutôt qu'un musée, la directrice et son équipe le conçoivent comme « un foyer de culture²³ », et mettent sur pied une galerie axée sur l'art et l'histoire régionale. Son mandat est défini ainsi :

Le musée a pour vocation de promouvoir et d'enrichir la vue culturelle de la région. La diversification des expositions, qui sont toutes d'un calibre supérieur, offre au public des loisirs instructifs, dans une multitude de domaines. Le musée organise aussi des conférences et des activités spéciales pour les écoliers, les étudiants, les artistes et les collectionneurs. Les expositions sont assorties de textes explicatifs²⁴.

Le Musée Marsil obtient rapidement une certaine renommée grâce à sa programmation. En l'espace de deux ans, depuis l'ouverture, vingt deux mille (22 000) visiteurs se sont rendus au Musée²⁵. En effet, la directrice insuffle une certaine dynamique en décidant d'accueillir un nouvel événement tous les deux mois environ. Le Musée Marsil reçoit des expositions itinérantes de qualité, en plus d'organiser lui-même des présentations d'artistes canadiens qui obtiennent du succès. Prenons par exemple les deux premières années d'existence de l'institution²⁶. L'exposition inaugurale (20 sept.-14 oct. 1979) n'est autre qu'un accrochage du peintre hollandais Cornelius Krieghoff (1815-1872), immigré au Canada en 1846, et rendu célèbre pour la représentation de scènes pittoresques et typiques du pays qui s'inscrivent dans une « tendance romantique et patriotique²⁷ » tant appréciée des élites du XIX^e siècle, au point que l'œuvre de Cornelius Krieghoff intègre la culture visuelle et patrimoniale des Canadiens du XX^e siècle²⁸. Le Musée Marsil accueille également à ses débuts des expositions produites par le Musée des beaux-arts de Montréal et le Royal Ontario Museum proposant des sujets artistiques et d'arts décoratifs. On remarque aussi des expositions historiques tournées vers la communauté comme *Un Noël victorien* (20 déc. 1979-20 janv. 1980) ou *Réflexions sur Saint-Lambert* (3 juill.-24 août 1980) sur

²² *Ibidem*.

²³ PLURAM. *Étude d'orientation du Musée Marsil de Saint-Lambert. Attentes et besoins des clientèles. Caractérisation et propositions de mise en valeur*, août 1990, vol. 1, p. 5-6. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ SULLIVAN, Elsie, *art. cit.*, p. 21.

²⁶ Annexe 6.2 – Liste actualisée des expositions présentées par le Musée de la mode à Montréal entre 1979 et 2016.

²⁷ HAMEL, Nathalie. *Le costume en Beauce, 1920-1960 : tradition, innovation et régionalisme*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, département d'Ethnologie, 1998, p. 12.

²⁸ Nous développerons cet aspect dans le chapitre VII, II, B3.

l'architecture ancienne de la ville. Notons pour finir, les deux premières expositions de la programmation qui a trait au textile : d'abord une rétrospective de tapisseries de l'artiste Carole Simard Laflamme (12 nov.-1^{er} déc. 1980), puis *Art naïf canadien de Louise Belbin* (4 déc.-11 janv. 1981) qui présente des tapis traditionnels de Terre-Neuve. Elsie Sullivan, malgré son « amateurisme », est invitée par la Société des musées québécois (SMQ) – une association de conservateurs et de professionnels du secteur muséal fondée en 1958²⁹ – à témoigner de l'activité de l'institution dans sa revue *Musées*. Si cet article indique que la politique de l'établissement est « d'éviter³⁰ » d'acquérir une collection permanente, elle accepte néanmoins dès son ouverture et en vertu de son intérêt pour l'histoire locale, la donation de deux lots de vêtements d'une famille de Saint-Lambert³¹. L'inventaire du Musée indique vingt-cinq (25) entrées en 1979, dont dix-sept (17) sont de l'habillement³² : un uniforme militaire masculin et des vêtements féminins de la fin du XIX^e siècle, datés surtout autour de l'année 1880.

A.3. L'artefact vestimentaire comme testament familial

On ne saurait expliquer catégoriquement d'après les archives ce qui a poussé le Musée Marsil à former une collection alors qu'il s'orientait plutôt vers le fonctionnement d'une structure proche d'une galerie d'art, sinon que nous observons que l'établissement existe grâce à ses bénévoles qui s'approprient et investissent le lieu par rapport à l'histoire de la ville de Saint-Lambert et des familles qui peuvent en témoigner. L'institution est avant tout le musée d'un discours identitaire dont le principe réside dans l'intérêt et l'affection que la population lui manifeste, né d'une initiative philanthropique et citoyenne. Les dons des résidents de Saint-Lambert et de la région demeurent importants et valorisants dans ce contexte. Le phénomène de la collecte d'artefacts s'amplifie d'ailleurs, et les collections s'enrichissent de façon exponentielle les années suivantes. Entre 1980 et 1987, soixante-dix (70) % des objets qui entrent dans les collections du Musée sont en lien avec l'habillement et l'apprêtement du corps : trois cent vingt-huit (328) accessoires et pièces vestimentaires,

²⁹ Au début, ce réseau d'informations est appelé l'Association des musées de la province de Québec. En 1973, il prend le nom qu'on lui connaît par la suite, une charte lui permettant d'étendre ses compétences à la formation et au développement du réseau muséal en élaborant des politiques soumises aux instances gouvernementales. Cf. LEMIEUX, Ariane, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ SULLIVAN, Elsie, *art. cit.*, p. 21.

³¹ TRUDEL, Jean, *art. cit.*, p. 39.

³² Le reste comporte des accessoires vestimentaires et personnels comme une ceinture, une ombrelle, des lunettes de soleil, mais aussi une malle et une boîte à chapeau, auxquels s'ajoute une casserole en fer des années 1830 (1979.03.01).

du sous-vêtement au vêtement du dessus en passant par la coiffure ; trente-quatre (34) accessoires personnels (sacs, éventails, mouchoirs, porte-bouquet, etc.) de la première moitié du XX^e siècle ; et trente-quatre (34) autres objets³³, principalement des objets de parure comme des diadèmes et des plumes des années 1920. De fait, les collections vestimentaires sont plutôt tournées vers le contemporain : deux cent trente trois (233) accessoires et pièces vestimentaires sont datés du XX^e siècle, dont soixante-dix (70) % entre 1900 et 1925. La collection du Musée devient tellement volumineuse que le recrutement d'une chargée de conservation s'impose. La muséologue Cynthia Cooper, spécialisée dans le textile et la mode, est invitée à rejoindre l'équipe de conservation³⁴ en 1988. En 1990, une étude indique en effet que :

Le Musée Marsil possède une importante collection spécialisée dans les domaines vestimentaires et textiles. Constitués grâce à la générosité des résidents de Saint-Lambert et de la région, la collection compte environ 1000 pièces dont des costumes d'hommes, de femmes et d'enfants ainsi qu'une grande variété d'accessoires tels des bourses, chapeaux, gants, souliers, etc. Cette collection qui s'échelonne sur une période de plus de 150 ans est très représentative de l'histoire du costume entre 1800 et 1960. Elle reflète les principales modifications de l'histoire du vêtement et témoigne des événements importants de la vie familiale³⁵.

Pourtant, la programmation du Musée Marsil ne valorise que peu la collection. Au cours de sa première décennie, nous remarquons seulement trois (3) expositions. La première, *Les folles années 20* (12 mai-13 juin 1982)³⁶, présente des vêtements féminins, mais aussi des objets et des pièces textiles brodées mettant en exergue le travail d'ornementation décorative qui caractérise cette époque³⁷. La seconde, *SILHOUETTE 1840-1940* (12 déc. 1985-2 mars 1986) est réalisée à l'occasion du cinquième anniversaire du Musée, qui souhaite montrer les vêtements féminins et masculins du fonds. À travers une chronique des styles et des lignes vestimentaires des années 1840 à 1940, l'exposition cible « les goûts et les valeurs propres à la bonne société nord-américaine pendant plusieurs générations³⁸ », et met l'accent sur les toilettes féminines, tout à fait excentriques par rapport à celle des hommes. Grâce à une subvention du ministère des Affaires culturelles, le Musée publie un premier catalogue

³³ Ces éléments sont classés dans les catégories « Parure », « Objet de toilette », « Équipement sportif » et « Symbole personnel » de l'inventaire.

³⁴ Une première conservatrice, Danièle Archambault, avait été recrutée en 1985.

³⁵ PLURAM, *op. cit.*, p. 7.

³⁶ Annexe 6.3 – Vues de l'exposition *Les folles années 20* (12 mai-13 juin 1982) présentée au Musée Marsil à Saint-Lambert.

³⁷ Archives de l'exposition *Les folles années 20* (12 mai-13 juin 1982), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

³⁸ Coupure de presse : *Journal de St. Lambert*, 22 janvier 1986. Revue de presse des archives de l'exposition *SILHOUETTE 1840-1940* (12 déc. 1985-2 mars 1986), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

sur sa collection permanente³⁹. L'exposition met en relief quelques donations particulièrement conséquentes provenant des familles de Saint-Lambert, de Montréal, et de la Rive-Sud, et fait appel à des dons de « vêtements et textiles anciens⁴⁰ » car le Musée souhaite représenter l'histoire de la Rive-Sud à travers ses collections⁴¹. À cette occasion, trois (3) conférences ont lieu : deux sont données par la conservatrice du Musée, Danièle Archambault – l'une sur l'histoire du costume, l'autre sur les mouvements féministes et la mode entre 1900-1940 – la troisième, intitulée « Haute couture : autrefois, aujourd'hui et demain », est offerte par Joan Aird, directrice de la mode du grand magasin Eaton dans les années 1960, puis directrice de la succursale de Montréal du Fashion Group International de 1971 à 1973⁴². Un premier lien est ainsi établi avec le secteur commercial de l'habillement. Enfin, la troisième exposition, *Chapeau !* (22 oct.-12 nov. 1989), souligne le dixième anniversaire du Musée Marsil. C'est l'occasion de montrer quelques-uns des soixante-quinze (75) chapeaux de la collection, tout en offrant à des artistes la possibilité de participer à l'événement. Dix artistes de la Montérégie sont ainsi sélectionnés afin qu'ils créent, en s'inspirant de la collection, des présentoirs-sculptures sur lesquels seront exposées les pièces de leur choix. Le discours d'exposition traite de la symbolique des chapeaux d'un point de vue social, de l'évolution stylistique de cet accessoire de mode et de la créativité des fabricants.

³⁹ ARCHAMBAULT, Danièle. *Le costume féminin 1850-1930*, Saint-Lambert : Musée Marsil, 1985, [np]. La conservatrice remercie son homologue au Musée McCord, Jacqueline Beaudoin-Ross, pour son aide. L'ouvrage replace les pièces de la collection dans la grande histoire du costume. Le catalogue témoigne d'un véritable travail de fond. Des diapositives des objets du musée sont documentées à partir d'illustrations tirées de magazines ou de livres de référence : LAVER, James. *A concise history of costume* (1969) ; KYBALAVÀ, Ludmila, Olga HERBENOVÀ et Milena LAMAROVÀ. *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode* (1970) ; LOUX, François. *Le corps dans la société traditionnelle* (1979).

⁴⁰ Coupure de presse : « La collection permanente du Musée Marsil », in *Journal de Saint-Lambert*, 28 août 1985. Revue de presse des archives de l'exposition *SILHOUETTE 1840-1940* (12 déc. 1985-2 mars 1986), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁴¹ Coupure de presse : « La collection permanente du Musée Marsil de Saint-Lambert », in *L'express Rive-Sud*, n°15 automne. Revue de presse des archives de l'exposition *SILHOUETTE 1840-1940* (12 déc. 1985-2 mars 1986), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁴² Il s'agit d'un organisme à but non lucratif, dont la branche montréalaise est fondée en 1957 par Dorren Day, directrice de la mode chez Eaton, dans le but de soutenir la carrière des femmes cadres dans le secteur de la mode au Canada, et d'échanger des informations sur les tendances des modes vestimentaires. Cf. BARIL, Gérald (dir.). *Dicomode : dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, Saint-Laurent : Fidès, 2004, p. 153.

B. L'accréditation : quel mandat pour le Musée Marsil ?

B.1. Structuration du paysage muséal et accréditation

D'après la muséologue Arlette Blanchet, le gouvernement québécois commence réellement à réaménager le paysage muséal à partir de 1985 et jusqu'en 1992 : c'est une période charnière où se construisent, se rénovent et s'agrandissent de nombreuses institutions de la Province⁴³. Dans le cas du Musée Marsil, ce mouvement se greffe à celui du premier Sommet économique de la Montérégie qui a lieu au printemps 1987 – dont l'objectif est de décider des directives et de mettre en place des plans de financement pour favoriser l'économie de la région⁴⁴ – au cours duquel l'établissement est accrédité⁴⁵. L'accréditation est obtenue après l'évaluation de la structure par un Comité d'évaluation de la Direction des arts visuels, des musées et des bibliothèques du ministère des Affaires culturelles. Si le rapport reconnaît la qualité et le dynamisme du Musée Marsil, qui stimule ainsi le tourisme régional, celui-ci demande aussi à l'institution de « préciser davantage, par écrit le secteur ou les secteurs qu'il entend privilégier en tenant compte de sa collection et de ses moyens. » Il est ajouté : « Le Musée devrait, à cet égard, préciser davantage sa politique d'acquisition et les axes de développement qu'il souhaite donner à sa collection⁴⁶. » Pour finir, le Comité recommande d'accentuer la promotion touristique de l'établissement, notamment en direction du marché montréalais. En attendant une proposition de réorientation, le Musée Marsil est déjà inscrit au *Répertoire des Musées et centres d'exposition du Québec 1988* en tant que musée local (Saint-Lambert) et régional (Montérégie) multidisciplinaire, dans le domaine des arts visuels et des ressources patrimoniales. La subvention reçue du gouvernement amène un changement dans la répartition des finances de l'institution. Désormais, un tiers du budget du Musée est versé par le ministère, un autre tiers continue d'être fourni par la Ville de Saint-Lambert, le dernier tiers provient des ressources propres de l'établissement. Ainsi, des enjeux à la fois économiques et institutionnels sont posés. En effet, la muséologue Ariane Lemieux souligne qu'en parallèle de l'aide apportée par le gouvernement du Québec au développement des institutions, « cette période de restructuration astreint les musées à trouver les crédits

⁴³ BLANCHET, Arlette. « Les institutions muséales du Québec de 1985 à 1992 », in *Musées*, vol. 14, n°3, sept. 1992, p. 18.

⁴⁴ PRONOVOST, Carole. « Le Sommet économique de la région de Montérégie reporté au printemps 1987 », in *L'œil régional*, 22 janvier 1986, p. 5.

⁴⁵ PLURAM, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ *Idem*, p. 15.

nécessaires à leur bon fonctionnement⁴⁷. » Ceux-ci se voient obligés de développer des stratégies de communication, voire de marketing, et d'organiser des levées de fonds. En 1989, Diana Dutton, assistante de direction depuis 1984, prend le relais d'Elsie Sullivan à la tête de l'établissement, et fait appel à la société de consultation PLURAM pour mener une étude d'orientation⁴⁸. Ceci devient d'autant plus nécessaire que plusieurs centres d'art visuel se sont implantés sur le territoire⁴⁹, et que la concurrence se fait ressentir : « l'absence d'un créneau » perturbe les visiteurs qui ont une image confuse de l'établissement, et il devient difficile « de cibler et de développer les clientèles potentielles⁵⁰. » Ainsi, le Musée Marsil cherche en particulier à mieux connaître ses publics à travers leurs profils et leurs attentes, mais aussi à envisager le développement de son identité muséologique. L'audit réalisé par PLURAM révèle que le public de l'établissement est essentiellement composé de femmes (soixante quatre (64) %), en provenance de la Rive-Sud (cinquante cinq (55) % d'entre elles), qui sont souvent très scolarisées (études universitaires). Elles ont un goût développé pour l'art figuratif et fréquentent assidûment les musées, notamment le Musée des beaux-arts de Montréal, et se rendent au Musée Marsil pour la qualité et le sujet des expositions de la programmation. Il est aussi important de souligner que l'environnement favorise la venue au Musée à l'occasion d'une promenade dominicale. La maison Marsil, à défaut d'être implantée dans le centre ville de Saint-Lambert, est installée au bord du fleuve Saint-Laurent à côté du parc de la Voie maritime. Il s'agit donc d'un lieu fréquenté par les habitants des environs, et le Musée s'inscrit dans une pratique du loisir. L'attente du public réside dans le désir « de faire une plus grande place à la collection permanente⁵¹. » L'étude montre que la collection permanente est peu connue, mais une fois précisée, elle a le potentiel d'attirer le public féminin⁵². Les visiteurs montréalais ont en particulier souligné que « la diversité de la programmation peut être un frein à la fidélisation du public ». L'étude spécifie qu'« une programmation trop hétérogène risque de leur faire oublier de consulter régulièrement la

⁴⁷ LEMIEUX, Ariane, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸ Une *Proposition de services professionnels* de la PLURAM Inc. a été déposée le 31 octobre 1989 au Musée Marsil.

⁴⁹ En Montérégie, dans l'environnement immédiat du Musée Marsil, nous remarquons le Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe créé en 1984, la Galerie du Collège Édouard Montpetit à Longueuil ouverte en 1985, et la Galerie du centre à Saint-Lambert inaugurée dans les années 1980 également.

⁵⁰ Musée Marsil. Rapport annuel 1993-1994, [np].

⁵¹ PLURAM. *Étude d'orientation du Musée Marsil de Saint-Lambert. Attentes et besoins des clientèles. Caractérisation et propositions de mise en valeur*, août 1990, vol. 1, p. 10. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁵² *Idem*, p. 24.

programmation du Musée⁵³. » L'étude conclut à la nécessité pour le Musée Marsil d'attirer plus de public, notamment le public montréalais, afin de répondre à la préoccupation de spécifier le mandat de l'établissement tout en gardant un état financier stable.

B.2. Une programmation plurielle, mais surtout artistique

Il est vrai que la programmation s'avère des plus éclectiques. Entre 1979 et 1992, elle est partagée entre des thématiques touchant les arts visuels, l'histoire, l'anthropologie, l'histoire naturelle, et enfin le textile et l'art textile, le costume et les modes vestimentaires⁵⁴. Sur les quatre-vingt-neuf (89) expositions présentées, seules neuf (9) concernent le vêtement. Avec les expositions sur le textile, la catégorie « Mode/Costume/Textile » représente finalement dix-neuf (19) % de la programmation totale⁵⁵.

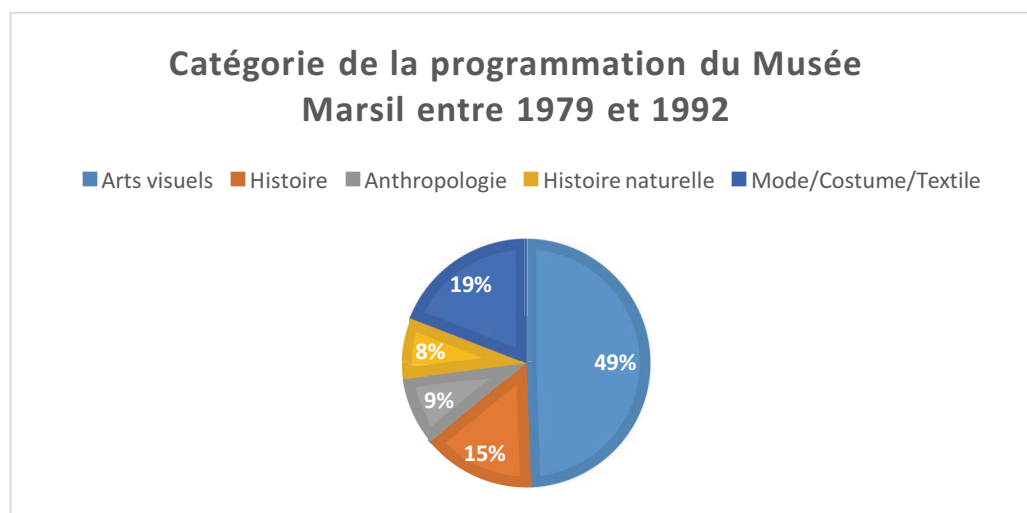


Figure 9 : Catégorie de la programmation du Musée Marsil entre 1979 et 1992. Auteure : Alexia Fontaine.

Par ailleurs, concernant l'autre point mis en évidence par l'audit, nous notons que la valorisation des collections n'est pas vraiment la priorité du Musée jusqu'à la fin des années 1990, la programmation se concentrant largement sur des thématiques artistiques. L'axe de recherche du Musée se borne en fait à documenter les pièces de la collection permanente, ce qui l'amène à produire une exposition spécifique. À côté des trois (3) expositions détaillées ci-dessus, nous remarquons d'abord une exposition grand public, *À la recherche du temps perdu* (13 déc. 1987-28 fév. 1988), programmée au moment des fêtes de Noël. Axée sur la

⁵³ *Idem*, p. 35.

⁵⁴ Annexe 6.2 – Liste actualisée des expositions présentées par le Musée de la mode à Montréal entre 1979 et 2016.

⁵⁵ Quarante-quatre (44) expositions sur les arts, treize sur l'histoire, huit sur des sujets anthropologiques, sept sur les sciences naturelles, dix-sept (17) dans la catégorie mode/costume/textile : cinq sur les arts textiles, trois sur le textile, neuf sur les modes vestimentaires.

nostalgie, elle immergeait les visiteurs dans l'univers enfantin des années 1930 avec les costumes et les jouets d'enfants. Puis nous retrouvons à nouveau une exposition sur les années 1920, le point fort des collections comme nous l'avons indiqué. Intitulée *Réflexions sur l'art déco* (14 déc. 1988-26 fév. 1989), l'exposition fait un parallèle entre les modes vestimentaires et les arts décoratifs de cette période. L'année suivante, l'exposition *Le fil du temps : 200 ans de broderie sur costume* (8 août-21 oct. 1990) met en valeur l'art de la broderie et montre l'importance qu'elle prend dans l'ornement des vêtements et des accessoires de mode d'exception, depuis les maîtres du rococo jusqu'à la période des arts décoratifs. Soixante-quinze (75) pièces vestimentaires masculines, féminines et enfantines sont sélectionnées dans les collections du Musée Marsil⁵⁶. Les publications de Joan Edwards et Barbara Morris dans les années 1960, puis celles de Constance Howard et Palmer White dans les années 1980⁵⁷, ont apporté un nouveau niveau de connaissance sur les artefacts brodés, ce qui a motivé le Musée à mettre en place un programme de recherche. L'exposition donne d'ailleurs lieu à deux après-midi conférences sur les thèmes « Le costume : reflet de la société », et « Women's issues and embroidery in the 19th century »⁵⁸. Nous remarquons aussi que dans la catégorie « Mode/Costume/Textile », la programmation ne met pas en avant exclusivement les ressources du Musée Marsil, à l'instar de deux expositions sur les costumes de scène : *En coulisse* (24 nov.-22 janv. 1984)⁵⁹ puis *Hommage à Diaghilev* (30 nov.-4 fév. 1990), produites toutes deux à partir des collections des Grands Ballets Canadiens. La première est une présentation historique du grand répertoire du ballet à travers les costumes et les éléments scéniques de *Le Lac des cygnes* (1877), *Giselle* (1887), *Cendrillon* (1941)⁶⁰. Elsie Sullivan avait planifié cette exposition en même temps qu'un programme de la Cinémathèque québécoise sur le thème de la danse⁶¹, qui a bénéficié du

⁵⁶ Auxquelles s'ajoutent celles de collectionneurs privés, du Musée McCord et du Château de Ramezay à Montréal, du Musée des civilisations à Québec, et du Musée Beaulne à Coaticook. Cf. Communiqué de presse. Archives de l'exposition *Le fil du temps : 200 ans de broderie sur costume* (8 août-21 oct. 1990), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁵⁷ EDWARDS, Joan. *Bead Embroidery* (1966), *The Bead Embroidered Dress* (1985) ; MORRIS, Barbara. *Victorian Embroidery* (1963) ; HOWARD, Constance. *20th Century Embroidery in Great Britain to 1939* (1981) ; WHITE, Palmer. *Lesage: maître brodeur de la haute couture* (1988). Cf. COOPER, Cynthia (dir.), *Le fil du temps : 200 ans de broderie sur costume*, catalogue d'exposition (Saint-Lambert, Musée Marsil, 8 août-21 oct. 1990), Saint-Lambert : Musée Marsil, 1990, 36 p.

⁵⁸ Dépliant promotionnel. Archives de l'exposition *Le fil du temps : 200 ans de broderie sur costume* (8 août-21 oct. 1990), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁵⁹ Annexe 6.4 – Vue de l'exposition *En coulisse* (24 nov.-22 janv. 1984) présentée au Musée Marsil à Saint-Lambert.

⁶⁰ Communiqué de presse. Archives de l'exposition *En coulisse* (24 nov.-22 janv. 1984), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁶¹ Projection au mois de décembre 1983 des films *Les collants noirs* (1960), et *Nijinski* (1980).

soutien du ministère des Affaires culturelles et de l'association Danse au Canada⁶². La seconde exposition présente des costumes et des accessoires des quatre ballets tirés du répertoire de Serge de Diaghilev (1872-1929) : *Shéhérazade* (1910), *Petrouchka* (1911), *L'après-midi d'un faune* (1912), *Le fils prodigue* (1929). Des archives comme des livres rares, des croquis et d'autres objets commémoratifs sont présentés à côté des costumes des danseurs. Vincent Warren, spécialiste de l'histoire de la danse, ancien danseur principal des Grands Ballets Canadiens, donne à cette occasion une conférence intitulée « Sergei Diaghilev et les Ballets russes »⁶³. La création artistique est en effet au cœur des préoccupations du Musée Marsil. À nouveau, l'établissement programme une exposition sur le chapeau, mais qui cette fois-ci ne valorise pas ses collections. *Un tour de chapeau !* (9 janv.-3 mars 1991)⁶⁴ présente les créations de Mireille Racine, une modiste québécoise qui, après des études en histoire de l'art, a poursuivi une formation dans des ateliers parisiens. Elle œuvre depuis 1980 dans le milieu du spectacle et du prêt-à-porter, et oriente sa démarche vers la recherche de nouvelles formes⁶⁵. L'exposition présente sa démarche : utilisation de nouveaux matériaux (vinyle, caoutchouc, papier, plastique, métal, bois, etc.), permettant une approche sculpturale mais aussi innovante en terme de praticité de la coiffe (légèreté, imperméabilité, transparence, etc.)⁶⁶. Les chapeaux, exposés comme des œuvres d'art eux-mêmes dans une scénographie assez théâtrale, sont juxtaposés avec les œuvres littéraires ou graphiques qui ont inspiré la modiste. Le discours développé par le Musée Marsil sur l'artefact vestimentaire est aussi pluriel que sa programmation générale, même s'il apparaît que le traitement des sujets est surtout lié à l'aspect esthétique, artistique et créatif de la mode.

B.3. Les avantages d'une spécialisation sur les collections vestimentaires

La société PLURAM étudie également le positionnement du Musée Marsil dans le paysage muséal québécois, composé alors de deux cents (200) musées et centres d'exposition dont une cinquantaine est accréditée. La région de la Montérégie compte

⁶² Communiqué de presse de la Cinémathèque québécoise. Archives de l'exposition *Le fil du temps : 200 ans de broderie sur costume* (8 août-21 oct. 1990), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁶³ Archives de l'exposition *Hommage à Diaghilev* (30 nov.-4 fév. 1990), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁶⁴ Annexe 6.5 – Vues de l'exposition *Un tour de chapeau !* (9 janv.-3 mars 1991) présentée au Musée Marsil à Saint-Lambert.

⁶⁵ L'exposition a été présentée auparavant au Musée du chapeau à Chazelles-sur-Lyon en France du 13 mai au 1^{er} octobre 1989.

⁶⁶ Dépliant promotionnel. Archives de l'exposition *Un tour de chapeau !* (9 janv.-3 mars 1991), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

cinquante (50) établissements culturels qui s'intéressent surtout à l'art traditionnel et à l'art visuel, ainsi qu'au patrimoine historique⁶⁷. Si le Musée Marsil souhaite garder le créneau de l'art contemporain, il devra alors développer un secteur particulier pour se distinguer et devenir un point d'attraction fort. Les consultants proposent que l'établissement spécialise sa programmation dans « la présentation des artistes de talent dont la production est reliée aux arts textiles pour faire un lien avec sa collection actuelle⁶⁸. » D'après le recensement des musées québécois qui possèdent une collection de costumes et de textiles⁶⁹, l'enquête porte « à croire que celle du Musée Marsil est parmi les plus importantes dans ce domaine⁷⁰. » Plus loin, le rapport précise que « le Musée Marsil fait donc partie d'un ensemble d'institutions qui attirent les amateurs de costumes et textiles⁷¹. » Par conséquent, la proposition d'orientation la plus porteuse en termes de développement concerne les collections permanentes : « Le Musée Marsil peut entrer dans les rangs des grandes institutions en se donnant une envergure nationale dans un créneau particulier. Sa collection de costumes et textiles et ses expositions dans ce domaine lui donnent l'élan pour devenir le musée québécois de la mode et du textile⁷². » L'avantage ne réside pas uniquement dans l'adoption d'une spécialité originale qui permet à l'institution de se distinguer dans le paysage muséal, il est aussi d'ordre économique. En effet, le Musée pourrait devenir un maillon important de l'industrie de la mode, un secteur industriel qui se développe au Québec. Cette information est confirmée par la Commission permanente de développement économique qui a publié, en 1990, un rapport intitulé *L'Industrie de la mode à Montréal : une étoffe internationale*. Une autre étude publiée en 1992 à destination du ministre de l'Industrie, du Commerce, de la Science et de la Technologie du gouvernement du Québec⁷³, signale que ce secteur est en plein accroissement depuis que l'Accord multi-fibres, prenant place dans le cadre du General Agreement on Tariffs and Trade (GATT), a été signé par le Canada en 1974 ; en plus de l'Accord de libre échange avec les Etats-Unis entériné en 1987. En 1987, l'industrie de l'habillement au Québec exportait quinze (15) % de sa production,

⁶⁷ Lié au temps des premiers explorateurs et des colons surtout, donc à la genèse du peuple canadien et québécois.

⁶⁸ PLURAM, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁹ Annexe 6.6 – Liste des musées possédant et/ou exposant des collections vestimentaires et textiles répertoriée par la société PLURAM en août 1990.

⁷⁰ PLURAM, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Idem*, p. 30.

⁷³ La veille économique est assurée par des comités régionaux qui fournissent un bilan qui alimente ensuite un rapport annuel adressé au ministère. L'étude mentionnée ici est préparée par l'antenne montréalaise.

pour six % en 1982⁷⁴. Le rapport indique aussi une nouvelle tendance sur le marché : les manufacturiers délaisseraient doucement la production à grande échelle de vêtement bas de gamme au profit d'une production de vêtements moyen et haut de gamme. « L'excellence du design montréalais (Jean-Claude Poitras, Simon Chang, Parachute, Kanuk, etc.) constitue un atout important dans ce type de marché⁷⁵. » S'il est précisé que le marché québécois est restreint, il comporte cependant un atout commercial : l'étude révèle que « la femme montréalaise est très sélective et exigeante ; ce qui fournit aux activités de création et de fabrication la base dont elles ont besoin pour se développer. » Le bilan conclut entre autres que le développement économique de ce secteur implique que « les efforts actuels dans le domaine de la conception et de la création devront donc se poursuivre⁷⁶. » Cet état économique de la mode nous permet de comprendre l'orientation de l'évaluation de la société PLURAM, qui souligne que le Musée Marsil pourrait être un partenaire pour les designers, les manufacturiers, les écoles, mais aussi l'industrie de recherche sur les fibres, les nouveaux vêtements de sport, etc. Les manufacturiers deviendraient finalement des financeurs potentiels pour lesquels le Musée remplirait une mission d'expertise documentaire et de partenariat culturel, comme il a déjà commencé à le faire par le passé. Le patrimoine vestimentaire, sous cet angle, devient alors une thématique porteuse du point de vue de la communication et des finances du Musée :

La thématique englobe l'industrie de la mode dans une approche globale qui met en interrelation tous les secteurs de ce vaste ensemble pour sa compréhension et son évolution. Ce choix thématique met en valeur la collection actuelle et l'étend pour englober par exemple tous les croquis, dessins, patrons, photographies, revues, magazines, fibres, matériaux, vêtements, accessoires, etc. Il envisage une politique d'acquisition ou une collection écomuséale privilégiant une collection éclatée, la conservation *in situ* et des partenariats⁷⁷.

La proposition de PLURAM se poursuit avec une programmation dans les murs qui pourrait aussi se déplacer partout où l'industrie est présente. Les thèmes d'exposition restent historiques, toutefois ils seraient modernisés par la valorisation de sujets plus actuels voire prospectifs quant aux tendances de mode. Des titres d'exposition sont donnés à titre d'exemple comme « Coco Chanel », « Michel Robichaud », « Le prêt-à-porter de demain ».

⁷⁴ THIBODEAU, Jean-Claude, Michel TRÉPANIÉ et INRS-Urbanisation. *Le vêtement. Étude sectorielle préparée à l'intention du Comité du Bilan de l'activité scientifique et technologique de la région de Montréal*, mai 1992, p. 7, [en ligne], https://www.economie.gouv.qc.ca/fileadmin/contenu/publications/conseil_sciences techno/rapports/1995_rapport_annuel_octobre.pdf (page consultée le 14/05/2016).

⁷⁵ *Idem*, p. 8.

⁷⁶ *Idem*, p. 39.

⁷⁷ PLURAM, *op. cit.*, p. 30-31.

Pour les activités, les consultants imaginent des visites d'usines et d'ateliers, en plus de participer à des défilés ou des foires commerciales. Le programme de recherche resterait axé sur l'histoire du costume, mais il ajouterait la dimension technique de sa fabrication et de l'imaginaire contemporain des modes vestimentaires. Le Musée Marsil intégrerait ainsi un réseau d'institutions dont font partie, par exemple, le Costume Institute du Metropolitan Museum à New York et le Musée des tissus et des arts décoratifs à Lyon. Les moyens nécessaires pour concrétiser la conversion du Musée Marsil sont avant tout un agrandissement des espaces de réserve et d'exposition, et le changement du nom de l'institution qui deviendrait le « Musée québécois de la mode et du textile ». Dans les archives administratives consultées, cette dernière phrase est surlignée, et le mot « mode » est quant à lui souligné trois (3) fois. Malgré tous ces arguments, les archives font aussi état des hésitations de la direction du Musée à se réorienter exclusivement vers le patrimoine vestimentaire. Cependant, Elsie Sullivan, membre honoraire du Conseil d'administration, et Diana Dutton, directrice générale de l'institution, soulignent que : « La collection du Musée Marsil est un témoignage précieux du patrimoine local, de son homogénéité et de l'effort communautaire pour le sauvegarder. Le musée Marsil ne doit pour aucune considération se départir de sa collection⁷⁸. » La Direction semble ainsi convaincue⁷⁹ par le projet proposé par PLURAM.

Conclusion

À l'origine, le Musée Marsil est un musée pluridisciplinaire qui accède rapidement au rang des institutions remarquées et appréciées sur la Rive-Sud et à Montréal, pour la qualité de sa programmation et le réseau que la directrice du lieu, Elsie Sullivan, réussit à mobiliser (bénévoles, musées partenaires, clientèle). La collection permanente qui présente d'emblée une spécialisation sur le costume s'explique par le lien entre la maison Marsil, un lieu historique de la colonisation du Québec, et l'histoire des grandes familles de Saint-Lambert qu'affectionnent les bénévoles du Musée et leur entourage amical, presque exclusivement

⁷⁸ PLURAM. *Étude d'orientation du Musée Marsil de Saint-Lambert. Recommandations et modalités de mise en œuvre*, août 1991, p. 8.

⁷⁹ Parmi les propositions faites par PLURAM, nous avons mentionné celle d'un musée de l'art textile car le titre est lui aussi souligné. À côté cependant, il est annoté « + ethnographie », ce qui nous indique que le créneau de l'art contemporain et de la création textile s'éloigne du domaine d'expertise du Musée Marsil, marqué par les donations d'artefacts vestimentaires des familles de Saint-Lambert qui manifestaient ainsi leur désir de transmettre l'histoire de la ville et la vie de ses habitants. Un mandat orienté vers les modes vestimentaires permet à la fois de porter un discours sur l'art et l'esthétique, tout en gardant un lien avec l'histoire des propriétaires d'un point de vue sociologique et ethnographique (cycle de la vie et filiation, mœurs et goût, consommation et économie domestique).

féminins. Les donatrices lèguent au patrimoine local ce qui représente le mieux le passé de leur milieu social : leur vêtue d'apparat. Astreint par le ministère des Affaires culturelles à spécifier son mandat lors de son accréditation en 1988, le Conseil d'administration du Musée Marsil est séduit par l'originalité du concept d'un musée de la mode et du textile puisque ce serait le premier du genre au Québec. Il se démarquerait en outre de la muséologie traditionnelle en associant le patrimoine à la vitalité d'un secteur économique. La possibilité également d'obtenir des subventions d'autres bailleurs comme le ministère de l'Industrie et du Commerce, les industriels de la mode et les manufacturiers qui voudraient s'impliquer dans cette vitrine que représente un musée, constitue un argument important pour l'institution muséale. La voie ouverte par des musées internationaux de mode et du textile de renom achève de convaincre l'équipe du Musée qui situe mieux, désormais, le poids de son patrimoine.

II. Spécialisation sur le costume et le textile (1993-2000)

A. Émergence d'un discours sur les modes vestimentaires

A.1. Évaluation des collections : vers une histoire globale du costume

En mai 1991, suite aux résultats de l'analyse déposés par PLURAM en août 1990, le Conseil d'administration du Musée Marsil décide d'entreprendre une réflexion de fond pour définir la mission et le mandat de l'établissement. Un Comité stratégique est mis sur pied, en même temps qu'un moratoire est décrété sur l'élargissement des collections permanentes. Il est alors nécessaire de les évaluer. Cynthia Cooper, en tant que responsable, est chargée de faire le point sur l'état de conservation des artefacts, leur provenance et la qualité de leur documentation ainsi que d'élaborer des pistes de développement des fonds en rapport avec un mandat orienté sur la mode et le textile comme l'étude d'orientation muséologique de PLURAM le préconise. La conservatrice affirme d'emblée la nécessité d'enrichir les collections avec des objets documentaires, mais n'encourage pas le collectionnement du textile qui n'est que peu représenté dans les collections à travers un petit fonds de linge de maison. Un mandat de ce type nécessiterait alors que le Musée Marsil se lance dans une politique d'acquisition très vaste, tant au niveau des textiles anciens que contemporains, avec l'ouverture vers des sujets comme la production industrielle, l'évolution des tissus

technologiques, voire le textile que l'on utilise pour les travaux publics par exemple⁸⁰. De plus, les textiles nécessitent une place importante de stockage, or, le Musée est déjà restreint par la dimension de ses réserves. L'expertise du Musée est depuis les origines dirigée vers la mode, les collections comportant des costumes, des accessoires et d'autres objets non textiles relatifs aux modes vestimentaires⁸¹. Si le Musée s'est concentré sur le vêtement de mode, on retrouve aussi des vêtements de travail, comme un habit de juge ou un uniforme militaire, mais aussi des tenues de sport ou encore des costumes de théâtre. De manière générale, les costumes sont d'une qualité supérieure, et ont été acquis principalement d'après des critères esthétiques. Il s'agit d'abord, selon Cynthia Cooper, d'un enjeu expographique : « Attractive objects are certain to enhance visitor satisfaction with exhibitions, no matter what educational benefit is derived⁸². » N'oublions pas aussi que l'équipe du Musée a affirmé depuis les origines un penchant pour les arts graphiques et visuels. Sa pratique est donc orientée. Enfin, la présence des vêtements haut de gamme, beaux et précieux, dans les collections s'explique facilement par les dons issus des grandes familles de Saint-Lambert. Suzanne Chabot, directrice de l'institution de 2003 à 2013, rappelle que cette ville est « un peu le Westmount⁸³ de la Rive-Sud ». Elle s'est développée depuis que le pont Victoria, construit en 1854⁸⁴, a permis à la population anglophone fortunée de Montréal de s'installer en périphérie de la mégalopole. Cependant, la conservatrice de la collection pense que son intérêt pourrait être augmenté par l'acquisition de pièces dont la qualité ne serait pas, à première vue, liée à leur aspect matériel, mais qui s'inscriraient plutôt dans une vision à long terme :

The collection may have a broader purpose, placing a greater emphasis on what it can offer to research. This stance implies collecting objects which may not seem immediately appropriate or useful for exhibition, but which will in sufficient number eventually make the collection a more valuable resource for the study, and not just interpretation of the past⁸⁵.

Et de conclure : « Collecting for research implies looking more towards the future⁸⁶. » Il est un fait que Cynthia Cooper, au moment même de cette évaluation, travaille à l'obtention

⁸⁰ Dans les fondations des routes ou dans l'isolation des toits par exemple.

⁸¹ Des fers à repasser par exemple.

⁸² COOPER, Cynthia. *Collection mandate, options and consequences*, 1992, [np] (« C. Approach »). Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁸³ Ce quartier montréalais, situé sur le versant ouest du Mont-Royal, est habité par une population majoritairement anglophone et fortunée.

⁸⁴ Le gouvernement municipal de la localité de Saint-Lambert est fondé en 1857.

⁸⁵ *Idem*, [np] (« Collection purpose »).

⁸⁶ *Ibidem*.

d'un diplôme de second cycle en histoire du costume à l'Université de Rhode Island aux États-Unis⁸⁷. Sa formation axée sur la recherche historique ne peut qu'influencer sa façon d'envisager les collections comme des témoins de l'histoire sociale et culturelle⁸⁸. Cette orientation impliquerait que le Musée Marsil ne collectionne plus que des objets, textiles ou non, en lien avec le domaine du costume : « fashionable clothing », « more types of specialized clothing », « equipment, publications, photographs, etc⁸⁹. ». Cette thématique inclut naturellement les textiles anciens, et peut s'étendre vers le contemporain, notamment du côté de l'art de la fibre textile. Le mandat du Musée devrait alors s'élargir d'un point de vue géographique. Jusqu'à présent, en lien avec l'implication locale de l'institution, les pièces entrées dans les collections sont principalement de provenance régionale (Montréal, Rive-Sud et les environs). Cependant, comme le souligne le mandat du Musée McCord centré sur l'histoire de la ville de Montréal restreint sa politique d'acquisition sur ces provenances. Ainsi, certaines pièces européennes et nord-américaines ont déjà été redirigées vers le Musée Marsil, et pourraient continuer de l'être. La conservatrice insiste sur la concurrence que représente le Musée McCord dans le paysage muséal immédiat, que le Musée Marsil ne pourra pas relever en raison de la différence de taille et de moyens alloués. Il serait par conséquent plus opportun d'ouvrir le mandat du Musée Marsil au domaine du costume de façon générale⁹⁰, tout en favorisant la provenance québécoise. « The smaller the geographical limits, the lesser the potential growth of the collection⁹¹. »

A.2. Premiers pas de la valorisation des collections vestimentaires du Musée

L'année 1992-1993 est une année charnière pour l'établissement. Les pistes de développement élaborées dans le rapport d'évaluation déposé par Cynthia Cooper sont adoptées. Plusieurs chantiers sont amorcés. D'abord, le mandat du Musée Marsil est redéfini, puisque désormais :

La vocation du Musée Marsil est de faire valoir le costume, le textile et la fibre, comme des témoins matériels significatifs des civilisations, ainsi que comme des moyens d'expression artistique. Les activités du Musée portent sur les aspects

⁸⁷ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Cynthia COOPER, conservatrice de la collection costume au Musée McCord, le 27 mars 2012 à 11h, au Musée McCord à Montréal, (00:00:41) p. 279 (cf. Volume des annexes).

⁸⁸ COOPER, Cynthia, *op. cit.*, [np] (« C. Approach »).

⁸⁹ *Idem*, [np] (« B. Type of object »).

⁹⁰ La conservatrice soulève le problème « épineux » des provenances non-occidentales. Il s'agirait d'une originalité dans le paysage muséal québécois, mais elle ne connaît pas le potentiel des donations, et indique aussi l'inexpérience de l'équipe du musée dans ce domaine. Cf. *Idem*, [np] (« D. Area of origin »).

⁹¹ *Ibidem*.

historique, esthétique, ethnographique, technologique et social, économique et politique du vêtement et du textile⁹².

L'approche est donc pluridisciplinaire, et mise sur le contexte historique, multiculturel et contemporain du fait vestimentaire. « Cette nouvelle orientation permet au Musée d'intégrer de façon directe la collection permanente à la thématique de la programmation, tout en maintenant une approche assez variée⁹³. » Si le Musée veut acquérir par cette spécialisation une image plus cohérente, et vise désormais des publics comme les étudiants, les spécialistes et les créateurs du domaine de la mode ou de l'art textile, il ne souhaite pas non plus perturber sa clientèle habituelle, c'est-à-dire les résidents de la Rive-Sud et de Montréal. La transition se fera graduellement afin de ne pas perdre de client, d'ajuster la programmation, et de développer les nouveaux partenariats nécessaires au projet. La démarche artistique et plurielle reste d'actualité, la programmation en est la preuve : au cours de l'année 1993-1994, puis de l'année 1994-1995, la moitié des sujets d'exposition traite de la spécialité du Musée Marsil⁹⁴. Pour sa première année en tant que musée de la mode et du costume, le Musée Marsil ouvre sa programmation avec une exposition-bilan intitulée *Grande tenue* (20 janv.-28 mars 1993). Elle met en valeur la recherche sur la documentation des collections, et explique finalement l'acte de don de pièces vestimentaires. Puisque les individus gardent peu les vêtements de leur vie quotidienne, tandis que les tenues des jours importants sont conservées méticuleusement, les collections du Musée Marsil regorgent de nombreuses robes de bal, de mariage, de baptême, et peuvent témoigner des aspects importants du passé. « Au début, des vêtements et des accessoires peuvent être conservés en souvenir d'un membre de la famille. Par la suite, la conservation s'instaure en tradition qui enrichit la signification de ces vêtements et leur confère un statut privilégié au sein du patrimoine familial⁹⁵. » Les grandes tenues sont des vêtements luxueux et peu confortables : « la grande tenue symbolise le moment critique où la personne se présente publiquement sous son plus beau jour. » L'exposition questionne cette symbolique, et révèle en même temps les « aspects de la vie passée⁹⁶ ». Ce dernier volet est particulièrement développé lors des conférences

⁹² Musée Marsil. *Politique de la collection, Musée Marsil*, 11 juin 1993, p. 1. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁹³ Musée Marsil. *Rapport annuel 1993-1994*, vol. 1, [np] (« a. Le mandat »). Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

⁹⁴ L'année 1993-1994, sur les six expositions programmées, l'une traite du costume et de la mode, et les deux autres ont pour sujet le textile. L'année 1994-1995, sur les quatre expositions présentées, deux sont dédiées aux costumes et à la mode. Cf. Annexe 6.2 – Liste actualisée des expositions présentées par le Musée de la mode à Montréal entre 1979 et 2016.

⁹⁵ Archives de l'exposition *Grande tenue* (20 janv.-28 mars 1993), Musée de la mode à Montréal, sans cote

⁹⁶ *Ibidem*.

données par deux historiennes du costume : « Liberating Women in Fashion : From the Victorian Victim to the Free Flapper », par Gabrielle Schmidt, du Collège Lasalle et de l'Université Concordia ; « La parure féminine du 19^e siècle à l'encontre de l'élégance masculine » par Bernadette Ray, du Collège Lasalle et de l'Université de Montréal. Le plan de communication du Musée Marsil est désormais bilingue⁹⁷, et s'adresse à un public plus ciblé. En 1993, le Musée mène aussi une étude des collections Mode et textile appartenant à d'autres institutions afin de cerner des tendances, et de se faire connaître de celles-ci en vue de se créer un réseau. L'exposition *Pas à pas : deux siècles de chaussures à la mode* (25 mai-22 août 1994)⁹⁸ est réalisée en partenariat avec le Bata Shoe Museum à Toronto. Il s'agit d'un historique de la mode à travers la chaussure, depuis l'escarpin français des années 1730 au talon aiguille des années 1950. La variété des formes, les influences de style, l'évolution des matériaux et des systèmes de fermeture sont montrés à travers les collections des deux institutions. Pour la période contemporaine, l'accent est mis sur les créateurs Roger Vivier (1903-1998), Salvatore Ferragamo (1898-1960), Herbert Levine (1916-1991).

A.3. Une extension des collections vers le contemporain : la griffe québécoise

L'insuffisance de la documentation des collections et le manque d'espace dans les réserves ont été signalés à plusieurs reprises dans le rapport d'évaluation de Cynthia Cooper. Dès 1992, le Musée Marsil entreprend des démarches pour louer un espace dans les réserves du Musée McCord, situées rue Saint-Antoine à Montréal. L'externalisation des collections, réalisée au mois de juillet 1993 donne lieu, d'une part, à la formation des salariés du Musée aux principes de conservation préventive. En effet, puisque l'équipe est restreinte, tous sont mobilisés autour de ce transfert qu'accompagne Sharon Little, conservatrice au Centre de conservation du Québec. D'autre part, en accord avec la politique des collections, le déménagement offre l'occasion d'écarter certains objets qui ne correspondent plus à la portée de la mission, et d'en aliéner certains en fonction des critères identifiés. Le Musée n'est pas encore à l'étape de l'informatisation en raison de ses moyens humains et financiers limités, cependant, le passage en revue des fonds permet de standardiser les fiches de catalogage des artefacts. Le Musée Marsil accorde une priorité à la documentation des collections, et à l'accumulation d'informations sur le sujet du costume historique afin de

⁹⁷ L'audit du public réalisé par la société PLURAM avait souligné que l'accueil des visiteurs était chaleureux mais trop tourné vers la clientèle anglophone, ce qui constituait un frein vers l'élargissement du public, notamment les visiteurs francophones peu scolarisés. Cf. PLURAM, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁸ Annexe 6.7 – Vues de l'exposition *Pas à pas : deux siècles de chaussures à la mode* (25 mai-22 août 1994) présentée au Musée Marsil à Saint-Lambert.

« classifier et contextualiser les nouvelles acquisitions⁹⁹ ». Le moratoire sur les collections décidé en mai 1991, lorsque l'institution entamait une réflexion sur son devenir, est levé en janvier 1993. Si la nouvelle identité du Musée annonce un programme assez vaste – puisqu'il s'intéresse à l'environnement général du costume, du textile et de la fibre – la politique des collections est, quant à elle, plus restreinte car il n'existe pas de ligne budgétaire dédiée aux acquisitions. Les acquisitions seront réalisées uniquement « dans le but de consolider les points forts¹⁰⁰ » de la collection. Ainsi, l'institution vise avant tout¹⁰¹ à collectionner « le costume historique (avant les années 1950) ainsi que les accessoires de mode et les artefacts liés à sa production¹⁰². » Cynthia Cooper dans son évaluation indiquait que l'extension au contemporain était nécessaire¹⁰³, puisqu'avec le Musée McCord comme concurrent, et un marché restreint sur les artefacts vestimentaires du début du XIX^e siècle, il y avait peu de chances de développer les collections anciennes¹⁰⁴. Le bilan annuel 1993-1994 rapporte que la collection compte désormais mille trois-cents trente-sept (1337) objets, et nous remarquons que sur les cent quatre-vingt-douze (192) acquisitions enregistrées en 1993, les artefacts les plus intéressants du point de vue « de leur qualité et de leur pertinence » sont les robes de couturiers-créateurs ou les costumes anciens haut de gamme : une robe de soirée de 1840 issue d'une famille seigneuriale locale, une robe de mariée du XIX^e siècle appartenant à une famille de notables montréalais, des costumes de bal du début du XX^e siècle dont certains proviennent de la maison de couture Boué Sœurs en France¹⁰⁵, ou encore une robe du couturier Raoul-Jean Fouré (1904-1992). Ce créateur d'origine française, immigré assez jeune à Montréal, obtient une certaine renommée au Québec dans les années 1950, notamment parce qu'il est l'un des fondateurs de l'Association des couturiers canadiens dont il devient le premier président. Cette acquisition rejoint un ensemble de

⁹⁹ Dans cette perspective, le projet de création d'un centre de documentation est amorcé, mais reste un projet à long terme. Cf. Musée Marsil. *Rapport annuel 1993-1994*, vol. 1, [np] (« d. La recherche sur les collections permanentes »). Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁰⁰ *Idem*, [np] (« b. La collection »).

¹⁰¹ Le costume ethnique peut représenter un intérêt pour le Musée Marsil, des acquisitions de ce type pourrait être envisagées.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Une extension aux années 1980 est décidée ensuite. Cf. Agence TOP ! Musée INC. *Musée Marsil. Étude de positionnement*, avril 2001, p. 4. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote. L'étude indique le mandat du Musée Marsil tel qu'il est en mai 2001, mais n'indique pas depuis quand il a été validé. Aucune archive ne permet de dater cette évolution chronologique.

¹⁰⁴ COOPER, Cynthia. *Collection mandate, options and consequences*, 1992, [np] (« E. Time span »). Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁰⁵ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, directrice du Musée du costume et du textile du Québec de 2003 à 2013, le 27 mars 2012 à 15h30, au Musée à Saint-Lambert, (00:22:04) p. 262-263 (cf. Volume des annexes).

vêtements et d'accessoires contemporains griffés que le Musée Marsil possède déjà, par exemple des pièces vestimentaires Christian Dior (1905-1957)¹⁰⁶ et Pierre Balmain (1914-1982)¹⁰⁷, ou des chapeaux des créatrices québécoise Yvette Brillon (1907-1996)¹⁰⁸ et Anita Pineault (1917-2009)¹⁰⁹. Les avertissements de Cynthia Cooper quant à la nécessité de collectionner des objets documentaires seraient-ils restés lettre-morte ? Les « griffes » sont malgré tout attractives, et la question de l'accueil d'un public large demeure pertinente pour l'établissement étant donné ses faibles ressources financières. La conservatrice elle-même en convient : « Contemporary consumerist values suggest that the exceptional (high end designer clothing) is far preferable over the typical (T-shirts, jeans, polyester)¹¹⁰. » Le Musée Marsil suit aussi un mouvement général, celui de la patrimonialisation du travail des couturiers-créateurs. Le Musée de la civilisation à Québec (MCQ) par exemple – dont on a indiqué l'influence sur l'ensemble du réseau des musées québécois – collectionne divers artefacts vestimentaires « griffés » depuis son ouverture en 1987¹¹¹. En 1992, au moment même où le Musée Marsil reformule son mandat, les archives et des pièces vestimentaires du designer Michel Robichaud entraient dans les collections du MCQ, immédiatement valorisée grâce à l'exposition *Les 30 ans de Michel Robichaud* (6 oct. 1993-13 fév. 1994). Précisons tout de même que les artefacts griffés représentent un faible pourcentage (cinq (5) %) sur l'ensemble des acquisitions enregistrées en 1993 par le Musée Marsil.

B. Professionnalisation et ancrage dans le paysage muséal

B.1. Développement des compétences et du réseau muséal

Le renouvellement du profil muséologique du Musée Marsil s'accompagne d'un processus de professionnalisation. Au début des années 1990, l'institution établit des priorités d'avenir. En premier lieu, elle vise le perfectionnement des compétences de chacun des membres de l'équipe, qui s'orchestre autour d'un programme axé sur la stratégie pédagogique, l'élaboration d'un programme éducatif, la gestion et la documentation des

¹⁰⁶ Numéros d'inventaire 1986.18.01, 1986.18.02, 1986.07. Il s'agit de pièces achetées au Canada, au grand magasin Holt Renfrew & Co., Limited. Le fonds Dior est augmenté en 1993-1994. Cf. Numéros d'inventaire 1993.05.29, 1993.05.31, 1994.01.02.

¹⁰⁷ Numéro d'inventaire 1986.23.01.

¹⁰⁸ Numéros d'inventaire 1984.47, 1986.13.09. Le fonds Brillon est augmenté en 1993-1994. Cf. Numéros d'inventaire 1994.05.05, 1994.17.02, 1994.17.04, 1994.17.05.

¹⁰⁹ Numéro d'inventaire 1986.13.03. Le fonds Pineault est augmenté en 1993-1994. Cf. Numéros d'inventaire 1993.05.19, 1993.05.28, 1994.17.01.

¹¹⁰ COOPER, Cynthia, *op. cit.*, [np] (« E. Time span »).

¹¹¹ Nous renvoyons ici au chapitre III, II, A.

collections, et enfin la mise en exposition. La plupart de ces formations sont reçues auprès de la Société des musées québécois (SMQ) – qui joue un rôle indéniable dans la « reconnaissance des compétences des muséologues¹¹² » – mais aussi de l'Association des musées canadiens, du Centre de conservation du Québec et de la Costume Society of America. Cynthia Cooper, la conservatrice de la collection, s'en rapproche pour « se tenir au courant de l'évolution de la recherche dans le domaine et renouveler et poursuivre ses contacts avec d'autres historiens du costume œuvrant dans le domaine muséal¹¹³. » Elle s'y forme également à la fabrication de mannequins spécifiques¹¹⁴. Puis, nous observons que le Musée Marsil cherche à mettre en place un réseau de collaboration et d'échanges. Des projets d'exposition permettent de développer des liens avec des musées spécialisés sur les modes vestimentaires comme le Musée McCord, le MCQ, le Musée canadien des civilisations à Gatineau, et le Museum textile of Toronto¹¹⁵. L'établissement se signale ainsi dans le paysage muséal comme un expert de ce domaine, mais également comme un collectionneur potentiel. Par exemple, le Musée McCord et le Bata Shoe Museum à Toronto – depuis les expositions *Pas à pas : deux siècles de chaussures à la mode* (25 mai-22 août 1994) et *Michel Robichaud, couturier. Retour sur les années 60* (18 janv.-9 avril 1995) – redirigent systématiquement les dons indésirables dans leur politique vers le Musée. En 1996, il reçoit aussi un important don d'artefacts vestimentaires chinois du Musée des arts décoratifs de Montréal. Le Musée Marsil obtient en même temps un lot conséquent de documentation de la Bibliothèque nationale du Canada, appelé le fonds Régor – des journaux, des revues et des livres – qui viennent autant enrichir ses collections que son centre de documentation¹¹⁶. Le réseau du Musée Marsil s'étend même outre-Atlantique dans le cadre de l'Accord Canada-France. Suite au dépôt d'un projet d'exposition itinérante intitulé *Avènement de la technologie dans le domaine textile* auquel le Musée participe, la coordinatrice des expositions, France Lamarche participe, avec d'autres membres de musées canadiens, à un

¹¹² MACIAS-VALADEZ, Katia, et Michel FOREST. « La contribution de la Société des musées québécois au processus de professionnalisation de la muséologie au Québec », in *Musées*, vol. 28 : « 50^e anniversaire de la SMQ », 2009, p.

¹¹³ Musée Marsil. *Rapport annuel 1993-1994*, vol. 2, [np] (« Les activités administratives »). Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

Dans cette même perspective, la conservatrice s'intéresse également aux activités de la Société des arts décoratifs de Toronto.

¹¹⁴ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1997-1998, 58 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹¹⁵ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1995-1996, 47 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹¹⁶ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1996-1997, 61 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

voyage d'étude¹¹⁷ en France. Ils sont accueillis par des musées ou des organismes à vocation textile tels le Centre textile Lyon et région, le Musée des tissus et des arts décoratifs de Lyon, et le Musée d'impression sur étoffes de Mulhouse¹¹⁸. Le Musée Marsil accroît aussi son rôle dans les organismes de gouvernance locale en intégrant le Réseau des Musées de la Montérégie (Montmusée), le Conseil culturel de la Montérégie, et l'Association touristique régionale¹¹⁹. Cette phase de professionnalisation et d'ancrage dans le paysage muséal québécois s'inscrit dans un moment charnière pour la muséologie québécoise, stimulée après la XVI^e conférence générale du Conseil international des musées (ICOM) qui a lieu à Québec en 1992, et qui débouche sur la production de documents de pilotage et de référence pour le secteur muséal¹²⁰. Elle trouve son point culminant en février 1996, lorsque le Musée Marsil s'engage sur « l'autoroute de l'information¹²¹ ». Ce concept lancé par les médias au début des années 1990 pour désigner la révolution informatique, se traduit pour le secteur muséal par un investissement massif du gouvernement dans l'informatisation des collections¹²². Le Musée Marsil reçoit une réponse positive à la demande de subvention pour son plan d'informatisation, et l'accord pour son adhésion au Réseau Info-Muse¹²³. Ce dernier est né en 1990 de la volonté de la SMQ d'aller au-delà de l'échange d'informations entre ses membres, en partageant le contenu même des collections de chaque institution participante¹²⁴. Avec l'appui du Réseau canadien d'information sur le patrimoine (RCIP)¹²⁵, la SMQ sensibilise depuis 1992 les musées québécois en leur apportant un support

¹¹⁷ Nous avons signalé en introduction que la signature de cette accord ministériel avait favorisé la muséologie de la francophonie en organisant, par exemple, des « voyages- découvertes ». Cf. Plaquette de présentation de l'Accord France-Canada, 1996, p. 5, [en ligne], http://accord-france-canada.ocim.fr/stock_fichiers/custom_afc/accueil/afc-presentation.pdf (page consultée le 10/03/2016).

¹¹⁸ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1996-1997, 61 p.

¹¹⁹ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1995-1996, 47 p.

¹²⁰ BERGERON, Yves, René RIVARD et Cyril SIMARD. « Retour sur la XVI^e conférence générale du Conseil international des musées (ICOM) à Québec : 1992, année charnière de la muséologie québécoise », in *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 11, 2013, p. 21.

¹²¹ BERGERON, Yves. « La révolution du réseau des musées québécois », in *Musées*, vol. 28 : « 50^e anniversaire de la SMQ », 2009, p. 25.

¹²² Le Réseau canadien d'information sur le patrimoine (RCIP) est un organisme de service spécial du ministère du Patrimoine canadien qui œuvre depuis 1972 à la création d'une base de données sur les patrimoines nationaux, appelée Artefacts Canada. Une enquête réalisée par le RCIP en 1990 montrait que 90 % des musées ne disposaient pas d'inventaire complet et informatisé de leurs collections. Le plan de financement a pour ambition de mettre à niveau les connaissances sur les collections des musées canadiens et de faciliter l'accès à celles-ci. Cf. *Idem*, p. 26.

¹²³ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1996-1997, 61 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹²⁴ SIMARD, Françoise. « Le réseau Info-Muse de la Société des musées québécois », in *La Lettre de l'OCIM*, n°38, 1995, p. 19.

¹²⁵ Le RICP apporte une aide logistique et informatique au projet Réseau Info-Muse en échange d'un versement des fiches-objets dans Artefacts Canada.

méthodologique à la numérisation de leurs collections¹²⁶. Sur conseil de cet organisme¹²⁷, le Musée Marsil achète le logiciel Micromusée de la société française Mobydoc pour gérer le catalogue de ses fiches-objets. Ce projet permet au Musée Marsil d'acquérir une visibilité dans un vaste réseau d'institutions muséales dont la qualité est reconnue, et de se doter d'un outil professionnel compétent qui tend à favoriser les échanges intermusées à grande échelle. Le Réseau Info-Muse participe donc à la reconnaissance du costume, de la mode et du textile comme un élément du patrimoine national.

B.2. Une programmation originale : le vêtement comme fait de civilisation

Au niveau de la programmation, l'année 1995 est la première à proposer uniquement des expositions sur les modes vestimentaires et le textile. Elle s'ouvre sur une présentation du travail du couturier-créditeur Michel Robichaud, qui fait écho à celle produite par le MCQ l'année précédente. L'exposition *Michel Robichaud, couturier. Retour sur les années 60* (18 janv.-9 avril 1995)¹²⁸, qui présente d'ailleurs des artefacts de la collection du MCQ, est également une rétrospective du parcours de ce designer montréalais qui a consacré les trente (30) dernières années de sa carrière à promouvoir l'industrie québécoise de la mode. Cependant, elle apporte un autre point de vue sur le sujet, en associant aux ensembles de haute couture, des prêts venus du McCord tels que des uniformes utilisés par le personnel de structures de représentation du pays canadien, comme les compagnies de transport Air Canada et Via Rail, ou encore l'Exposition universelle de Montréal en 1967 et les Jeux olympiques de Montréal en 1976. Afin de compléter les expôts, la rétrospective montre aussi des archives, surtout des photos, appartenant au couturier-créditeur¹²⁹. Comme à son habitude, le Musée Marsil programme des conférences : l'une est donnée par Françoise Dulac, doctorante en sociologie¹³⁰ et professeure au Collège Lasalle, sur « L'évolution de la mode couture au Québec » ; l'autre est offerte par Jacqueline Beaudoin-Ross, conservatrice du département Mode et textile du Musée McCord, intitulée « The Marvel of Haute Couture from its French Foundation to its Montreal Appearance ». La programmation qui s'ensuit

¹²⁶ SIMARD, Françoise. *Comment documenter vos collections : le guide de documentation du Réseau Info-Muse*, Montréal : Société des musées québécois, 1992, 500 p.

¹²⁷ SIMARD, Françoise, *art. cit.*, p. 21.

¹²⁸ Annexe 6.8 – Vues de l'exposition *Michel Robichaud, couturier. Retour sur les années 60* (18 janv.-9 avril 1995) présentée au Musée Marsil à Saint-Lambert.

¹²⁹ Archives de l'exposition *Michel Robichaud, couturier. Retour sur les années 60* (18 janv.-9 avril 1995), Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹³⁰ Après un mémoire sur *L'évolution de la mode couture au Québec depuis 1960*, obtenue en 1989 à l'Université Laval, Françoise Dulac prépare une thèse intitulée *Mode, société et apparence : la mode féminine au Québec de 1945 à 2000*, soutenue en 2003 dans la même université.

alterne entre des sujets sur les arts décoratifs¹³¹, l'art textile¹³² et le costume de scène¹³³, des thématiques que le Musée Marsil maîtrise bien désormais. Cependant, nous remarquons une exposition ambitieuse, intitulée *Les trames de la culture : costumes et textiles du monde* (11 sept.-15 déc. 1996)¹³⁴, qui se veut un manifeste du nouveau mandat du Musée. Celui-ci souhaite mettre en valeur un contenu dense, issu d'une recherche approfondie menée depuis 1993, et qui a permis à l'équipe d'acquérir une réelle expertise sur le sujet du fait vestimentaire, des tendances de la mode et des techniques de production et de création. Le discours est orienté vers les valeurs communes accordées à l'utilisation du vêtement quelle que soit la culture et la civilisation, en mettant l'accent par exemple sur les similitudes entre les usages et les symboles accordés à cet objet. Il est découpé en quatre (4) axes : d'abord une partie sur le rôle du costume quant aux logiques d'appartenance et les liens socioculturels ; puis une autre sur la valeur du textile, qui souligne l'assimilation culturelle entre le textile et la notion de prospérité ; ensuite, une troisième sur le rôle du costume dans les représentations politiques ; enfin, la dernière sur le pouvoir spirituel en lien avec l'importance rituelle du textile. L'exposition est montée en partenariat avec Kathryn Lipke, artiste textile, et Denyse Roy, spécialiste des matériaux textiles et de leurs applications¹³⁵, qui ont partagé leurs connaissances et leurs démarches avec l'équipe. Des prêts importants sont accordés par le Musée canadien des civilisations à Gatineau, le Musée Stewart et le Musée Redpath à Montréal, et le Musée des religions à Nicolet, confirmant la place prépondérante que le Musée Marsil prend progressivement dans ce créneau patrimonial spécifique.

B.3. La nécessité de relocaliser le Musée

Ce bel élan est malgré tout freiné par divers éléments. D'abord, le Musée Marsil est rattrapé par la réalité du terrain puisqu'au Musée lui-même, l'informatisation en cours monopolise l'activité de recherche et de documentation de la collection¹³⁶. S'ajoute à cela le

¹³¹ *Tigre et chrysanthème : broderie chinoise de la dynastie des Qing* (3 mai-3 sept. 1995).

¹³² *Courtepointes canadiennes contemporaines 1995* (8 nov.-20 déc. 1995).

¹³³ *L'amour de l'opéra : costumes de l'opéra de Montréal* (10 janv.-25 fév. 1996).

¹³⁴ Annexe 6.9 – Vue de l'exposition *Les trames de la culture : costumes et textiles du monde* (11 sept.-15 déc. 1996) présentée au Musée Marsil à Saint-Lambert.

¹³⁵ Denyse Roy est aujourd'hui professeure de design industriel de l'Université de Montréal.

¹³⁶ Beaucoup de formations sont données au personnel autour de ce projet pour la manipulation du logiciel Micromusée bien entendu, mais aussi dans le cadre d'une initiation à l'informatique de façon générale : suite Windows, Internet, courrier électronique, nouvelles technologies et éducation muséale. Cf. *Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1997-1998*, 58 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

départ de Cynthia Cooper qui obtient en 1998 le poste de conservatrice du département Mode et textile du Musée McCord¹³⁷. Par conséquent, la rédaction de la nouvelle politique des collections est reportée. Il est de toutes façons difficile de développer un programme de recherche alors que l'informatisation n'est pas terminée. La directrice de l'institution, Louise Séguin¹³⁸, exprime aussi que « le départ de Cynthia est symptomatique des pauvres conditions de travail que peut offrir le Musée au personnel : espaces de travail inadéquats, surplus de travail [...], manque de matériel et de ressources, salaires en dessous de la moyenne¹³⁹. » En effet, il revient souvent dans les archives du Musée que les faibles budgets dont il dispose ne lui permettent pas de se développer à l'aune de ses ambitions. Mais ce constat semble être généralisé à l'ensemble du paysage muséal québécois. En 1996, Jean Trudel écrivait que le réseau des musées « a été durement touché tant par les compressions budgétaires du gouvernement fédéral que par celles du gouvernement du Québec¹⁴⁰. » Les conséquences sont surtout fâcheuses pour les ressources humaines des institutions, alors qu'elles constituent « leur atout le plus précieux¹⁴¹ ». L'importance grandissante des activités rapportant des revenus autogénérés est l'une des conséquences immédiates de la politique de financement du secteur culturel. Dans le cas du Musée Marsil, à partir de 1999, une baisse considérable du nombre de visiteurs est enregistrée¹⁴², due certainement au fait que l'établissement ne propose plus que trois (3) expositions annuelles au lieu de quatre (4)¹⁴³. Jean Trudel, dans l'article sur les musées installés dans des bâtiments historiques cité au début de ce chapitre, indique que la maison Marsil n'est plus appropriée pour le Musée. Victime de son succès, il lui faut désormais plus d'espace d'exposition et de travail¹⁴⁴. Mais l'espace n'est plus la seule raison. Le Musée Marsil, dont le public-cible se compose d'étudiants, de spécialistes et de créateurs dans le domaine de la mode ou de l'art textile, et parce qu'il cherche à nouer des professionnels de l'industrie de l'habillement, souhaite se

¹³⁷ Son départ est effectif dès en décembre 1997 pour un congé maternité. Cf. *Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1998-1999*, 50 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹³⁸ Louise Séguin occupe ce poste depuis février 1995. Cf. *Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1995-1996*, 47 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹³⁹ Procès-verbal du 25 septembre 1998. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁴⁰ TRUDEL, Jean. « Vers une politique muséale », in *Musées*, vol. 18, n°1, 1996, p. 5.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Le Musée Marsil comptait six mille deux cent cinquante-trois (6253) visiteurs annuels pour la saison 1998-1999, qui passe à trois mille deux cents (3200) visiteurs pour la saison 2000-2001, ce qui signifie une baisse de cinquante-et-un (51) %. Cf. Agence TOP ! Musée INC. *Musée Marsil. Étude de positionnement*, avril 2001, 35 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁴³ *Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 2000-2001*, 21 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁴⁴ TRUDEL, Jean. « Housing Museums in Historic Buildings : A Wise Solution for the Long Term ? », *art. cit.*, p. 39.

doter d'une nouvelle image. La programmation sur les modes vestimentaires s'intensifie. Citons déjà l'exposition *Coquets & frivoles : chapeaux des années 50* (20 juin-5 oct. 1997), qui présentait quatre-vingt-cinq (85) pièces illustrant l'évolution stylistique et typologique de cet artefact, permettant au Musée de sortir quelques créations de couturiers canadiens et de valoriser les fonds de revues de mode de l'époque. L'exposition, qui a rempli ses objectifs visiteurs et a eu le retentissement souhaité, confirme « qu'il y a un intérêt réel de la part du public pour les expositions "costumes"¹⁴⁵. » Ce sont ensuite les expositions *La mariée dévoilée : mode de 1840 à 1940* (27 mars-28 juin 1998), et *Intime et séduisant : un siècle de lingerie féminine* (9 oct.-13 déc. 1998)¹⁴⁶, remportant tout autant de succès, qui donnent l'occasion de valoriser les collections de costumes historiques du Musée non sans faire le lien avec la mode actuelle. Pour la première, le couturier-créateur québécois Michel Vaudrin vient parler de son travail sur les vêtements nuptiaux ; la seconde, à travers l'évolution du dessous, développe un discours sur la notion de la beauté et de la démocratisation de la mode contemporaine. Dès 1996, le Conseil d'administration monte un comité spécial pour réfléchir à la relocalisation. Si dans un premier temps, dans le Comité *ad hoc*, les avis sont partagés¹⁴⁷ – déménagement ou agrandissement ? – des discussions s'engagent sérieusement en 1998 sur l'implantation du Musée dans l'ancien bureau de poste de Saint-Lambert, situé en centre-ville. Démarre alors un long processus de relocalisation qui n'aboutira qu'en 2013. Dans l'intervalle, une nouvelle équipe est mise en place dans le cadre de ce projet : Patrice Lalonde succède à Louise Séguin en 2000, et enfin, le poste de conservatrice est pourvu par la muséologue Jennifer Millen¹⁴⁸.

Conclusion

À l'aune de son mandat centré à la fois sur le costume, le textile et la fibre, la programmation du Musée Marsil reste variée même si, de façon générale, une tendance nette se **tourne** vers la création artistique en termes esthétique et technique. Nous remarquons aussi un penchant pour les couturiers-créateurs dans la politique d'acquisition. Entre 1993 et 2000, le discours du Musée se caractérise par des expositions sur les modes vestimentaires qui

¹⁴⁵ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1998-1999, p. 11. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁴⁶ Annexe 6.10 – Vue de l'exposition *Intime et séduisant : un siècle de lingerie féminine* (9 oct.-13 déc. 1998) présentée au Musée Marsil à Saint-Lambert.

¹⁴⁷ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1996-1997, 61 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁴⁸ Des chargées de conservation intérimaires occupaient le poste entre-temps.

mettent en avant la symbolique de l'artefact vestimentaire, la sémiologie de la mode, le rapport au corps et à la beauté, etc. Il s'agit donc de sujets plus complexes qui nécessitent des recherches de fond. Pour ce faire, l'ancrage du Musée Marsil dans un réseau institutionnel est incontournable, et l'on observe que l'établissement prend rang parmi les musées qui comptent dans le paysage muséal québécois et canadien. Il acquiert ainsi l'expertise et le crédit nécessaires pour s'associer avec des personnes-ressources spécialisées dans les collections vestimentaires, mais aussi des chercheurs universitaires et des professionnels de l'industrie de l'habillement.

III. Vers un musée de la mode (2000-2016)

A. Le patrimoine textile et le fait vestimentaire : un moyen de se démarquer

A.1. Repositionnement du mandat du Musée

Après consultation des membres du Conseil d'administration, Patrice Lalonde constate qu'un débat s'impose : le projet de relocalisation du Musée Marsil engage-t-il seulement un déménagement de l'établissement, ou s'accompagne-t-il d'une nouvelle orientation ?¹⁴⁹ Cette polémique s'explique par une programmation qui rencontre un succès mitigé. Certaines expositions comme *Fringues et accessoires : les dessous de la collection* (21 avril-10 oct. 1999) et *Odon : œuvres tressées* (14 janv.-19 mars 2000) n'ont pas attiré de visiteurs en nombre suffisant. La première célébrait le vingtième anniversaire du Musée : elle retraçait son parcours et la richesse des collections à travers une sélection des artefacts textiles et vestimentaires les plus précieux. Mais il semblerait que le sujet de l'exposition ait été « difficilement cerné par le public et l'intérêt en a probablement été réduit¹⁵⁰ ». La seconde « démontre que l'art textile attire moins le (grand) public¹⁵¹ » qu'une clientèle exigeante. L'agence Top ! Musée INC. est alors recrutée en mai 2001 pour réaliser une étude d'opportunité. À nouveau, on procède à l'évaluation des politiques de collection du Musée McCord, du MCQ et du Musée Beaulne à Coaticook pour mieux situer celle du Musée Marsil, qui s'avère toujours unique dans le paysage muséal québécois. Le Conseil d'administration trouve les résultats de cette étude encourageants. En effet, la collection du

¹⁴⁹ Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 2001-2002, 32 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁵⁰ Musée Marsil. *Rapport de direction, 1^{er} avril 1999 au 31 mars 2000*, [np] (« programmation/éducation »). Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Musée McCord, qui semble être la plus importante du Québec¹⁵², est certes axée sur la haute couture, mais la programmation de cette institution ne prévoit pas donner une place plus grande à son département Mode et textile. « Bien que les chercheurs du Québec et même du Canada connaissent la valeur de cette collection, elle ne représente pas le premier produit d'appel pour les publics du Musée¹⁵³. » Le MCQ, quant à lui, présente les mêmes caractéristiques, à la différence que la cohérence de ses collections est faible. Enfin, le Musée Beaulne est trop éloigné de la région de Montréal pour concurrencer le Musée Marsil. Le Musée peut donc se positionner comme l'unique musée consacré aux modes vestimentaires dans le pays. Le rapport conclut : « Ainsi, si tout le concept du Musée Marsil était entièrement orienté sur le costume, l'institution développerait une unicité qui serait tout à fait prometteuse¹⁵⁴. » Toutefois, si la compétition entre le Musée Marsil et les autres musées possédant des collections vestimentaires reste saine quant à l'offre culturelle, elle reste particulièrement vive sur le terrain du collectionnement, surtout dans la région montréalaise. Le Musée doit se démarquer. L'évaluation des collections montre qu'elles répondent à l'ambition d'un musée du costume. Malgré une documentation « sommaire¹⁵⁵ », elles reflètent les efforts réalisés dans le but « de constituer un échantillonnage éclairé du patrimoine national¹⁵⁶ ». Assez équilibrées entre les costumes, les accessoires et le textile, les collections sont donc pertinentes par rapport à la mission actuelle du Musée. Pour accroître son unicité, le Musée Marsil pourrait orienter le développement de ses collections vers le costume du territoire montréalais.

Dans cette perspective, l'ensemble de la collection actuelle demeure pertinent quant à sa signification ethnohistorique, et son développement permet l'acquisition de pièces à caractère ethnique qui auront une signification et une valeur pour une partie importante de la population du territoire¹⁵⁷.

Puisque le but du Musée Marsil est d'attirer un public plus large et d'augmenter sa visibilité à Montréal, là où s'épanouissent les communautés culturelles, « la thématique du Musée doit faire du territoire et de sa population les éléments structurants de sa mise en valeur¹⁵⁸ ». Pour

¹⁵² Nos recherches ont établi que le Musée McCord possède en fait la deuxième collection la plus importante du Québec, derrière celle des Musées de la civilisation à Québec.

¹⁵³ Agence TOP ! Musée INC. *Musée Marsil. Étude de positionnement*, avril 2001, p. 29. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 30.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 31.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 18.

refléter le territoire, la collection doit représenter « l'histoire des gens et l'ethnicité¹⁵⁹ ». Ainsi, tout en préservant l'ADN de l'établissement, axé sur la valorisation d'œuvres et d'artistes internationaux qui expriment le costume, le textile et la fibre, l'approche géographique, linguistique et ethnique devrait avoir une place plus importante. Ce repositionnement demande aussi à préciser le mandat de l'établissement, qui passera de façon inévitable par un changement de nom.

A.2. Une muséologie inclusive

L'étude de positionnement produit par l'agence Top ! Musée INC. se poursuit par la production d'un programme muséologique déposé par la direction du Musée Marsil en 2002 afin de valider les nouvelles orientations de l'établissement. Il en résulte un mandat radicalement différent de l'ancien :

Le Musée Marsil, dont la collection exprime la diversité culturelle de la société québécoise, diversité présente dans sa communauté de souche, est un musée à caractère ethnologique. Ce caractère et cette approche se retrouvent dans toutes ses fonctions muséologiques de recherche, de conservation, d'éducation et de diffusion. [...]

Ainsi, le Musée collectionne, conserve, documente, expose et interprète les objets et œuvres du patrimoine textile. Il présente, partage et diffuse ses connaissances et le fruit de ses recherches à travers des expositions, des programmes, des activités et des publications s'adressant sans distinction, à des publics multiples. Enfin, le Musée se donne une mission importante d'éducation autour de son patrimoine textile et de sa conservation¹⁶⁰.

L'institution s'inspire désormais de « l'expérience humaine universelle » du patrimoine textile. Nous remarquons premièrement que la limite de temps, qui jusque là arrêtrait la politique des collections aux années 1980, disparaît afin de se donner la possibilité de s'affranchir du regard historique et de laisser plus de place à « la signification et la représentation ethnoculturelle¹⁶¹ ». Deuxièmement, les vocables « costume » et « fibre » s'éclipsent au profit de « patrimoine textile » car il « offre des perspectives plus grandes en terme de développement et plus transversales en terme de vision muséologique¹⁶². » Cette nouvelle sémantique cherche à accentuer la vocation textile du Musée, puisqu'il souhaite devenir une référence nationale « pour les milieux de l'enseignement supérieur, pour les institutions du patrimoine textile ou pour d'autres milieux œuvrant dans les secteurs du textile, de la mode, du cinéma ou du théâtre¹⁶³. » Pour ce faire, le musée projeté ouvrira un

¹⁵⁹ *Idem*, p. 20.

¹⁶⁰ Musée Marsil, *Programme muséologie*, 2002, p. 3.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Idem*, p. 4.

centre de documentation à la disposition des chercheurs et des étudiants. Grâce à la programmation également, le Musée Marsil souhaite afficher une image de marque et susciter un regard plus curieux. Les thématiques envisagées sont les « vêtements-signes », avec un sujet comme la signification de la couleur en Orient et en Occident ; ou encore le langage vestimentaire avec, par exemple, des expositions qui exploreraient les codes des modes punk, grunge, gothique, etc. Ainsi, loin d'être un musée des communautés culturelles, ou encore le lieu des stéréotypes folkloriques, l'approche ethnoculturelle se justifie par le fait que le Musée soit « inclusif¹⁶⁴ ». L'idée majeure est de faire avancer « le discours sur l'identité, l'influence et l'intégration des cultures dans la nation québécoise¹⁶⁵ ». Sans que ce soit clairement explicité dans le document, l'optique d'une adaptation à la réalité ethnoculturelle du Québec reflète ici l'influence de la nouvelle muséologie qui développe une tendance à l'inclusion des minorités culturelles dans les musées de la province. Arlette Blanchet écrivait déjà en 1992 dans l'article précité : « Le souffle du multiculturalisme pan-canadien et la valorisation mondiale des identités nationales se sont canalisés et concrétisés dans ces institutions¹⁶⁶. » Alors qu'environ un tiers des Québécois déclare une appartenance à un groupe ethnoculturel, et que « dans toute la région du grand Montréal et ailleurs, la diversité augmente¹⁶⁷ », le muséologue Raymond Montpetit remarque qu'un « mouvement en faveur de l'interculturel vient, pour ainsi dire, accentuer encore et compléter l'ouverture déjà bien amorcée des institutions muséales sur leur milieu¹⁶⁸ ». Le Musée Marsil s'inscrit dans cette tendance et, tout en continuant à développer la section costumes et accessoires qui témoignent « de la confessionnalité, des rites de passage, des modes de vie ou du produit textile¹⁶⁹ », exprime grâce à ce nouveau profil muséologique que l'avenir de l'institution se porte vers « l'universalité et la transculturalité du textile¹⁷⁰ ».

¹⁶⁴ *Idem*, p. 10.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 6.

¹⁶⁶ BLANCHET, Arlette. « Les institutions muséales du Québec de 1985 à 1992 », in *Musées*, vol. 14, n°3, sept. 1992, p. 21.

¹⁶⁷ MONTPETIT, Raymond. *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*, rapport remis au ministère de la Culture et des Communications du Québec le 19 août 2013, p. 41, [en ligne], https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFinal_aout2013.pdf (page consultée le 23/05/2016).

¹⁶⁸ *Idem*, p. 43.

L'auteur fait remarquer que les musées ont en réalité devancé la politique muséale du gouvernement (Ministère des Affaires culturelles, *Politique muséale. Vivre autrement la ligne du temps*, 2000). Dans son rapport, il dénonce le fait que celle-ci ne fait pas figurer les notions d'inclusion et d'intégration, alors qu'il s'agit selon lui d'un « devoir » duquel dépend l'avenir des musées québécois. Cf. *Idem*, p. 45.

¹⁶⁹ Musée Marsil. *Programme muséologie*, 2002, p. 7.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 6.

A.3. Un nouveau nom : le Musée du costume et du textile du Québec

Malgré ce nouveau souffle, suite à un redécoupage administratif des collectivités¹⁷¹, la Ville de Saint-Lambert coupe une partie des subventions accordées au Musée Marsil, déjà dans une situation financière précaire. S'ajoutent les dépenses engendrées par le projet de relocalisation¹⁷², qui amènent Patrice Lalonde à proposer soit une fermeture temporaire de l'établissement, soit la transformation de l'établissement en un « musée-nomade¹⁷³ ». Embauché pour déménager le Musée, le directeur n'avait pas ménagé ses efforts pour constituer le dossier du projet à destination du ministère, entretenir un réseau de contacts, lever des fonds pour continuer à payer les employés, régler des problèmes de gestion de collection... Le comportement des pouvoirs publics à l'égard du Musée est ressenti comme « méprisant ». Les problèmes persistent au Musée, notamment financiers, qui le privent de budget de fonctionnement et de ressources humaines. S'ajoute à cela l'annonce du départ prochain du président du Conseil d'administration Robert Bélanger et de son vice-président, Jacques Cantin. Jugeant cette démarche malvenue, Patrice Lalonde se sent abandonné et estime que sa tâche est devenue trop « lourde et ingrate ». Le Musée étant pour lui un « environnement de travail malsain », il démissionne¹⁷⁴. La situation est telle que l'établissement éprouve le besoin d'une nouvelle dynamique. Cette régénérescence est apportée par Suzanne Chabot qui prend la relève au début de l'année 2003. Cette administratrice a un profil atypique : passée par l'École de couture Larose, elle poursuit ses études supérieures en littérature ; puis après quelques années d'expérience en tourisme culturel, elle décide à quarante (40) ans de revenir en formation pour obtenir une maîtrise en muséologie, et achève son parcours par un cursus en gestion des arts à l'École des hautes études commerciales (HEC) de Montréal¹⁷⁵. La nouvelle directrice réussit à redresser le Musée Marsil grâce à une « gestion serrée¹⁷⁶ » de l'établissement et une aide financière

¹⁷¹ Auparavant compris dans l'agglomération du Grand Longueuil, le Musée devient en 2006 un équipement de la Ville de Saint-Lambert, qui tenait à récupérer dans son « giron » cette institution. Cette opération fait ainsi passer le Musée Marsil d'un statut d'équipement d'agglomération à un statut d'équipement de proximité, et par conséquent, d'un bassin de deux cent soixante-dix huit mille (278 000) contribuables à un bassin de vingt-et-un mille (21 000). Cf. Musée du costume et du textile du Québec. *Communiqué de presse : coupure de la subvention municipale 2009 pour le Musée du costume et du textile du Québec*, 12 février 2009, 1 p. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁷² La multiplication de la commande d'études adressée à des cabinets de consultance explique en partie ce déficit financier selon Joanne Watkins, directrice générale actuelle du Musée de la mode.

¹⁷³ Procès-verbal du 4 avril 2002. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁷⁴ Lettre de Patrice Lalonde, directeur général du Musée Marsil, à Robert Bélanger, président du CA du Musée, le 30 octobre 2002. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁷⁵ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:00:44) p. 257-258.

¹⁷⁶ Procès-verbal du 24 août 2004. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

obtenue en 2003 du ministère de la Culture et des Communications. Les levées de fonds continuent également. Le nombre de postes restant à minima, pendant toute la période où Suzanne Chabot dirige l'établissement, celle-ci se démène pour trouver du soutien au recrutement grâce à des organismes tels le Forum Jeunesse Longueuil, Emploi Québec, Bénévoles d'Affaires, des programmes comme Jeunesse Canada au travail, Emploi d'été Canada, ainsi que les programmes d'enseignement en muséologie de l'UQAM, et la formation de technicien en muséologie du collège Montmorency¹⁷⁷. Une enquête réalisée entre 2001 et 2004 par la SMQ et l'Observatoire de la culture et des communications du Québec montrait la « complexité du financement » du secteur muséal, et que par conséquent, soixante huit (68) % des institutions faisaient appel à « la contribution du personnel non rémunéré, qui comprend à la fois les bénévoles, les étudiants et les stagiaires non rémunérés¹⁷⁸ ». Très rapidement aussi, la directrice réussit à obtenir un changement de nom de l'institution pour bien marquer le nouveau positionnement du Musée « à l'échelle provinciale et nationale¹⁷⁹ ». Plusieurs musées ont récemment changé leur nom à cet effet : Musée des maîtres et des artisans du Québec, Musée d'art contemporain des Basses Laurentides, The Textile Museum of Canada. Dans le cas du Musée Marsil, il y avait aussi un problème important de visibilité sur la nature de l'institution. Suzanne Chabot témoigne : « les gens ne savaient pas, ils pensaient que c'était un musée de type *period room*. Les visiteurs rentraient et s'attendaient à voir une femme habillée en Sagouine¹⁸⁰ en train de filer de la laine, alors que l'on a souvent des expositions très contemporaines, sur les métiers d'art, ou encore sur des artistes contemporains¹⁸¹ ». Suzanne Chabot propose le titre : Musée du costume et du textile du Québec¹⁸². Il signale ainsi la spécificité de son discours scientifique, mais aussi la valeur nationale du patrimoine qu'il recèle. Le Conseil d'administration adopte à l'unanimité cette proposition le 29 juin 2005¹⁸³. Il valide également un nouveau logo unilingue¹⁸⁴ afin de faciliter la communication avec la

¹⁷⁷ Ces informations ont été recueillies dans divers procès-verbaux édités durant le mandat de Suzanne Chabot.

¹⁷⁸ BERGERON, Yves. « La révolution du réseau des musées québécois », *art. cit.*, p. 27.

¹⁷⁹ Procès-verbal du 27 avril 2005. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁸⁰ *La Sagouine est un recueil de monologues* écrit par Antonine Maillet (1929-..) en 1971, dont le protagoniste est un personnage féminin, une Acadienne fille et femme de pêcheurs, qui raconte des histoires de son bout de pays dans le langage local et un franc-parler. *La Sagouine* fait l'objet de nombreuses mises en scène, et de deux adaptations à la télévision en 1976 et 2006. À travers la représentation de la classe populaire de l'Acadie, ce personnage devient un emblème culturel de la culture francophone en Amérique du Nord.

¹⁸¹ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:13:46) p. 260.

¹⁸² La version anglaise est alors The Museum of Costume and Textile of Québec.

¹⁸³ Procès-verbal du 29 juin 2005. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁸⁴ Annexe 6.11 – Logo unilingue du Musée du textile et du costume de Québec en 2006.

communauté anglophone¹⁸⁵. Il revient ainsi à Suzanne Chabot d'appliquer les changements décidés dans le nouveau programme muséologique.

B. Une concentration progressive sur les couturiers-créateurs québécois

B.1. L'ambition d'une collection vestimentaire nationale

À l'occasion de la préparation de l'exposition *Collection – 25^e anniversaire* (17 juin-22 août 2004), un audit est mené sur les collections établissant un total de trois mille quatre cent cinquante-deux (3452) objets¹⁸⁶. À partir de ce travail, le Musée s'enrichit en janvier 2004 d'une politique d'acquisition et de conservation. Jusqu'à présent, le MCTQ collectionnait les costumes, les accessoires et les éléments connexes de la culture occidentale, provenant en priorité du Québec, antérieurs à 1980. « Généralement, les acquisitions se faisaient suite à un appel afin de constituer un corpus pour une exposition¹⁸⁷. » La nouvelle politique propose d'évaluer la collection et de la développer, puis de définir la programmation. Cette approche favorise donc la fonction recherche du Musée. C'est ainsi que les supports papier font désormais partie des priorités de l'établissement – les gravures, les patrons, les livres d'échantillons de tissu, les photos documentaires, les livres de référence sur l'histoire des costumes et du textile – afin que le Musée se donne les moyens de développer une collection archivistique et documentaire. Dans ce registre, Suzanne Chabot souhaite acquérir une partie des fonds du Centre de documentation¹⁸⁸ du Centre national de recherche et de diffusion du costume (CNC) qui ferme ses portes en septembre 2005, suite à un dépôt de bilan. Mobilisée pour sauvegarder ces « biens patrimoniaux¹⁸⁹ », notamment les patrons qui se révèlent d'un grand intérêt technique et documentaire, la directrice obtient une subvention de deux mille (2 000) dollars du ministère de la Culture et des Communications¹⁹⁰ qui ne suffit pas,

¹⁸⁵ Procès-verbal du 5 janvier 2006. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁸⁶ Procès-verbal du 29 juin 2005. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁸⁷ Musée du costume et du textile du Québec. *Politique d'acquisition et de Gestion de la collection du MCTQ*, janvier 2004, p. 1. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁸⁸ Ouvert en 1997, le CNC avait collecté mille trente cinq (1 035) ouvrages, sept mille six cent quatre-vingt cinq (7 685) périodiques, mille neuf cent soixante sept (1 967) photographies, deux cent quarante-et-un (241) catalogues des grands magasins, cent quatre-vingt-dix (190) catalogues de grands couturiers, ainsi que des archives précieuses ayant appartenu aux costumiers qui ont fondé le CNC comme des notes de cours de l'école de haute couture Coton Capponi à Montréal, fermée en 1989, des patrons depuis les années 1930 et des catalogues de patrons comme *Vogue*, *Simplicity* et *Butterick* qui couvrent les années 1947 à 1994. Cf. RAVARY, Marie-Claude. *Mise en réserve d'une collection de costumes : Centre national de recherche et de diffusion du costume : rapport de stage*, Maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, p. 15.

¹⁸⁹ Procès-verbal du 29 juin 2005. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁹⁰ Procès-verbal du 26 octobre 2005. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

malheureusement, à leur rachat¹⁹¹. Cependant, tout comme le Musée de la civilisation à Québec¹⁹², le MCTQ reçoit une grande partie du fonds Précieux de la collection du CNC, qui a fait l'objet d'une évaluation du Conseil du patrimoine de Montréal¹⁹³.

Ensuite, les lacunes de la collection vestimentaire sont identifiées, principalement en raison du fait que toutes les époques depuis le XIX^e siècle n'y sont pas bien représentées. Dans l'objectif de constituer un musée national, le MCTQ prévoit combler ce manque par l'acquisition de vêtements anciens et contemporains peu importe l'âge ou la provenance afin de documenter le fait vestimentaire global, et d'illustrer les modes vestimentaires des pays occidentaux d'un point de vue historique. Cependant, une priorité marquée est donnée à tout artefact d'origine canadienne ou utilisé au Canada. Cette perspective territoriale induit deux particularités à la politique des collections. Premièrement, les vêtements ethniques entrent dans les prérogatives de l'établissement afin de se démarquer des collections du Musée McCord, du MCQ et du Musée canadien des civilisations. Deuxièmement, le MCTQ met l'accent sur l'acquisition de pièces de couturiers-créateurs québécois. Ainsi, pour les acquisitions postérieures aux années 1930, le MCTQ cible des vêtements griffés ou faits main, mais toujours d'une qualité exceptionnelle. Ce type d'artefacts permet en effet de développer « une collection nationale : c'est-à-dire des gens qui ont créé ici, qui ont eu un parcours au Canada, qui ont défendu des idées ou des façons de penser, des esthétiques...¹⁹⁴ » Enfin, toujours dans l'esprit de se démarquer et de développer les lignes de force de la collection, le Musée prévoit continuer d'enrichir la section des costumes de scène. La réflexion sur les collections aboutit aussi à la conclusion que le textile et les objets tridimensionnels qui servent à la fabrication du textile ne font plus partie de son mandat. L'évolution du contenu des collections à cette date est consécutive à des dons majeurs enregistrés par le MCTQ au début du XXI^e siècle. Citons d'abord un don de plus de sept cents (700) vêtements et textiles chinois des XIX^e et XX^e siècles offerts par une Canadienne d'origine chinoise, Mme Zhimei Zhang, valorisé l'année suivante dans l'exposition *Splendeur du quotidien* (29 juin-9 sept. 2007). « Ce don fait du MCTQ l'un des musées ayant

¹⁹¹ Le Centre de documentation du CNC a été vendu au Musée canadien des civilisations à Gatineau. Cf. Information transmise par Joanne Watkins.

¹⁹² Nous décrivons dans le chapitre III l'histoire du CNC et la nature de ses collections. Cf. Chapitre III, III, B.1.

¹⁹³ Il s'agit du numéro d'inventaire 2006.29.05, et des numéros d'inventaire 2008.10.01 à 2008.10.70.

¹⁹⁴ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:18:45) p. 261-262.

la plus importante collection de textile chinois au Québec¹⁹⁵. » Par ailleurs, Suzanne Chabot travaille beaucoup sur le patrimoine vestimentaire « québéco-québécois ». Selon elle : « Cela vient avec les dons¹⁹⁶. » La directrice témoigne que des femmes viennent léguer leur garde-robe, souvent d'une très bonne qualité, comportant des pièces particulièrement intéressantes. L'une d'entre elle par exemple, une dame dont le mari était un homme politique important, est venue au MCTQ proposer des tenues griffées qui avaient trente (30) ans, quarante (40) ans et cinquante (50) ans, toutes très bien documentées, et qui plus est en parfaite condition parce qu'elles n'avaient été portées qu'une ou deux fois¹⁹⁷. Ainsi, des offres affluent naturellement grâce à la visibilité que le MCTQ acquiert dans la sphère patrimoniale et culturelle, permettant de réaliser un travail de mémoire sur des couturiers-créateurs québécois oubliés comme la maison de haute couture Clairette à Trois-Rivières¹⁹⁸, créée dans les années 1960 par Clairette Trudel (1920-2016). Ce sont également les couturiers-créateurs eux-mêmes qui proposent des dons, comme Arnold Scaasi (1930-2015)¹⁹⁹ qui a apporté une quarantaine de pièces au Musée²⁰⁰. Les collections s'enrichissent ainsi de « noms » tels que Colpron D'Anjou, Jean Airoidi, François Barbeau, André Bernier, Françoise Bernier, Michèle Boulanger, Yvette Brillon, Christian Chenail, Léo Chevalier, Irène Chiasson, Michel Desjardins, Valérie-Odile Dubsky (Vali Designs), Marielle Fleury, Claire Gauvin, Marie-Paule Nolin, Jean-Claude Poitras, Marie Saint-Pierre, Serge et Réal, Francine Vandelac²⁰¹, etc. qui ont marqué le milieu de création de mode entre les années 1960 et 1990. Cependant, l'intérêt porté à la haute couture n'empêche pas d'accorder de l'importance à des pièces plus « bas de gamme » mais essentielles d'un point de vue documentaire. Suzanne Chabot explique : « Il n'est pas nécessaire que ce soit la robe d'un grand couturier, du moment que c'est marquant, que cela documente une époque²⁰². » Par exemple, elle se rend compte avec regret que les collections ne comportent aucun jean, alors

¹⁹⁵ Musée du costume et du textile du Québec. *Rapport de la direction 2006-2007*, p. 2. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

¹⁹⁶ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:38:12) p. 266-267.

¹⁹⁷ *Idem*, (00:22:52) p. 263-264.

¹⁹⁸ *Idem*, (00:38:12) p. 266-267.

¹⁹⁹ Ce créateur né à Montréal a étudié en France, notamment auprès de la maison DIOR, avant de revenir en Amérique du Nord (E.-U. et Canada) pour y mener une carrière et développer une proposition stylistique reconnue.

²⁰⁰ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:19:54) p. 262.

Les numéros d'inventaire du fonds SCAASI rapporte une acquisition réalisée en 1997.

²⁰¹ D'après un sondage de la base de données des collections pour les acquisitions effectuées entre 2006 et 2013.

²⁰² Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:29:39) p. 264.

qu'il s'agit de « la chose la plus portée au monde depuis trente (30) ans²⁰³. » Privée de ligne budgétaire pour les acquisitions, elle saisit donc l'opportunité quand elle se présente de faire entrer au Musée des *hot pants* et des *top tube*²⁰⁴, des pièces vestimentaires portées massivement dans les années 1970.

Suzanne Chabot est particulièrement convaincue par l'approche scientifique du MCTQ. Pour elle, comme chaque homme et chaque femme sur cette planète, « on se vêt le matin, on crée notre personnalité, on se reconstruit. » Le vêtement, d'un point de vue civilisationnel, il y a quelque chose « d'unificateur²⁰⁵ ». Sa programmation associe donc les aspects « culture du monde », « créateur contemporain » et « mode et vêtement ». Les thématiques d'exposition sont alors multiples et souvent transversales. Citons la première exposition sous le mandat de la nouvelle directrice, *Génération hippie* (2 mai-7 sept. 2003)²⁰⁶, qui proposait un discours socioculturel sur la singularité d'un code vestimentaire élaboré par une génération qui, effectuant des croisements de cultures et d'influences stylistiques, a voulu donner naissance à l'anti-mode. Résolument moderne et engagée, l'exposition obtient un vif succès : sur les trois mille cinq cent trente huit (3 538) personnes venues au Musée au cours de l'année 2003, cette exposition en comptabilise 54 %²⁰⁷. Également dans la perspective du croisement des cultures, notons l'exposition *Tenue De Mise – Dress code* (17 fév.-5 avril 2006) qui amène le visiteur à établir des liens entre l'habillement ethnique et la mode occidentale. La scénographie confronte ainsi une robe boukharienne (Ouzbékistan) à une création du couturier Guy Laroche (1921-1989), ou une jupe de la Nouvelle-Guinée à une robe occidentale des années Folles.

On avait fait une exposition extrêmement intéressante avec les collections d'anthropologie de l'Université de Montréal qui contiennent beaucoup de costumes. On confrontait les cultures. C'est-à-dire qu'il y avait un sac en peau de singe et à côté il y avait des renards. Les gens rentraient et se disaient que cela venait d'Afrique, alors qu'en fait, c'était leur grand-mère qui portait ça ! L'idée était de montrer que nous ne sommes pas si différents²⁰⁸.

²⁰³ La directrice ne peut s'empêcher de se demander si c'est un parti-pris ? Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:29:39) p. 264.

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:43:56) p. 267-268.

²⁰⁶ Annexe 6.12 – Vues de l'exposition *Génération hippie* (2 mai-7 sept. 2003) présentée au Musée du costume et du textile du Québec à Saint-Lambert.

²⁰⁷ L'exposition *Génération hippie* comptabilise mille huit cent quatre-vingt quatorze (1 894) visiteurs. Cf. Musée du costume et du textile du Québec. *Rapport de la direction 2003-2004*, [np]. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁰⁸ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:46:02) p. 268.

À signaler aussi l'organisation d'expositions hors les murs et l'accueil d'expositions itinérantes. Ce mouvement fait partie de la stratégie de modernisation du MCTQ afin de créer des liens avec d'autres institutions muséales du Canada et à l'international. Le Musée accueille par exemple la *VIII^e triennale internationale des minis-textiles d'Angers* (23 sept.-10 déc. 2006) qui, après une tournée en France, en Allemagne puis en Suisse, présente les artistes contemporains en art textile sélectionnés par un jury. Ce festival est organisé depuis plus de quinze (15) ans par le Musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine d'Angers. Le MCTQ exporte aussi ses propres productions. Par exemple, l'exposition *Traditions et dialogues – TRAD* (16 juin-16 sept. 2007) est présentée au Carrefour culturel Paul-Médéric de Baie-Saint-Paul pour y mettre en valeur des boutonnés, des tapis crochetés et des courtpointes anciennes et modernes. La thématique des savoir-faire traditionnels – le textile est lui-même une tradition patrimoniale dans le paysage muséal québécois²⁰⁹ – réinterprétés par la création contemporaine interroge beaucoup Suzanne Chabot. L'exposition *Entre tradition et modernité : costumes d'Irène Chiasson* (26 sept.-7 déc. 2008) présente la transposition des techniques du tissage et du patchwork dans un contexte de modernité appliquées dans le domaine du costume. L'approche multidisciplinaire – elle n'hésite pas à faire des croisements entre les arts, notamment avec la littérature²¹⁰ – et la démarche artistique sont désormais à l'honneur dans la programmation. Il s'agit aussi pour cette directrice d'insuffler une nouvelle dynamique et de porter une image du Musée plus actuelle. « J'ai fait des expositions qui sont peut-être hors normes, installées dans des centres commerciaux. J'avais des conditions (de conservation préventive) de qualité, et je trouvais ça très le *fun* de redonner aux gens ce qui leur appartient²¹¹. » En 2010, le Musée s'associe avec le Groupe Ivanhoé Cambridge, propriétaire de plusieurs centres commerciaux en Amérique du Nord et en Europe, pour réaliser quatre (4) expositions hors les murs qui « ont été très appréciées autant du grand public que des spécialistes du secteur de la mode²¹² » : *Au fil du temps* en 2010 et *Le temps des fleurs* en 2011 au Mail Champlain sur la Rive-Sud

²⁰⁹ Le patrimoine textile, qui est à l'origine bien souvent des collections vestimentaires dans les musées ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre II, a une résonance particulière au Québec en raison du développement des connaissances sur l'histoire du costume dont on explique souvent les origines à partir de la production autonome de textile au Québec. Nous traiterons de cet aspect dans le chapitre VII.

²¹⁰ Au cours de l'entretien, Suzanne Chabot mentionne sa démarche qui s'inspire de la littérature lors de la préparation des expositions, et nous parle enfin d'un projet où des écrivains seraient invités à créer à partir de pièces des collections. Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:48:27) p. 269.

²¹¹ *Idem*, (00:41:18) p. 267.

²¹² Musée du costume et du textile du Québec. *Rapport d'activités 1er avril 2010 au 31 mars 2011*, p. 2. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

de Montréal ; *Québec célèbre la mode d'ici* (21 oct. 2010-janv. 2011) au centre commercial Place Ste-Foy à Québec ; et *Le musée sort ses griffes* (24 août-3 oct. 2010) au Centre Eaton à Montréal²¹³. Cette dernière exposition, par exemple, proposait au public une balade audio-guidée. Le Centre Eaton accueille au bas-mot vingt sept millions (27 000 000) de visiteurs par année²¹⁴... La visibilité du MCTQ en est forcément accrue. En 2011, Suzanne Chabot pousse plus loin ce décloisonnement en amenant les collections dans la rue. Elle organise un défilé de mode, nommé *Les Intemporelles*, à partir de vingt-trois (23) pièces vestimentaires de designers québécois, dans le cadre du festival Mode & Design de Montréal²¹⁵, commenté par Jeanne Beker, journaliste de la chaîne télévisée Fashion TV. La directrice est également sur le plateau pour décrire les artefacts et apposer un discours patrimonial à cet événement médiatique. Alors qu'elle la qualifie elle-même d'osée²¹⁶, cette présentation s'est révélée être très « porteuse » puisque cinquante mille (50 000) personnes y ont assisté²¹⁷, découvrant un pan de l'histoire québécoise méconnue et qui plus est de la meilleure façon qu'il soit : les mannequins vivants donnaient, selon Suzanne Chabot, une « ampleur²¹⁸ » aux vêtements plus qu'aucun mannequin rigide ne peut le faire.

B.2. Une nouvelle stratégie de communication

La visibilité du MTCQ est un enjeu crucial. En effet, le déménagement de l'établissement devient urgent. Suzanne Chabot dénonce dans plusieurs documents administratifs les contraintes lourdes qui pèsent sur le Musée. L'étroitesse de la maison Marsil ne permet pas de recevoir de nombreux publics, il n'offre aucun espace pédagogique, présente des risques quant à la conservation des objets, et impose de mauvaises conditions de travail à l'équipe. En outre, ce bâtiment historique qui s'inscrivait dans une démarche muséale propre à son temps, donne aujourd'hui « une image ringarde, littéralement²¹⁹ », de l'institution. Ce problème, largement reconnu par le ministère de la Culture et des Communications lors des évaluations triennales de 1995, 2000, 2003, finit par mobiliser les

²¹³ Annexe 6.13 – Vue de l'exposition *Le musée sort ses griffes* (24 août-3 oct. 2010) présentée au centre commercial « Centre Eaton » à Montréal.

²¹⁴ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (01:01:42) p. 272.

²¹⁵ *Les Intemporelles*, captation vidéographique du défilé de mode auquel a participé le Musée du costume et du textile du Québec, [en ligne], <https://vimeo.com/29802442> (page consultée le 13/05/2016).

²¹⁶ Les mannequins étaient sélectionnés afin que leurs mensurations soient adaptées à celles de la pièce vestimentaire qu'elles devaient porter. Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, *op. cit.*, (00:55:42) p. 271.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Idem*, (01:02:50) p. 272-273.

²¹⁹ *Idem*, (01:17:50) p. 275.

tutelles. En 2008, des fonds avaient été accordés pour le déménagement par le ministère, la Fondation du Grand Montréal²²⁰, et le programme Mécénat Placements culture²²¹. Tandis que le budget de fonctionnement de l'établissement est menacé par une coupure des subventions accordées par la Ville de Saint-Lambert et que le bail de la maison Marsil ne sera pas renouvelé²²², il est de plus en plus évident que le Musée a besoin d'un nouvel emplacement. Le projet de relocalisation doit aussi s'accompagner « d'un plan marketing efficace et bénéficier d'une campagne de promotion à l'échelle du territoire²²³. » Au niveau de la stratégie de communication, nous relevons qu'en 2006 déjà, le Musée avait fait un choix tactique en invitant Pierre G. Bélanger, un homme d'affaires²²⁴ et un personnage d'influence acteur de la vie culturelle et muséale québécoise, à devenir président du Conseil d'administration. D'après Suzanne Chabot, le personnage « cadre avec l'image de prestige que le musée souhaite acquérir²²⁵ ». En 2007, la charte graphique et le plan de communication du MCTQ s'adaptent au standard des autres musées montréalais (presse, radio, sites touristiques locaux et régionaux). Au-delà, le Musée adopte les codes de l'industrie de la mode. Citons le cas du reportage mettant en valeur les artefacts utilisés dans le défilé *Les intemporelles*, publié en 2011 dans le magazine de mode branchée *Dress to Kill*²²⁶. Sont entreprises également une refonte du site Internet²²⁷ et une campagne de numérisation des collections²²⁸. Dans l'idée de faire connaître les richesses du Musée, cette

²²⁰ La Fondation du Grand Montréal est une organisation philanthropique créée en 1999, qui intervient dans les secteurs de l'éducation, de la santé, du développement social, des arts, de la culture et de l'environnement.

²²¹ Le programme Mécénat Placements culture est une aide financière du ministère de la Culture et des Communications du Québec accordée aux organismes culturels reconnus par le Conseil des Arts et des Lettres du Québec qui vise à stabiliser leurs revenus à long terme, et qui incite le secteur privé, les fondations et les particuliers à s'engager dans le financement de la vie culturelle.

²²² Musée du costume et du textile du Québec, *État de situation, MCTQ*, 17 février 2009. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²²³ Musée du costume et du textile du Québec, *État de situation, MCTQ*, 14 mai 2008. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²²⁴ Pierre G. Bélanger est conseiller financier et gestionnaire ayant longuement évolué en affaires internationales, diplomatie, investissement, financement d'entreprises et en capital-risque.

²²⁵ AUDET, Liliane, et Catherine LAVALLÉE, *op. cit.*, p. 19.

²²⁶ Annexe 6.14 – Reportage de mode à partir des artefacts du MCTQ, publié en 2011 dans le magazine *Dress to Kill*.

²²⁷ Suzanne Chabot indique sa volonté de refaire le site internet qui est désuet. Cf. Procès-verbal du 12 juin 2007. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

Le MCTQ se dote aussi d'une page Facebook en 2009. Cf. Musée du costume et du textile du Québec. *Rapport d'activités. 1^{er} avril 2009 au 31 mars 2010*, p. 3. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²²⁸ Les photographies alimentent la base de données *Collections Virtuelles*. Suzanne Chabot témoigne à plusieurs reprises au cours de l'entretien semi-dirigé que le travail de documentation des collections a occupé une part importante des activités de l'équipe du Musée, bénéficiant de l'aide de stagiaires et de techniciennes en muséologie pour traiter des corpus entiers (documentation, numérisation, conditionnement).

campagne permet la création d'une exposition virtuelle intitulée *Habiles habillements*²²⁹. Mise en ligne en juin 2014, l'exposition propose un aperçu des collections classées selon des thématiques qui spécifient les connaissances acquises au gré des recherches et des projets d'exposition²³⁰. Parallèlement, le plan de relocalisation est mûrement réfléchi²³¹, et l'option d'un déménagement à Montréal semble la plus pertinente : cette implantation offrirait plus de visibilité, donc une augmentation de la fréquentation²³² ; une clientèle plus ciblée, puisque la volonté du Musée a toujours été de se rapprocher du milieu de la mode (étudiants, artistes textile, designers, partenaires financiers) ; et un rapprochement avec les réserves situées dans le quartier Saint-Henri, un atout non négligeable pour l'institution pour des questions de logistique et de recherche. Une étude d'opportunité réalisée en 2010 par la muséologue Julie Noël souligne que la présence d'un musée de la mode et du textile à Montréal « s'inscrit dans un contexte des plus propices » et que « le MCTQ gagne à jouer la carte mode²³³ ». En effet, les dernières grandes expositions sur les modes vestimentaires au Québec telles que *Haute Couture. Paris, Londres, 1947-1957. L'âge d'or* (4 fév.-25 avril 2010) présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, et *Yves Saint-Laurent* (29 mai-28 sept. 2008) au Musée des beaux-arts de Montréal, ont connu un vif succès avec respectivement quatre-vingt-treize mille (93 000) et cent quarante-cinq mille (145 000) visiteurs. Par ailleurs, fort de cet engouement, le MCTQ a développé une programmation qui focalise de plus en plus sur les designers de mode québécois depuis 2009. L'exposition *Griffé Québec* (19 juin-20 sept. 2009) voulait « rendre justice à l'importance historique de la mode au Québec²³⁴ ». Quelques

²²⁹ *Les Intemporelles*, captation vidéographique du défilé de mode auquel a participé le Musée du costume et du textile du Québec, [en ligne], <https://vimeo.com/29802442> (page consultée le 13/05/2016).

²³⁰ Une vidéo promotionnelle permettait d'explorer partiellement la réserve du Musée et le travail des équipes de conservation : *Que se cache-t-il dans nos réserves ?*, vidéographie promotionnelle créée par Ophélie Raffin du Musée du costume et du textile du Québec, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=LFpE_NwytOg (page consultée le 14/05/2016).

²³¹ Joanne Watkins rappelle que huit études ont été menées pour arriver à la configuration actuelle du Musée. Cf. WATKINS, Joanne. *Plan d'affaires : projet de redéploiement du Musée du costume et du textile du Québec*, mai 2012, p. 1. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²³² Le potentiel de visiteurs annuels est évalué entre soixante mille (60 000) et cent mille visiteurs (100 000). Cf. NOËL, Julie. *Musée du costume et du textile du Québec. Étude d'opportunité*, juin 2010, p. 17. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²³³ *Idem*, p. 21.

Dès 2010, Pierre G. Bélanger discute avec Christine St-Pierre, ministre de la Culture et des Communications, lors d'un cocktail du projet d'un musée de la mode à Montréal. Cf. Procès-verbal du 19 mai 2010. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²³⁴ CHABOT, Suzanne. *Griffé Québec*, catalogue d'exposition (Saint-Lambert, Musée du costume et du textile du Québec ; Montréal, Écomusée du fier monde, 19 juin-20 sept. 2009), Saint-Lambert, Musée du costume et du textile du Québec, 2009, p. 3.

années après la publication du *Dicomode*, un dictionnaire historique spécialisé sur le sujet²³⁵, l'institution faisait un état des lieux du « patrimoine vestimentaire connu et conservé au Québec²³⁶ ». Si cette exposition faisait une large place aux designers québécois des années 1960 et 1970 – une période fondatrice pour ce pan de l'histoire de la Province – elle relatait aussi l'histoire de l'industrie et des ouvriers de ce secteur économique²³⁷. Les expositions hors les murs citées plus haut s'inscrivaient dans la continuité de cette initiative.

B.3. Soutenir la création d'avant-garde et remplir un devoir de mémoire : un nouveau profil muséologique

Ainsi, le projet de modernisation et de développement du Musée Marsil se concrétise par sa relocalisation à Montréal. La muséologue Joanne Watkins²³⁸ est recrutée en 2011 pour assister Suzanne Chabot à la réhabilitation de l'établissement. Le choix d'un site se précise : le Marché Bonsecours, monument historique²³⁹ construit face à la promenade du Vieux-Port qui présente l'avantage d'une surface conséquente²⁴⁰. Cet emplacement dans le Vieux-Montréal dispose également d'infrastructures d'accueil pour le public²⁴¹. Le Conseil des métiers d'art du Québec y a d'ailleurs son siège social. De plus, l'attractivité du lieu est renforcée grâce à plusieurs boutiques de créateurs de mode haut de gamme et de galeries d'art, ainsi que dix autres institutions muséales installées dans le quartier²⁴². Enfin, le Marché Bonsecours accueille d'ores et déjà des événements liés au secteur de l'habillement comme la Braderie de la mode et les défilés lors de la Semaine de la mode, qui attirent plus de vingt mille (20 000) visiteurs chaque saison²⁴³. La question de l'emplacement étant réglée, le mandat doit être réactualisé. En effet, Suzanne Chabot juge que la mission de l'institution est encore trop vague. Il faut y inclure des mots-clés tels « mode », « création québécoise »

²³⁵ BARIL, Gérald (dir.). *Dicomode : dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, Saint-Laurent : Fidès, 2004, 382 p.

²³⁶ CHABOT, Suzanne, *op. cit.*, p. 3.

²³⁷ Une partie de l'exposition est d'ailleurs présentée également à l'Ecomusée du fier monde à Montréal, implanté dans le quartier Centre-Sud de la ville, où se concentraient plusieurs manufactures.

²³⁸ Joanne Watkins, a suivi une formation en histoire de l'art et en ethnologie. Elle atteste d'une expérience en muséologie spécifique au textile à travers la fondation de l'Économusée de la broderie à Montréal en 1997.

²³⁹ Ancien marché public de Montréal construit au milieu du XIX^e siècle, il est reconnu comme un Lieu historique national du Canada en 1984.

²⁴⁰ Éventuellement extensible dans les étages supérieurs.

²⁴¹ Accès en transport en commun, stationnements, restaurants, hôtels, attractions et divertissement sur la promenade aménagée en bordure de fleuve, etc.

²⁴² Cinq musées d'histoire (Musée de Pointe-à-Calière, Musée du Château Ramezay, Centre d'histoire de Montréal, Lieu historique national Sir Georges Cartier, Musée Marguerite-Bourgeoys) ; deux centres d'exposition d'art contemporain (Centre d'exposition DHC Art Foundation, Fonderie Darling) ; deux musées de science et technique (Centre des sciences, Musée de l'imprimerie du Québec).

²⁴³ NOËL, Julie, *op. cit.*, p. 3.

et « design »²⁴⁴. Le Conseil d'administration vote ainsi, en mars 2011, un nouveau texte dans lequel le patrimoine textile et vestimentaire répond à l'ambition du Musée de tenir un discours à caractère ethnologique, de faire acte d'un « devoir de mémoire²⁴⁵ », et de valoriser la créativité et le dynamisme des artistes contemporains²⁴⁶. Ce processus s'achève avec l'attribution d'un nouveau nom à l'établissement afin de correspondre à une offre culturelle plus actuelle²⁴⁷. En 2013, année du déménagement à Montréal, l'appellation « Musée de la mode à Montréal » est alors déclarée auprès du Registraire des entreprises du Québec²⁴⁸. L'exposition inaugurale *Tapis rouge : la mode au musée* (19 avril-6 oct. 2013)²⁴⁹, sous la présidence d'honneur du couturier-créditeur Michel Robichaud, marque le nouveau positionnement du MCTQ dans le paysage muséal montréalais et sert, en quelque sorte, de manifeste. Elle met en scène des pièces phares des collections et affiche des noms de la scène montréalaise de la mode d'avant-garde : Christian Chenail, Michel Desjardins, Valérie Dumaine, Ying Gao, Joseph Helmer, Jocelyn Picard (LYN), Payam Tavān et Mike Mitto (Tavan et Mitto), Marie Saint-Pierre. L'accent est mis sur le processus créatif, mais aussi sur l'émotion et l'aspect très personnel du vêtement. La suite de la programmation²⁵⁰ est constituée d'expositions qui soutiennent l'émergence de jeunes designers de mode et le parcours des couturiers-créditeurs²⁵¹, valorisent la démarche patrimoniale des collectionneurs et des experts du costume²⁵², ou encore traitent de la technique et des courants stylistiques²⁵³. Ce sera à Joanne Watkins, qui relaie Suzanne Chabot en juillet 2013²⁵⁴ à la direction de

²⁴⁴ Procès-verbal du 15 janvier 2011. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁴⁵ Procès-verbal du 24 mars 2011. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁴⁶ Annexe 6.15 – Évolution du mandat du Musée de la mode à Montréal en 2011 et 2016.

²⁴⁷ Puisque le mandat présente « un renforcement du positionnement mode déjà amorcé par le musée », le CA propose d'appuyer une relocalisation à Montréal et d'enregistrer auprès de la Régie des entreprises du Québec le nom de Musée de la mode. Procès-verbal du 19 mai 2010. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁴⁸ *Procès-verbal du 12 février 2013*. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁴⁹ Annexe 6.16 – Vues de l'exposition *Tapis rouge : la mode au musée* (19 avril-6 oct. 2013) présentée au Musée du costume et du textile du Québec à Montréal.

²⁵⁰ Annexe 6.2 – Liste actualisée des expositions présentées par le Musée de la mode à Montréal entre 1979 et 2016.

²⁵¹ Comme les expositions *Totalement maille !* (20 juin-12 oct. 2014) et *Concours de la Mode montréalaise* (8 oct. 2015-31 janv. 2016).

²⁵² Telles les expositions *Parcours d'une élégante* (20 nov. 2015-28 août 2016) et *Musée prêt-à-porter* (janvier-août 2015) à partir d'installations de Johanne Pilon-Vallée, grande donatrice du Musée de la civilisation à Québec.

²⁵³ Citons par exemple les expositions *Art textile : entre combat et douceur* (25 oct. 2013-23 fév. 2014), *Chic et choc* (6 nov. 2014-18 avril 2015) et *Leitmotifs* (15 mai-25 octobre 2015).

²⁵⁴ Procès-verbal du 18 juin 2013. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

l'institution, puis au couturier-créateur Jean-Claude Poitras²⁵⁵, qui prend la suite de Pierre G. Bélanger en juin 2014²⁵⁶ à la présidence du Conseil d'administration, de révéler la nouvelle identité du Musée en avril 2016²⁵⁷. Ce dernier s'exprime ainsi dans la presse : « Je crois qu'un musée de la mode au Québec s'impose ! Si les Italiens, les Français, les Anglais et même les Américains sont si fiers de leur mode, c'est qu'ils en connaissent l'histoire. Je trouve qu'on a une très belle histoire à raconter au Québec, mais on ne la connaît pas !²⁵⁸ ». Le nouveau mandat du Musée qui accompagne cette renaissance présente l'institution comme un musée-laboratoire, et affiche, par conséquent, le rôle qu'il entend jouer dans la société québécoise²⁵⁹.

Conclusion

Malgré une crédibilité et une expertise acquises dans le secteur muséal spécifique aux modes vestimentaires et au textile au cours des années 1990, le Musée Marsil, du point de vue du public, garde longtemps une identité floue. Ce phénomène, peut-être dû à un mandat trop vaste, est accentué par une localisation et un bâtiment non adaptés à sa mission. Le projet d'aménagement sur un nouveau site amène à repenser le profil muséologique de l'institution, qui d'emblée souhaite assurer son unicité dans le paysage muséal national et affirmer son statut de musée de référence quant au patrimoine vestimentaire. Corollairement, il prend le titre de Musée du costume et du textile du Québec en 2006. Cette volonté pousse l'équipe à développer deux axes de collectionnement et de recherche : l'approche ethnoculturelle du fait vestimentaire, grâce à laquelle l'institution affirme une vision du musée inclusive ; le parcours des couturiers-créateurs québécois, dont l'histoire reste à écrire. La ville de Montréal, où le secteur de l'industrie de l'habillement est le troisième employeur de la région, sera le lieu d'implantation du nouvel établissement en 2013. « Carrefour de rencontres culturelles internationales, capitale canadienne de la mode, centre

²⁵⁵ Jean-Claude Poitras est invité à devenir membre du Conseil d'administration, et à en prendre la présidence au moment opportun. Cf. Compte-rendu de la réunion du Conseil d'administration du 30 juillet 2013. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

Déjà en 2002, le Conseil d'administration cherchait un porte-parole capable de véhiculer une autre image du Musée : des personnalités du monde de la mode ou des designers québécois (Jean Airolti, Lise Watier, Jean-Claude Poitras, Marie Saint-Pierre, Philippe Dubuc), et des animateurs de la télévision et de la radio (Normand Brathwaite, Benoît Brière, Jean-Pierre Coallier, Marc Labrèche, Isabelle Maréchal) ont été suggérés. Cf. Procès-verbal du 31 janvier 2002. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁵⁶ Procès-verbal du 28 janvier 2014. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁵⁷ Musée de la mode à Montréal. *Le nouveau Musée de la mode à Montréal : communiqué de presse*, 21 avril 2016, [np]. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

²⁵⁸ GAGNON-PARADIS, Iris. « Montréal aura son Musée de la mode », in *La Presse*, 15 avril 2016.

²⁵⁹ Annexe 6.15 – Évolution du mandat du Musée de la mode à Montréal en 2011 et 2016.

de création mondialement reconnu, Montréal se doit d'offrir une vitrine permanent assurant visibilité et pérennité au remarquable savoir-faire des créateurs et artisans d'ici. Un devoir de mémoire !²⁶⁰ » Entre recherche historique, programmation multidisciplinaire, lieu d'inspiration pour la création, le Musée dévoile sa nouvelle identité à travers un nouveau nom baptisé en avril 2016 : Musée de la mode.

²⁶⁰ WATKINS, Joanne, *op. cit.*, p. 6.

Conclusion du chapitre VI

Le premier régime de muséalité de l'artefact vestimentaire du Musée de la mode à Montréal peut se lire à travers la formation d'une collection de costumes et de textiles au Musée Marsil. Cet établissement de dimension locale fondé en 1979, sans aucune spécialisation si ce n'est la culture artistique au sens large, développe cette particularité en lien avec l'attachement à la communauté et le souvenir des grandes familles de Saint-Lambert, anciennes et fortunées, qui motivent la donation des premiers artefacts de la collection, principalement des vêtements luxueux datant des années 1880. Nous constatons donc que le musée ne fait que prolonger la légitimité culturelle de la conservation des artefacts vestimentaires, restreinte jusqu'ici à la sphère familiale. À travers cette consécration publique, ces objets soulignent les valeurs qui animent le groupe social auquel les personnes impliquées dans le fonctionnement du Musée – bénévoles et donateurs – appartiennent : une bourgeoisie anglophone qui a contribué à l'essor économique de la ville de Montréal au XIX^e siècle, fidèle à ses racines culturelles européennes, qui porte aux nues les principes de l'apparat, de l'amour des arts classiques, du patriotisme et de la responsabilité filiale. Le legs d'uniformes militaires ou de tenues portées pour des sorties à l'opéra en témoigne. Le Musée Marsil s'inscrit dans la vague de création d'établissements locaux qui permettent aux acteurs du patrimoine communautaire de mettre en avant leur logique d'appartenance et leur image sociale. La sauvegarde de la maison Marsil, un bâtiment historique témoignant de l'histoire des colons européens en Amérique du Nord, est d'ailleurs à la base de l'initiative de fondation d'un musée local.

Un second régime de muséalité s'installe dix ans après la naissance de l'institution, lorsque celle-ci est incitée par le ministère des Affaires culturelles à spécialiser son profil muséologique. En choisissant de recentrer son mandat sur les modes vestimentaires et l'art textile au tournant des années 1990, le Musée valorise l'élan patrimonial qui a participé à son émergence. De fait, l'argument de la conservation et de la valorisation de la collection vestimentaire, fruit d'un investissement affectif du Musée par les habitants de Saint-Lambert, est prépondérant dans le choix final de l'orientation du profil de l'établissement vers celui d'un musée du costume et du textile. Par ailleurs, l'économie du musée constitue un enjeu important ainsi que nous l'avons mis en exergue. L'état du secteur muséal pousse les institutions à l'autonomie financière. En adoptant le profil muséologique d'un musée de la mode, le Musée Marsil acquiert une spécificité certaine : un dynamisme d'un point de vue

artistique, l'ancrage dans la vie économique du pays, et la valorisation du travail des couturiers-créateurs contemporains. Le bénéfice de cette reconversion se manifeste autant du point de vue de l'attraction des visiteurs que des partenariats potentiels avec l'industrie de la mode, alors en plein essor au Québec. La professionnalisation des équipes qui s'ensuit apporte une légitimité scientifique aux collections vestimentaires : d'une part, le discours du Musée Marsil sur l'histoire des modes occidentales se construit et se développe à travers le prisme de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'art ; d'autre part, l'institution se démarque de ses concurrents et trouve une place dans le paysage muséal canadien à côté des musées dédiés ou possédant des départements conséquents sur les modes vestimentaires comme le Musée McCord et le Bata Shoes Museum à Toronto. En particulier, pour se distinguer des institutions plus importantes qui privilégient l'acquisition de costumes anciens, le Musée Marsil dirige d'emblée sa politique des collections vers la période contemporaine, notamment sur la haute couture québécoise. Il s'inscrit en cela dans le phénomène plus général de la mode au musée, percevant le Costume Institute à New York et le Musée des tissus historiques à Lyon comme des exemples à suivre. Nous avons noté aussi des transferts de compétences entre l'équipe du Musée, les autorités muséales du Québec, et les sociétés savantes canadiennes et américaines intéressées par le sujet tel que la Costume Society of America. Les années 1990 voient aussi le Musée Marsil se familiariser avec les outils numériques et mettre en place les directives du ministère quant à l'informatisation des collections, directives qui s'appliquent à l'ensemble du secteur muséal au Québec.

Ces évolutions débouchent sur la mise en œuvre d'un troisième régime de muséologie au début des années 2000 avec la refonte des équipes du Musée, notamment l'embauche de la directrice Suzanne Chabot, et l'élaboration d'un nouveau mandat. Les moyens humains et financiers du Musée Marsil, et sa localisation à Saint-Lambert, ne lui permettent pas de maintenir son image dynamique et de répondre aux ambitions d'un musée tourné vers le vêtement contemporain. Un long processus de réhabilitation est alors entrepris au cours duquel le Musée renforce sa position dans le paysage muséal. Cela se concrétise par un changement de nom en 2005, l'institution est renommée le Musée du costume et du textile du Québec (MCTQ) ; et par l'émergence de deux nouveaux axes scientifiques. Le premier concerne le choix d'une muséologie inclusive suscitée par l'opportunité d'acquérir des vêtements des communautés immigrées. Le discours ethnoculturel se traduit par le développement d'une nouvelle expertise du Musée sur le fait vestimentaire : il ne s'agit plus dès lors de traiter l'histoire occidentale des modes vestimentaires, mais d'ouvrir le champ

des connaissances à l'anthropologie du vêtement. Le deuxième axe est en lien avec la circulation économique de l'artefact, par l'afflux d'offres de don de garde-robes féminines constituées de vêtements griffés québécois représentant l'émergence de la haute couture et du design de mode des années 1960 à 1990, dans un mouvement de société postérieur à la Révolution tranquille où les Québécois cherchaient à valoriser l'idée nationale, notamment à l'étranger. Ainsi, le profil du MCTQ s'étoffe par la sauvegarde et la valorisation d'artefacts qui illustrent les savoir-faire « ancestraux » de la production textile, par son intérêt pour l'art contemporain textile, et par la documentation d'une histoire de la mode (esthétique et stylistique) propre au Québec. En dehors de la programmation *in situ*, le Musée se montre proactif et innovant grâce à l'organisation de manifestations hors les murs qui permet d'aller chercher de nouveaux publics jusque dans les centres commerciaux, et de développer des collaborations avec d'autres musées de même dimension au Québec. Au début du XXI^e siècle, la collection vestimentaire du MCTQ soutient une approche multidisciplinaire et affirme le vêtement comme un fait de civilisation.

En 2013, le MCTQ est relocalisé dans le bâtiment historique du Marché Bonsecours à Montréal. Un quatrième régime de muséalité, qui est en définitive l'aboutissement du régime précédent, apparaît concomitamment au déménagement de l'établissement. Il entraîne toutefois un repositionnement du Musée. En effet, le MCTQ doit renforcer ses finances propres et assurer le succès de sa relocalisation. Dans cette perspective, il entame une campagne de communication visant à obtenir une image prestigieuse et séduisante. L'axe des collections consacré à la mode québécoise devient prépondérant pour le Musée, qui concentre ses efforts vers la haute couture et la jeune création vestimentaire. Cette option engage la conclusion de partenariats avec le secteur de design, la presse de mode d'avant-garde et les événements grands publics de la consommation des tendances de mode. Le couturier-créateur Jean-Claude Poitras devient d'ailleurs le porte-parole de l'institution, puis le président du Conseil d'administration. La modernisation de l'image du MCTQ passe aussi par la mise en ligne des collections, et l'insertion de l'institution dans un réseau d'organismes œuvrant pour la promotion touristique internationale de Montréal. La programmation se veut pointue, afin de répondre aux attentes des nouveaux partenaires financiers du Musée et du public-cible, c'est-à-dire les professionnels et les étudiants en design de mode. L'institution souhaite aussi par ce biais attirer le grand public avec l'objectif de promouvoir une histoire au Québec encore méconnue du public étranger et des Québécois eux-mêmes : l'histoire de la mode de la Province. Le MCTQ entend aussi remplir un devoir

de mémoire. Afin d'asseoir son nouveau profil muséologique, le Musée est renommé Musée de la mode en 2016. D'un établissement culturel et artistique sans identité réellement affirmée, le Musée est passé en quelques générations à un établissement de référence dans le domaine du patrimoine vestimentaire.

PARTIE 3

Analyse des régimes de muséalité

La Partie 3 est consacrée à la construction d'une proposition fondamentale grâce l'étude de quatre régimes de muséalité. À partir des études de cas développées dans la partie 2 et de nouveaux exemples – comme des expositions et d'autres musées français et québécois mais aussi internationaux – qui ont joué un rôle particulier dans la muséologie des modes vestimentaires. Nous reviendrons aussi sur des phénomènes décrits dans la revue de littérature que nous intégrons, d'un point de vue macroéconomique, dans une nouvelle lecture de la trajectoire des collections, depuis le premier regard patrimonial au XVIII^e siècle jusqu'à l'ère du numérique aujourd'hui. Nous observons alors quatre moments de développement du patrimoine vestimentaire caractérisé d'abord par un traitement archéologique et ethnographique du vêtement (Chapitre VII), la naissance d'une réflexion muséologique spécifique (Chapitre VIII), le déploiement du modèle du « musée de la mode » (Chapitre IX), et enfin, l'émergence d'autres paradigmes, que nous avons choisi de désigner par le modèle du « musée des modes vestimentaires » (Chapitre X).

Chapitre VII – Du patrimoine au musée (1729-Première Guerre mondiale)

Introduction du chapitre VII

Le chapitre VII a pour but de qualifier une première période au cours de laquelle le vêtement se rapproche de la notion patrimoniale – elle-même en construction à partir de la Révolution française – depuis le développement d’une culture antiquaire, qui amène le costume à devenir un médiateur du passé. Sans revenir sur les formes révolutionnaires du traitement du patrimoine et sa politique muséographique, ou de la naissance des institutions au Québec, nous aimerions analyser les éléments qui induisent un rapprochement entre le costume et le sentiment national. De part et d’autre de l’Atlantique, la littérature et la culture visuelle sont les principaux facteurs de reconnaissance patrimoniale de cet artefact.

Ce processus qui commence au XVIII^e siècle se poursuit à partir des années 1860 par l’intégration du costume dans les musées et les expositions nationales ou universelles. Le développement des sciences historiques et ethnographiques – imposant une rupture avec l’aire des collectionneurs-antiquaires – apportent une légitimité muséale à l’artefact vestimentaire. Il s’extraît ainsi du regard « curieux » pour devenir un objet d’étude. Parallèlement, sa capacité à incarner l’histoire et les peuples autorise à imaginer des mises en scène pédagogiques et vivantes qui confèrent au musée un engouement populaire. Grâce à l’implication des artistes, la muséographie ou le *display* voit le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec la volonté de faire du musée, outre un lieu de conservation, un lieu d’instruction et de représentation sociale.

Le chapitre VII se déroule ainsi en trois (3) parties. D’abord, il s’agit d’étudier les premiers jalons de la patrimonialisation du costume au France au XVIII^e siècle (le Québec est absent de cette première période). Nous verrons comment, depuis les publications de Bernard de Montfaucon au Musée des monuments français d’Alexandre Lenoir, le costume participe de la sensibilité antiquaire et de l’intérêt pour les civilisations anciennes, avant de devenir un objet de revendication et une marque identitaire de la nation... impliquant *de facto* une dimension patrimoniale. Puis, au XIX^e siècle, nous analyserons comment cette notion se déploie à travers la culture littéraire et artistique, exploitant le sentiment

romantique et pittoresque. En France comme au Québec, le costume est le creuset mémoriel des peuples, le plus à même à les représenter et pérenniser leur image. Plus qu'un repère culturel, il est aussi un objet de connaissances. L'engouement pour les arts décoratifs et populaires, et le développement des sciences académiques motivent les premières productions scientifiques. Pour finir, nous observerons qu'en France, à partir des années 1860, les musées locaux et les expositions parisiennes se font le relais d'un discours patriotique qui a pour but de défendre la culture nationale. Le constat est similaire au Québec avec la création d'un premier musée à la toute fin du XIX^e siècle. Attractives, les premières propositions muséographiques amorcent le processus de muséalisation de l'artefact vestimentaire.

I. Rapprochement de l'artefact vestimentaire avec la notion du patrimoine

A. L'habillement et le costume comme bien national des Français

A.1. La législation du 15 décembre 1790 pour la conservation des biens nationaux

Selon nous, le premier geste patrimonial appliqué au vêtement est effectué lors de la Révolution française. Par cette déclaration, nous nous situons dans une histoire classique de la notion de patrimoine en France qui trouve ses racines dans les formes révolutionnaires du traitement du monument. En effet, dès les premiers actes fondateurs de la politique patrimoniale élaborée par l'État français, des liens directs sont établis entre la notion de monuments et celle du costume. Lors de la séance de l'Assemblée nationale du 15 décembre 1790, le Comité d'administration des affaires ecclésiastiques et le Comité d'aliénation des domaines nationaux qui sont chargés d'établir des *Instructions concernant la conservation des manuscrits, chartes, sceaux, livres imprimés, monuments de l'antiquité et du moyen âge, statues, tableaux, dessins, et autres objets relatifs aux beaux-arts, aux arts mécaniques, à l'histoire naturelle, aux mœurs et usages des différents peuples, tant anciens que modernes, provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques, et faisant partie des biens nationaux*. La nécessité d'administrer les biens ecclésiastiques confisqués par le décret des 2-4 novembre 1789 qui font désormais partie du domaine national, amène le gouvernement révolutionnaire à prendre en considération « une infinité de monuments qui intéressent les lettres, les sciences et les arts¹. » Ce document révèle les motivations de l'État qui cherche à garantir « les origines des institutions civiles et du droit français² » en même temps que de sauvegarder le « génie de chaque siècle³ ». Dans cette perspective, les chartes, les sceaux et

¹ LA ROCHEFOUCAULD, et DIONIS (prés.). « Instructions concernant la conservation [...] des biens nationaux, première annexe à la séance de l'Assemblée nationale du 15 décembre 1790 », in Assemblée nationale constituante (1789-1791). *Archives parlementaires de 1787 à 1860 : recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises. Première série (1787 à 1799), tome XXI (du 26 novembre 1790 au 2 janvier 1791)*, Paris : Paul Dupont, 1885, p. 490.

² PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historique en France des Lumières au romantisme » in Krings, Véronique, et François Pugnière (éd.). *Nîmes et ses Antiquités. Un passé présent XVI^e-XIX^e siècle*, Bordeaux : Ausonius, coll. « Scripta antiqua », 2013, p. 54.

³ CHASTEL, André. « La notion de patrimoine », in Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 1, 1997, p. 1436.

les manuscrits figurent naturellement en premier lieu. Le septième et dernier axe désigné a trait aux « habillements, costumes et armures⁴ »⁵.

Ici, nous devons préciser la façon dont le terme « costume » est compris. L'étymologie de ce mot vient du latin *consuetudo*, qui se traduit en italien par *costume* [ko-stu-m'] qui signifie « coutume, habitude, usage ». Le *Littré* nous dit que le mot n'a pas été employé en France avant le XVII^e siècle, jusqu'à ce qu'André Félibien (1619-1695), architecte, historiographe du roi, membre de l'Académie des inscriptions et des belles lettres, et conservateur du cabinet des antiquités du Palais Brion⁶ en 1673, en fasse usage. Celui-ci, après un séjour à Rome en qualité de secrétaire de l'ambassade du marquis de Mareuil, avait rapporté de la Ville éternelle le mot « costume » qu'il emploie dans ses nombreux écrits : *Origine de la peinture* en 1660, *Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts, avec un Dictionnaire des termes propres* entre 1676 et 1690, *Description sommaire du château de Versailles* en 1674, et *Description des tableaux, des statues, etc., des maisons royales*, en 1687. Il y devient significatif de la « vérité de coutumes, mœurs, usages, qui est reproduite par les poètes, les écrivains ou les artistes⁷ ». La définition du terme « costume⁸ » entre d'ailleurs telle quelle dans le *Dictionnaire* de l'Académie française en 1740. Le mot dérive ainsi vers une expression usitée en peinture, significative d'un talent à « reproduire les édifices, les meubles, les armes d'un temps⁹ ». On dit alors d'un bon artiste qu'il a « observé le costume ». Par ce même processus d'observation, le mot prend peu à peu le sens du respect de l'étiquette, de la manière d'être, de la manière de paraître, et déjà à la fin du XVIII^e siècle, le costume fait référence à la manière de s'habiller. Le mot « costume » prend ainsi place de façon définitive dans la notion de l'habillement spécifique à une fonction, pour les cérémonies ou des occasions spéciales, comme l'habit du bal, de

⁴ LA ROCHEFOUCAULD, et DIONIS (prés.), *op. cit.*, p. 493.

⁵ Annexe 7.1 – Les habillements et les costumes sont intégrés aux biens nationaux de la France le 15 décembre 1790.

⁶ Le Palais Brion est une partie du Palais-Royal, résidence des Orléans de 1692 à 1848, qui abritait les collections des Académies de peinture et de sculpture.

⁷ LITTRÉ, Paul-Émile. « Costume », *Dictionnaire de la langue française (deuxième édition)*, Paris : Hachette, 1873-1877, [en ligne], <http://www.littre.org/definition/costume> (page consultée le 24/11/2011).

⁸ « COSTUME. s. m. (On prononce *costumé*.) Mot pris de l'Italien, & qui signifie, les Usages des différens temps, des différens lieux, relatifs aux objets extérieurs auxquels le Peintre est obligé de se conformer. *Garder, observer, négliger le costume. Pécher contre le costume. L'École Romaine a mieux observé le costume, que l'École Lombarde.* Il se dit surtout Des habillemens. ». Cf. « Costume », in *Dictionnaire de l'Académie française (troisième édition)*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1749, p. 379.

⁹ LITTRÉ, Paul-Émile, *art cit.*

théâtre et de carnaval, grâce auquel l'individu incarne une autorité, une classe ou un personnage.

C'est naturellement dans ce sens que le mot « costume¹⁰ » est modifié dans l'édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798. Et c'est précisément parce qu'il incarne et qu'il impose une présence, que l'Assemblée déclare que sa préservation a pour objectif à la fois de renseigner « l'histoire naturelle » des peuples, et de servir à la « perfection des arts et manufactures ». Cette motivation à la préservation du costume rassemble pour nous les deux visions de l'artefact vestimentaire qui seront développées au XIX^e siècle à travers le musée d'art industriel d'une part et le musée d'ethnographie d'autre part, jusqu'à l'avènement du musée des modes vestimentaires. Il s'agit bien d'un acte fondateur pour la patrimonialisation de l'artefact vestimentaire. Demeure la question de ce qui a conduit à formuler cette déclaration patrimoniale. Le texte de l'Assemblée affirme qu'il ne faut pas considérer l'habillement et les ustensiles des différents peuples, européens ou non¹¹, anciens ou modernes, uniquement comme « un objet de pure curiosité¹² ». Le mot n'est pas ici employé par hasard. En effet, au XVI^e siècle, les « curiosités », sous de multiples formes, sollicitaient les milieux humanistes ; et nous avons vu dans le chapitre II que les cartes illustrées et les recueils d'images ont promu le vêtement au rang d'objet de connaissance des civilisations¹³. Et si les « curieux », selon le texte de l'Assemblée, ont été poussés par le goût pour « les contrées habitées par des peuples sauvages » à rassembler des collections, « des savants et des artistes¹⁴ » ont su révéler l'intérêt du costume pour les sciences naturelles de l'homme et le progrès des arts des manufactures. Il s'agit donc de mettre ici en exergue la légitimité scientifique et culturelle de l'artefact vestimentaire durant cette période fondatrice.

A.2. La sensibilité antiquaire et le costume de nos ancêtres

L'historien Krzysztof Pomian a montré comment, à la fin du XVII^e siècle, « le dressage de la curiosité¹⁵ » a amorcé un tournant décisif vers la modernité du patrimoine par une

¹⁰ « COSTUME. subs. mas. Habillement, signes distinctifs des différens Pouvoirs, que portent les Fonctionnaires publics dans l'exercice de leurs fonctions. ». Cf. « Costume », in *Dictionnaire de l'Académie française (cinquième édition)*, Paris : Smits (J. J.) et Ce, 1798, p. 768.

¹¹ L'archive mentionne les artefacts des peuples sauvages venus de Chine, d'Inde, et de l'Amérique. Cf. LA ROCHEFOUCAULD, et DIONIS (prés.), *op. cit.*, p. 493.

¹² *Ibidem.*

¹³ Voir le Chapitre II, II, A2

¹⁴ LA ROCHEFOUCAULD, et DIONIS (prés.), *op. cit.*, p. 493.

¹⁵ POMIAN, Krzysztoff. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.

spécialisation des connaissances et des collections entraînant une disposition plus rationnelle de leur présentation. L'auteur souligne qu'au même moment, le goût pour les monuments qui illustrent « le passé local ou national¹⁶ » amène les experts à les faire entrer dans le champ de la curiosité antiquaire à côté des antiquités classiques égyptiennes, grecques et romaines. Ce double mouvement participe à l'élaboration d'une culture antiquaire, pour reprendre l'expression employée par l'historienne Odile Parsis-Barubé qui note que les historiens du XX^e siècle ont vu dans l'époque moderne « un âge d'or de l'antiquarisme, entendu comme pratique de connaissance du passé¹⁷ ». Grâce aux travaux d'Alain Schnapp sur la genèse de la sensibilité antiquaire¹⁸, plusieurs points importants sur la question de l'antique ont mis en exergue : les méthodes d'étude et de classement des vestiges antiques pratiquées dans les cours italiennes, la figure de « collectionneurs méthodiques » comme Nicolas Peiresc (1580-1637) qui est animé par « l'étude raisonnée » des antiquités, et l'autonomie progressive de la « science des antiquités ». Cette époque constitue un tournant majeur : c'est à ce moment-là qu'apparaît la distinction fondamentale entre la curiosité et l'antiquarisme qui fournit « un fondement théorique à des pratiques archéologiques nouvelles¹⁹ » comme la numismatique, l'épigraphie ou l'iconographie comparée. Il s'agit pour nous de mettre en évidence l'émergence de cette curiosité pour l'artefact vestimentaire à la croisée du développement d'une érudition fondatrice de la notion patrimoniale.

D'après l'historien de l'art André Chastel, on retrouve très tôt une « sensibilité historique²⁰ » chez un érudit comme Bernard de Montfaucon (1655-1741). Ce moine bénédictin, membre de la congrégation de Saint-Maur, est connu pour être le fondateur de la paléographie moderne. En philologue, il écrit l'histoire à partir des textes anciens mais il encourage aussi l'étude des monuments et des vestiges du passé. Il entretient ainsi une correspondance avec les archéologues de l'époque²¹, notamment en province, créant un réseau de partage et d'échange de connaissances. Il publie entre 1719 et 1724 en dix-neuf (19) volumes *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* dans lequel il associe l'image, la représentation visuelle du vestige, à l'étude des témoignages littéraires. Le vêtement est

¹⁶ POMIAN, Krzysztof. « Francs et Gaulois », in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 2, 1997, p. 2252.

¹⁷ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antiquaire. L'invention de l'histoire locale en France (1800-1870)*, Paris : CTHS, coll. « CTHS Histoire », n°45, 2011, p. 13.

¹⁸ SCHNAPP, Alain. *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris : Carré, 1993.

¹⁹ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antiquaire, op. cit.*, p. 13.

²⁰ André Chastel l'explique par une « familiarité avec les confrères italiens ». Cf. CHASTEL, André. « La notion de patrimoine », *art. cit.*, p. 1436.

²¹ Il encourage l'évêque de Corfou à fouiller le site d'Olympie en Grèce.

placé comme un élément intégral de la science des antiquités. Il consacre en particulier le troisième tome aux usages de la vie – immédiatement après celui traitant des usages religieux – qu’il introduit par une description des habits anciens. « Le sujet de ce tome est tout ce qui regarde les usages de la vie, tout ce que l’homme a inventé tant pour la nécessité que pour la commodité et le plaisir. Les choses qui le touchent de plus près sont les habits [...] »²². Il décrit tour à tour les habits les plus caractéristiques que sont la tunique, la chlamyde, le *pallium*²³ à partir des sculptures et des fragments d’architecture sur lesquels ils sont représentés²⁴. À la suite de ce premier ouvrage, il publie en cinq (5) volumes entre 1729 à 1734 un supplément dédié à l’histoire française et plus précisément aux *Monumens de la monarchie françoise, avec les figures de chaque règne que l’injure du temps a épargnées*. À nouveau, le vêtement est compris comme une composante de l’histoire française car il est représentatif d’une époque, autant que peut l’être l’architecture monumentale. Dans la préface, il avertit son lecteur :

Je ne prétens point au reste donner l’Histoire de France dans toute son étendue : mais elle sera plus détaillée que dans tous les abrezgez &, elle aura cet avantage sur les autres, qu’elle représentera un très grand nombre de figures tirées des originaux du tems, qui apprendront bien des choses ci-devant inconnues, tant sur l’Histoire que sur les habits, les armes et une infinité d’autres sujets²⁵.

Là, les habits des anciens rois mérovingiens sont décrits et historiquement situés à la suite de la mode romaine puisque les monarques de France portent la tunique et la chlamyde²⁶. À la suite, il présente également un mémoire sur les armes gaulois en 1734²⁷. Avec Bernard de Montfaucon, le costume est reconnu comme une « source » de l’histoire culturelle au même titre qu’un document écrit ou un objet archéologique, et se rapproche ainsi de la notion de « monument » au XVIII^e siècle. Odile Parsis-Barubé y voit « le processus de transfert sur

²² MONTFAUCON, Bernard (de). *L’Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome troisième : Les usages de la vie. Première partie : Les habits, les meubles, les vases, les monoyes, les poids, les mesures, des Grecs, des Romains & autres nations*, Paris : F. Delaulne, 1719, p. 3.

²³ Sur-vêtement, ou vêtement porté à même la peau, qui enveloppe le corps à la façon de l’himation grecque. Il n’a pas d’attache contrairement à la chlamyde.

²⁴ Annexe 7.2 – La tunique, la chlamyde, le *pallium* grecs selon Bernard de Montfaucon, décrits d’après un fragment d’architecture de l’Île de Co.

²⁵ MONTFAUCON, Bernard (de). *Les Monumens de la monarchie françoise qui comprennent l’histoire de France avec les figures de chaque regne que l’injure des tems a epargnées. Tome premier : L’origine des François, & la suite des rois jusqu’à Philippe I*, Paris : Julien-Michel Gandouin, Pierre-François Giffart, 1729, p. ii.

²⁶ *Idem*, p. xxxvii.

²⁷ Odile Parsis-Barubé fait le lien entre cet ouvrage et la correspondance entretenue par Bernard de Montfaucon avec les savants scandinaves qui se sont intéressés beaucoup plus tôt qu’en France à une exploration des antiquités régionales. Cf. PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historienne en France des Lumières au romantisme », *art. cit.*, p. 60 et 61.

les antiquités nationales des principes de classement et d'interprétation définis pour les vestiges grecs et romains²⁸ ». L'érudit définissait son ouvrage comme un « traité d'archéologie civile », une sorte d'inventaire illustré et commenté des monuments civils, ecclésiastiques, du costume, de la vie quotidienne, et de la guerre²⁹ : finalement, tout ce qui peut être représenté en image et qui peut être considéré comme un monument historique. L'auteur distingue en effet les *Monumens de la monarchie française* de son ouvrage précédent – où les vestiges sont présentés de façon isolée – en structurant son propos selon l'ordre chronologique de chaque règne. Il donne ainsi « une logique narrative³⁰ » à l'histoire de la monarchie française, soutenue par une description du corpus archéologique rassemblé. Odile Parsis-Barubé ajoute que la promotion des antiques « au rang de "monuments" consacre leur dimension mémorielle³¹ ». L'apport de Bernard de Montfaucon se traduit par l'ajout d'une « valeur documentaire et illustrative [...], comme l'ensemble des traces laissées par les hommes à travers les siècles³² » au monument.

B. Le costume au centre de la médiation du passé

B.1. Le discours artistique en relais du discours antiquaire

Comme nous l'avons vu dans le chapitre II, le discours artistique relaie le discours antiquaire. Ce phénomène trouve son origine dans une mutation de la pratique antiquaire qui, depuis le comte de Caylus, porte un discours sur « l'évolution du goût » et « une théorie du progrès de l'art³³ ». Si Bernard de Montfaucon était un antiquaire et savant, Anne-Claude-Philippe de Thubières de Grimoard de Pestels de Lévis, comte de Caylus (1692-1765) est une figure emblématique de la culture antiquaire du milieu du XVIII^e siècle, à la fois collectionneur, mécène et curieux. Nous devons au comte de Caylus deux apports importants dans le processus de patrimonialisation du costume à l'œuvre : une frontière estompée entre le monde de l'art et celui de la curiosité, et un resserrement de l'intérêt sur les antiquités gauloises³⁴, ce que Odile Parsis-Barubé traduit finalement par un éveil à « l'histoire du goût

²⁸ *Idem*, p. 56.

²⁹ En ce sens, Bernard de Montfaucon réhabilite les arts des deux règnes mérovingiens et carolingiens qui jusque-là étaient considérés comme des règnes obscurs. Il révèle ainsi l'historicité de l'art médiéval.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Tel qu'il est alors en usage le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694. Cf. *Idem*, p. 57

³² *Ibidem*.

³³ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historique en France des Lumières au romantisme », *art. cit.*, p. 59.

³⁴ Le comte de Caylus publie entre 1752 et 1767 un *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques [et] romaines [et] gauloises* ; puis, en 1778, un ouvrage spécifique aux vestiges gallo-romains sous le titre *les Antiquités de la France*. Cf. *Idem*, p. 58 et 62.

des nations³⁵ ». Le comte de Caylus suit les pas de Bernard de Montfaucon, à la recherche de conciliation de l'histoire et des monuments, et développe une méthodologie de la comparaison des sources qui pousse à la collecte des antiquités méticuleusement référencées, classées et inventoriées. L'érudition du XVIII^e siècle participe à ce que l'antiquarisme soit considéré « comme fondement d'une histoire des progrès de l'art explicitement désignée comme partie intégrante de l'histoire des progrès de l'esprit humain³⁶ ». De fait, le costume s'affranchit de l'étude antiquaire généraliste pour devenir un sujet de recherche à part entière, en soutien à un mouvement artistique.

Le peintre d'histoire du XVIII^e siècle se doit d'observer le costume, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Il s'inscrit ainsi à la suite d'une longue lignée de peintres comme Raphaël (1483-1520), Nicolas Poussin (1594-1665), Eustache Le Sueur (1616-1655) et Charles Le Brun (1616-1690) qui ont étudié le costume ancien³⁷. Cette pratique se diffuse aussi dans les arts du spectacle : le maître de ballet Jean-Georges Noverre (1727-1810) et la tragédienne Claire (dite Melle) Clairon (1723-1803) initient une « réforme du costume » militant pour plus de réalisme dans la conception du costume de théâtre. Selon la costumière Françoise Chevalier, là où s'impose « peu à peu l'esprit de réflexion et d'observation des Lumières³⁸ », la représentation de peuples anciens à l'Opéra ou dans les tragédies recourt à davantage de références historiques puisque l'on cherche à combiner les notions de véracité et d'esthétique. Les peintres deviennent alors des relais pour la connaissance historique du costume. Le décorateur et costumier Louis-René Boquet (1717-1814), par exemple, consulte le peintre François Boucher (1703-1770). Le tragédien François-Joseph Talma (1763-1826), conseillé par le peintre Jacques-Louis David (1748-1825) pour ses mises en scènes, joue aussi un rôle central dans cette réforme du costume par la consultation constante des statues, des manuscrits anciens où sont représentés les habits de chaque époque³⁹. Les intellectuels, qui se font aussi critiques et théoriciens de théâtre, militent également pour un réalisme

³⁵ *Idem*, p. 59. Odile Parsis-Barubé rappelle aussi l'apport de Johann Joachim Winckelmann qui formule en 1763 l'idée d'une évolution des arts à l'intérieur des sociétés dans son ouvrage *Geschichte des Kunst des Altertums*, traduit en 1764 sous le titre *Histoire de l'art chez les Anciens*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ LEVACHÉ DE CHARNOIS, Jean-Charles. *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*, Paris : M. F. Drouhin, 1802 [1790], p. 1.

³⁸ CHEVALIER, Françoise. « Costume », in CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde : son histoire, son esthétique, ses artistes, ses institutions, ses techniques scéniques*, Paris : Bordas, 2008, p. 366.

³⁹ François-Joseph Talma a poussé plus loin encore la concordance entre le costume et l'incarnation d'un personnage historique par la reconstitution fidèle de costumes anciens et le développement d'une expertise sur les tissus et les coupes qui font le costume « vrai ». Cf. *Idem*, p. 367.

historique, pour lesquels la peinture est source d'enseignement. Citons les historiens et dramaturges Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778) et Jean-François Marmontel (1723-1799), ainsi que le philosophe et encyclopédiste Denis Diderot (1713-1784), qui prônent une représentation plus fine de la réalité sociale sur scène, ce qu'on appelle aussi le « théâtre des conditions ». Ce dernier écrit : « Interrogez la peinture là-dessus [...]. Acteurs, fréquentez nos galeries [...] »⁴⁰. » Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), écrivain et philosophe allemand qui entretient une correspondance avec Denis Diderot déclare même : « L'art de l'acteur, c'est une peinture mobile⁴¹. » À travers l'Europe, des croquis et des documents historiques circulent et s'échangent. Ainsi, nous comprenons mieux la nécessité pour le peintre de se référer à des sources qui certifient la véracité historique de la représentation des époques et des mœurs.

La transformation de la notion de costume sur scène aboutit finalement à une discussion entre l'historien, le peintre et le costumier, pour lesquels les traces archéologiques valorisées à travers le théâtre se doivent d'offrir « un cours d'histoire vivante » d'après l'expression de François-Joseph Talma. Nous retrouvons aussi chez l'homme de lettres Jean-Charles Levaché de Charnois (1750-1792) un projet pédagogique similaire. En effet, il voit dans le théâtre une École des peuples « dont on a trop longtemps négligé l'éducation », écrit-il dans une lettre au *Journal de Paris*, le 10 août 1782⁴². Il publie en 1790 ainsi un ouvrage intitulé *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*, conçu pour être utile aux artistes de tous les genres⁴³ et à l'étude de l'histoire et des mœurs des peuples antiques, une entreprise nécessaire à « l'éducation » des jeunes gens qui, dans ces temps agités de la Révolution, y trouveront « des leçons de fraternité, d'union, de courage, d'honneur et de patriotisme⁴⁴, [...] qui tient au fond du caractère français⁴⁵ ». Nous faisons ici le lien direct avec l'argument du costume comme source de l'histoire naturelle et la perfection des arts, avancé par l'Assemblée nationale la même année. Françoise Chevalier, que nous venons de citer, voit dans le théâtre de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, le développement d'une passion romantique pour l'histoire et la

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² GUENOT, Hervé. « Jean-Charles Levaché de Charnois (1750-1792) », in *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, [en ligne], <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/513-jean-le-vacher-de-charnois> (page consultée le 23/07/2016).

⁴³ Et plus précisément aux peintres, aux statuaires, aux architectes, aux décorateurs, aux dramaturges et aux costumiers. Cf. LEVACHÉ DE CHARNOIS, Jean-Charles, *op. cit.*, p. 2-3.

⁴⁴ Cet intellectuel monarchiste et militant publie un *Discours sur le patriotisme*, à Paris en 1789.

⁴⁵ *Idem*, p. 8.

préoccupation de la reconstitution de l'habit qui place le costume au centre de « l'événement scénique⁴⁶ », mais nous pourrions aussi ajouter, au centre de la médiation entre le passé et le présent.

B.2. L'identité historique de la France : la première dimension muséale du costume

Depuis les *Instructions sur la conservation des biens nationaux* dictées par l'Assemblée nationale en 1790, l'artefact vestimentaire fait-il l'objet d'un projet muséal ? Nous posons ici la question de façon rhétorique pour mieux mettre en exergue la distance qui sépare le premier geste patrimonial dirigé vers le costume, et l'émergence des collections vestimentaires que nous avons située dans le chapitre II autour de 1850 dans les musées d'ethnographie. Durant la première moitié du XIX^e siècle, la politique patrimoniale de la France se déploie autour des bâtiments historiques et des archives grâce à l'entreprise d'Inventaire initiée par François Guizot à partir des années 1830. Alors que le terme « patrimoine national » était employé pour la première fois par l'érudit François-Marie Puthod de Maisonrouge (1757-1820) dans une pétition adressée à l'Assemblée le 4 octobre 1790⁴⁷, le terme « monuments historiques » apparaissait dans un ouvrage publié par Aubin-Louis Millin (1859-1818) sous le titre *Antiquités nationales ou recueil des monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français*. Le livre, présenté devant la Constituante le 9 décembre 1790, participe à désigner « toute trace laissée par le passé⁴⁸ » qui exprime le génie artistique français et jalonne l'histoire conduisant un peuple à se constituer en nation. La France entre dans une ère patrimoniale et, sur fond patriotique, l'on cherche à désigner le dénominateur commun à cette jeune nation.

En parallèle de cette évolution, davantage conceptuelle que sémantique par ailleurs, l'historienne de l'art britannique Aileen Ribeiro observe un glissement du statut du costume entre l'écriture de son histoire en tant que sujet de l'art, et la littérature publiée à partir des années 1770 dans laquelle il obtient une valeur propre⁴⁹. Elle cite ainsi les ouvrages de

⁴⁶ CHEVALIER, Françoise, *art. cit.*, p. 367.

⁴⁷ On marque ici la naissance moderne du terme. Cf. DESVALLÉES, André. « Termes muséologiques de base », in *Publics et Musées*, n°7 : « Musée et éducation (sous la direction de Daniel Jacobi et Odile Coppey) », 1995, p. 137.

⁴⁸ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historique en France des Lumières au romantisme », *art. cit.*, p. 70.

⁴⁹ RIBEIRO, Aileen. *The art of dress : fashion in England and France 1750 to 1820*, New Haven ; London : Yale University Press, 1995, p. 139.

Guillaume-François-Roger Mollé⁵⁰ et d'André Corneille Lens⁵¹. Tous deux se réjouissent de la documentation laissée en héritage par les antiquaires qui autorise une écriture d'une histoire du costume, et dont ils souhaitent désormais donner les fondements. André Corneille Lens (1739-1822) est un artiste-peintre belge, professeur également à l'Académie d'Anvers en 1763. Il affirme ainsi son rôle pédagogique dans le monde artistique, et participe autant par sa production artistique que par son ouvrage à l'avènement du style néo-classique. Celui dernier est pourtant mentionné dans la *Bibliographie générale des Gaules* de Charles-Émile Ruelle, publiée en 1880, comme l'un des premiers ouvrages spécifiques au costume gaulois⁵². En effet, le livre III de cette édition est consacré aux « nations barbares » à travers les costumes et aux armes des Gaulois⁵³. Quant à l'ouvrage de Guillaume-François-Roger Mollé, malgré son titre, il propose une histoire des apparences liées à la coiffure, aux perruques et à la barbe. Son ton est bien plus vif et l'auteur se laisse aller à des accès patriotiques. Selon lui, une histoire des modes françaises manquait cruellement⁵⁴ : « À quoi sert, sur-tout dans les monuments publics, de donner à nos Princes des habits Grecs ou Romains ? Je respecte infiniment l'antiquité ; mais nos Princes sont Français, & c'est les rendre en quelque sorte étrangers à leur nation que de ne les pas représenter avec les ornements de leur siècle & de leur pays⁵⁵. » À l'instar de Joseph Strutt pour l'Angleterre⁵⁶, les auteurs comme J. Maillot, Robert de Spallart, Nicolas-Xavier Willemin, F. Beaunier et L. Rathier, le comte Horace de Viel-Castel, M.-G.-Th Villenave produisent jusque dans les années 1830 une littérature empreinte d'un nationalisme romantique, revendiquant par là-même la place du costume dans l'histoire des arts et dans l'identité historique de la France⁵⁷.

Au Musée des monuments français, le premier musée d'histoire jamais créé, l'érudit Alexandre Lenoir (1761-1839) « a mis en scène un spectacle⁵⁸ » où l'idéologie nationale,

⁵⁰ MOLLÉ, Guillaume-François-Roger. *Histoire de modes françaises ou révolutions du costume en France depuis l'établissement de la monarchie jusqu'à nos jours*, Paris : Costard, 1773, 360 p.

⁵¹ LENS, André. *Le Costume ou Essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité prouvés par les monuments*, Liège : J.F. Bassompierre, 1776, 409 p.

⁵² Annexe 7.3 – Les ouvrages sur le costumes des Gaulois publiés entre 1776 et 1865 recensés dans la *Bibliographie générale de la Gaule* de Charles-Émile Ruelle.

⁵³ LENS, André, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁴ MOLLÉ, Guillaume-François-Roger, *op. cit.*, p. X.

⁵⁵ *Idem*, p. XIII-XIV.

⁵⁶ Lou Taylor nous l'a décrit comme une figure importante du romantisme et de la production de la connaissance sur le costume. Cf. Chapitre II, II, A.3

⁵⁷ Annexe 7.3 – Les ouvrages sur le costumes des Gaulois publiés entre 1776 et 1865 recensés dans la *Bibliographie générale de la Gaule* de Charles-Émile Ruelle.

⁵⁸ POMIAN, Krzysztof. « Musées d'histoire : émotions, connaissance, idéologies », in *Le Débat*, n°177 : « La culture du passé », nov.-déc. 2013, p. 48.

incarnée par l'histoire des arts français, est véhiculée par l'émotion. Fondé en 1793 au couvent des Petits-Augustins à Paris⁵⁹, le Musée sert dans un premier temps d'asile aux éléments du patrimoine avant d'être érigé en mémorial. Le conservateur y envisageait une « leçon-promenade⁶⁰ » : les fragments d'architecture, les statues, les moulages, etc., sont disposés dans un parcours chronologique tel un exposé d'histoire des arts à travers les siècles⁶¹. Peintre de formation, s'étant rapidement réorienté vers les études médiévistes, Alexandre Lenoir poursuit de fait l'objectif d'une sauvegarde du patrimoine en même temps qu'une écriture de l'histoire de l'art nationale, deux projets intrinsèquement liés. Dans l'ouvrage-catalogue du Musée qu'il fait paraître en 1810, il décrit l'élan justifiant son implication dans la sauvegarde des monuments français dans le contexte des destructions causées par les désordres politiques de la Révolution. Il propose ainsi « une histoire complète des arts en France⁶² », accompagnée d'une chronique des événements historiques, des hommes et des femmes illustres de France. « C'est, en effet, en parcourant les monuments que renferme ce Musée qu'on peut bien connaître l'histoire de l'art en France, qu'on peut en apprécier les progrès et la décadence, le suivre depuis son origine jusqu'à nos jours⁶³ ». Parmi les quatorze catégories de l'art référencées par Alexandre Lenoir, on trouve une catégorie spécifique au costume :

10° de l'origine des Gaulois et de leurs costumes, des armes à l'usage des Gaulois, des Druides ou des prêtres gaulois, des costumes des Français et de leurs armes sous la première race de leurs rois, des costumes civiles et militaires depuis le *neuvième* jusqu'au *quatorzième*, du costume français sous le règne de Charles VII, Louis XII, de François Ier, des causes de la reprises de la barbe sous Henri IV, de l'usage de l'écharpe de la barbe et des costumes français dans les *dix-sept*, *dix-huit* et *dix-neuvième* siècles, et enfin de l'introduction en France des grandes perruques appelées *in-folio* et des papiers à l'usage des femmes⁶⁴.

⁵⁹ Le couvent des Petits-Augustins est d'abord un lieu de dépôt des collections artistiques provenant des fondations religieuses à partir de 1790. L'année suivante, Alexandre Lenoir en devient les gardiens et organise la mise en place de l'entrepôt à la manière d'un musée, qu'il ouvre au public en 1793. En 1795, le Comité d'instruction publique reconnaît officiellement la fondation d'un musée historique aux Petits-Augustins, dont Alexandre Lenoir devient le conservateur. POULOT, Dominique. « Alexandre Lenoir et les musées des monuments français », in Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 1, 1997, p. p. 1521-1522.

⁶⁰ *Idem*, p. 1516.

⁶¹ *Idem*, p. 1522.

⁶² LENOIR, Alexandre. *Musée impérial des monumens français : histoire des arts en France, et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce musée*, Paris : Chez l'auteur ; Hacquart, 1810, p. II.

⁶³ *Idem*, p. IV.

⁶⁴ *Idem*, p. III-IV.

Nous retrouvons dans ce passage un peu de Guillaume-François-Roger Mollé et de Bernard de Montfaucon, auquel Alexandre Lenoir porte une grande estime par ailleurs⁶⁵. Nous pouvons ainsi constater l'influence exercée par cet érudit, que nous avons qualifié comme le premier historien du costume, sur le conservateur. Avec cet ouvrage, Alexandre Lenoir s'inscrit de fait dans la lignée de ces premiers experts puisqu'il consacre une partie conséquente de son travail à ce sujet⁶⁶, mais surtout, il lui offre une première dimension muséale. Il écrit en effet : « J'ai eu soin, chaque fois qu'il m'a été possible, de réunir dans le Musée, tout ce qui peut donner une idée des anciens costumes⁶⁷. » Il ajoute plus loin : « J'espère que cette réunion sera intéressante par la suite, pour les artistes qui voudront rendre des vêtements qu'ils auroient peine à trouver⁶⁸. » Si l'intention pédagogique du conservateur est dirigée en premier lieu vers les artistes⁶⁹, le Musée a également un impact sur toute une génération d'intellectuels (archéologues et historiens, hommes de lettres, hommes politiques). D'ailleurs, le retentissement du Musée est constaté par l'historien de l'art Louis Réau, qui lui impute « l'éclosion » de la peinture d'histoire sous le premier Empire qui libère pour de bon la production artistique du XIX^e siècle des thèmes antiques grecs et romains⁷⁰ ; et dans le développement des sciences historiques comme l'a indiqué l'historien Louis Courajod⁷¹. L'historien Dominique Poulot en vient donc à formuler « le rôle de lieu de mémoire "philosophique" et nationale⁷² » que le Musée a joué, auquel le costume est alors associé.

Conclusion

Cette première partie est exclusivement française. Elle a permis de mettre en exergue le fait que l'artefact vestimentaire acquiert dès le XVII^e siècle une valeur historique et morale. L'érudition et les sciences de l'antiquité telles qu'elles se développent dans l'Hexagone tendent à produire une connaissance spécifique de l'histoire du peuple français à travers le vêtement en tant qu'un indice culturel. Le XVIII^e siècle se saisit du costume à travers la

⁶⁵ HASKELL, Francis. *L'historien et les images*, Paris : Gallimard, 1995 [New Haven ; London : Yale University press, 1993], p. 329.

⁶⁶ LENOIR, Alexandre, *op. cit.*, p. 114-150.

⁶⁷ Alexandre Lenoir. *Description historique et chronologique des Monumens de Sculpture réunis au Musée des Monumens Français*, 1806, p. 65. Citation extraite de HASKELL, Francis, *op. cit.*, p. 326.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Dominique Poulot informe qu'Alexandre Lenoir comptait ouvrir une salle d'étude théorique et pratique du dessin qui finalement ne vit jamais le jour. Cf. POULOT, Dominique, *art. cit.*, p. 1522.

⁷⁰ *Idem*, p. 1519-1520.

⁷¹ *Idem*, p. 1520.

⁷² *Idem*, p. 1521.

peinture et le théâtre à la recherche d'un réalisme historique. Le costume occupe ainsi une place centrale dans la démarche artistique, et devient l'objet d'une discussion entre artistes, historiens et antiquaires. La dimension historique de cet objet, au-delà, est un élément déterminant dans le processus de patrimonialisation des biens de la nation opéré par les réformes révolutionnaires. Si les collections vestimentaires n'existent pas en tant que tel, le costume intègre une dimension patrimoniale grâce aux *Instructions sur la conservation [...] des biens nationaux* déclarées par l'Assemblée nationale en 1790, puis une dimension muséale dans la philosophie du Musée des monuments français ouvert au public en 1793.

II. De la culture savante à la culture visuelle : le costume comme lieu de mémoire

A. La culture savante et la culture visuelle du costume

A.1. De l'histoire nationale de la France à l'histoire provinciale

Comme l'explique Odile Paris-Barubé, les réformes révolutionnaires n'interviennent pas autour de la méthode historique qui se poursuit « au sein d'un monde savant converti aux paradigmes de l'histoire de la civilisation et sous la pression d'un régime en quête de légitimité historique⁷³. » Nous pouvons d'ailleurs voir à travers l'œuvre de Félix Vicq d'Azyr (1748-1794) une continuité avec la culture antique de l'Ancien régime. Ce naturaliste et médecin entreprend une typologie très large de ce qui pourrait constituer les biens nationaux qu'il relate dans une *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement* en 1794. Pour en distinguer les catégories, il s'inspire du classement du monde vivant élaboré par le biologiste Carl Von Linné (1707-1778) et de la science des antiquités mise au point par Bernard de Montfaucon et le comte de Caylus⁷⁴ pour désigner tout ce qui peut témoigner de l'activité humaine⁷⁵. Le costume obtient une place privilégiée pour l'écriture du peuple français :

⁷³ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historique en France des Lumières au romantisme », *art. cit.*, p. 65.

⁷⁴ Il applique à la science des antiques les principes descriptifs des sciences naturelles. L'objectif du classement et de la normalisation d'un langage de description se concentre sur la représentation fidèle du réel.

⁷⁵ L'histoire naturelle, la chimie, la physique, la mécanique, la géographie et la marine, le génie militaire et les fortifications, les antiquités (médaillon, bronze, marbre, pierres gravées, terres cuites et verres), les dépôts littéraires, l'architecture, la peinture et la sculpture, la musique et les ponts et chaussées.

Il existe parmi les peuples modernes des restes vivants de l'antiquité ; on les trouve surtout dans le costume et dans le langage des habitants de certaines contrées : mais les progrès de la civilisation et des arts les atténuent chaque jour, de sorte que c'est en général dans les pays peu fréquentés, et parmi les hommes simples et livrés uniquement au travail de l'agriculture ou au soin des troupeaux, qu'il faut en chercher des traces⁷⁶.

Cette idée propage très tôt chez les savants le désir d'aller voir ces traces de la civilisation passée dans les sociétés rurales, les plus éloignées *a priori*. Le costume intègre ainsi une dimension patrimoniale au sein du projet d'écriture de l'histoire de la nation et de l'histoire des provinces qui sont en fait intrinsèquement liées.

L'historien Daniel Roche replace l'intérêt au XIX^e siècle pour les costumes régionaux – ou les « manières autochtones de se vêtir⁷⁷ » selon les termes d'Odile Parsis-Barubé – sous l'égide des voyages pittoresques entrepris par divers artistes et intellectuels romantiques qui ajoutent ainsi à la promotion des identités locales. Celle-ci « coïncide avec une patrimonialisation générale des composantes culturelles, monuments, mobiliers, costumes, et met à jour dans les intentions muséales et celles des collectionneurs, la volonté supposée menacée⁷⁸ ». Dans le contexte de bouleversement postrévolutionnaire, « la pratique de l'histoire se laisse gagner par les différentes formes de sentimentalisme qui accompagnent le romantisme naissant⁷⁹. » Odile Parsis-Barubé perçoit dans les années 1800-1830 un âge d'or du sentiment nostalgique où cohabitent à la fois l'histoire et l'archéologie monumentale, la statistique départementale et « les rêves de résurrection intégrale d'un passé mythifié⁸⁰ », qui oriente l'antiquarisme provincial sur l'invention de l'histoire locale. Les réformes administratives mises en place après la Révolution portent, entre autres, sur un redécoupage du territoire national. L'histoire et l'archéologie participent à cette entreprise qui suggère « un processus de réaménagement de l'imaginaire de l'espace à l'œuvre dans la France révolutionnée⁸¹. » L'identification des anciennes subdivisions du royaume, qui reposaient sur des éléments liés à la nature et à la tradition, est renouvelée par de nouvelles méthodes d'observation et de description. La chercheuse rappelle que les enquêtes statistiques amènent

⁷⁶ VICQ D'AZYR, Félix. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*, Paris : Imprimerie nationale, 1794, p. 56.

⁷⁷ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Entre enquête statisticienne et parcours sentimental : les costumes régionaux dans les procédés de mise en évidence de la particularité locale entre la Révolution et le milieu du XIX^e siècle », in Lethuillier, Jean-Pierre (dir.). *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 34.

⁷⁸ ROCHE, Daniel. « Préface », in Lethuillier, Jean-Pierre (dir.). *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*, op. cit., p. IV.

⁷⁹ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antique*, op. cit., p. 17.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antique*, op. cit., p. 17.

l'observateur révolutionnaire à imputer « les particularités locales au poids de l'histoire⁸² ». L'historien Thierry Gasnier ajoute que les statistiques départementales – dont l'âge d'or se situe entre 1795 et 1804⁸³ – font resurgir une France culturelle plus fournie qu'on ne le pense, au sein même des départements. Ces textes révolutionnaires donnent un statut inédit aux particularités locales devenues des « curiosités » et des « choses remarquables⁸⁴ », alors que les textes antérieurs usaient de sarcasmes en jugeant la naïveté du peuple. Cette particularité locale est observée à travers le costume populaire. Il distingue les classes sociales de la société rurale dont les couches plus élevées portent la mode faite à Paris. L'enquête statistique, perçue comme « un premier déploiement de la curiosité ethnographique⁸⁵ », fait du costume paysan un indicateur de la société traditionnelle « où la position de chaque individu est définie en fonction de critères universellement transposables tels que l'âge, le sexe, la position sociale⁸⁶ ».

Les savants, à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle, sont à la recherche de matériaux évoquant la primitivité celte du peuple de Gaule. Ce sont « les Celtes qui vont donner de la dignité aux croyances et aux coutumes "singulières", "bizarres", "absurdes" que les esprits éclairés du temps s'emploient à relever⁸⁷ ». C'est à ce domaine que se consacre une société d'archéologues et d'historiens à Paris, fondée en 1804, qui prend le nom d'Académie celtique et qui entame une « archéologie de l'étrangeté⁸⁸ » où les mœurs et les usages des peuples sont associés à l'inventaire des antiquités et les monuments locaux. Pour ce faire, la société savante s'inscrit dans la longue tradition érudite du questionnaire envoyé à des correspondants qui l'appliquent sur le terrain. Ce questionnaire, repris dans le premier volume des *Mémoires de l'Académie celtique* édité en 1807, compte cinquante-et-une (51) questions, dont deux sont relatives au costume et sont placées dans la section sur « les croyances et les superstitions » :

⁸² Ainsi, Jacques Cambry, dans son enquête réalisée dans le département du Finistère entre 1794 et 1795, explique la forme du costume breton par l'héritage du système féodal. Cf. PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Entre enquête statisticienne et parcours sentimental... », *art. cit.*, p. 37.

⁸³ PERROT, Jean-Claude. L'âge d'or de la statistique régionale (an IV-1804), in *Annales historiques de la Révolution française*, n°224, 1976, p. 215-276.

⁸⁴ GASNIER, Thierry. « Le local. Un et indivisible », in Nora, Pierre (dir.). *Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 3, p. 3427.

⁸⁵ *Idem*, p. 34.

⁸⁶ *Idem*, p. 38.

⁸⁷ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères : un patrimoine pour demain ?*, Paris : La Martinière, 2006, p. 55.

⁸⁸ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antique, op. cit.*, p. 64.

45° Y a-t-il, dans quelques pays, des peuplades absolument étrangères aux autres habitants, par leur costume, leur langage, leurs mœurs ? Quels sont ces costumes, ce langage et ces mœurs ? Quelle opinion en ont les habitants, que raconte-t-on sur leur origine ? [...].

49° Qu'ont de particulier les différents costumes des habitants des campagnes ; laissent-ils quelques parties du corps découvertes ?⁸⁹

Les réponses obtenues à ces questions, qui sont publiées également dans les *Mémoires* de la société entre 1807 et 1812, ne montrent qu'un intérêt modéré pour cet objet d'étude et le costume semble ainsi n'être qu'un « détail dans l'archéologie morale des campagnes⁹⁰ ». Peu de temps suffit pour que les dérives du folklore décrédibilisent les activités scientifiques de ce cercle, et la société est dissoute en 1812. Une nouvelle formation, appelée la Société des antiquaires de France, reprend les missions d'origine de l'Académie celtique mais adopte une « vigilance épistémologique⁹¹ » quant à l'étude des antiquités nationales, selon le terme consacré aux thèmes en vogue : les vestiges gaulois, celtes ou ayant appartenu à d'autres peuplades primitives présumées du territoire français. De fait, les sujets tels que les mœurs et le langage sont au fur et à mesure abandonnés, jusqu'en 1830, au moment où les membres de la Société se consacrent exclusivement à l'archéologie et l'histoire de la France, encouragés par François Guizot à soutenir l'inventaire des monuments historiques de France⁹². L'échec de cette tentative d'étude savante du costume reste perceptible tout au long du XIX^e siècle. La jeune historienne américaine Maude Bass-Krueger remarque en effet qu'aucun des travaux des sociétés savantes répertoriés par le Comité des travaux historiques et scientifiques, un organe gouvernemental créé en 1834 pour recenser les études publiées par les sociétés savantes de France, n'a pour titre ou pour sujet central l'étude du costume. « Those erudites who were interested in costume had to wait until the mid-nineteenth century in order to be organized by the industrial art museum initiators into a cohesive group of amateur and professional costume collectors and historians⁹³. » Il faudra ainsi attendre la fondation de la Société de l'histoire du costume en 1907, mentionnée dans le chapitre II⁹⁴ et

⁸⁹ BELMONT, Nicole (éd.). *Aux sources de l'ethnologie française : L'académie celtique*, Paris : CTHS, 1995, p. 36-37. Cf. Notes transmises par Maude Bass-Krueger.

⁹⁰ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Entre enquête statisticienne et parcours sentimental... », *art. cit.*, p. 45.

⁹¹ CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères*, *op. cit.*, p. 61.

⁹² Les activités de la Commission des monuments historiques dirigée par Guizot donnent une place de choix à l'antiquarisme provincial à travers les sociétés d'antiquaires qui se multiplient sur le même modèle à partir de 1830. Elles intègrent ainsi une sorte de « dispositif centralisé de collecte de sources » qui répond à la fois au désir de reconnaissance sociale des élites de province et au projet historiographique de l'État. Cf. PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antique*, *op. cit.*, 18.

⁹³ Notes transmises par Maude Bass-Krueger.

⁹⁴ Voir le Chapitre II, III, A.3.

sur laquelle nous reviendrons plus loin, pour que soit entreprise une véritable politique patrimoniale dirigée vers le vêtement.

A.2. Le costume français comme « marqueur d'espace » : des sociétés savantes aux artistes-ethnographes

Si la légitimité ethnographique de l'artefact vestimentaire ne semble être pas encore acquise malgré le lien naturel établi par les érudits entre l'histoire nationale et la morale des peuples, le costume continue de susciter un intérêt artistique populaire stimulé par des pratiques comme l'excursion archéologique, la fouille de terrain et le travail sur les archives, qui tendent à se généraliser. En effet, le phénomène de la multiplication des sociétés savantes qui soutiennent la politique d'inventaire se manifeste dans les régions par « la résurgence des mémoires locales comme la redécouverte de particularités culturelles – langue, littérature, traditions – qui, circonscrites dans des espaces plus larges, concourent au façonnement des images régionales⁹⁵. ». Ces pratiques sont de fait un divertissement culturel et scientifique pour les élites urbaines des provinces, les Parisiens en villégiature, et mais aussi les touristes étrangers en quête d'expérience du passé⁹⁶. François Guillet, historien du sensible (ou des représentations), remarque l'essor d'une littérature d'espace, ou panoramique, depuis les guides et les itinéraires de voyages accompagnés de descriptifs de voyages dits pittoresques⁹⁷. Cette notion esthétique venue d'Italie et enrichie en Angleterre⁹⁸, devenue philosophique depuis les écrits de William Hogarth (1767-1764) et Edmund Burke (1729-1797)⁹⁹, se mêle aux valeurs artistiques, littéraires et philosophiques

⁹⁵ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antique...*, op. cit., 18.

⁹⁶ Notons que Jean-Didier Urbain place la naissance du tourisme historique au XVI^e siècle depuis la publication d'un proto-guide de voyage intitulé le *Guide des chemins de France* édité en 1552 par Charles Estienne (1504-1564 ?). Cf. URBAIN, Jean-Didier. « Le touriste et l'Histoire. Voyages d'agrément et envies du passé », in *Le Débat*, n°177 : « La culture du passé », nov.-déc. 2013, p. 61.

⁹⁷ François Guillet montre l'influence du circuit touristique des voyageurs anglais – qui viennent en France, et plus particulièrement en Normandie, à la recherche de pittoresque – sur la profusion de la littérature de voyage et de recueils de dessin qui, depuis les costumes, participent à forger l'identité de la région. Cf. GUILLET, François. « La Normandie en ses costumes : la construction d'une identité régionale au XIX^e siècle », in Lethuillier, Jean-Pierre (dir.). *Les costumes régionaux*, op. cit., p. 47-58.

Citons également son ouvrage GUILLET, François. *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen : Annales de Normandie, 2000, 591 p.

⁹⁸ CORBIN, Alain. « L'historien et le pittoresque », in Lethuillier, Jean-Pierre, et Odile Parsis-Barubé (éd.). *Le pittoresque : métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris : Classiques Garnier, 2012, p. 7.

⁹⁹ À la suite de l'ouvrage de William Hogarth, *The Analysis of Beauty* publié en 1755, Edmund Burke rédige en 1756 *Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. Dans ce traité esthétique Burke explique que le « beau » est relatif à ce qui est bien fait. Le « sublime » se place au dessus du « beau », et peut se révéler dangereux pour l'homme par l'émotion qui s'en dégage. C'est la prévalence du « sublime » sur le « beau » qui marque le passage du néoclassicisme au romantique.

du courant romantique pour lequel le voyage est l'un des fondamentaux. Interviennent alors simultanément le désir de la connaissance historique, celui de la découverte des paysages, et la volonté de retranscrire l'émotion visuelle dans ce que Gustave Flaubert a appelé « l'étourdissement des paysages et des ruines¹⁰⁰ ». D'après la muséologue Isabelle Julia, le but du voyage n'est pas seulement une immersion dans le passé, c'est aussi un voyage à l'intérieur du « moi ». « L'émotion devient nécessaire et même indispensable pour procurer une jouissance à l'esprit¹⁰¹ ». Elle relève une citation du poète Alphonse de Lamartine (1790-1869) pour illustrer cette intrication complexe entre le voyage, l'histoire et le passé, le patriotisme et la morale :

Il n'y a d'homme complet, que celui qui a beaucoup voyagé, qui a changé vingt fois la forme de sa pensée et de sa vie. Les habitudes étroites et uniformes que l'homme prend dans sa vie régulière et dans la monotonie de sa patrie sont des moules qui rapetissent tout [...]. Étudier les siècles dans l'histoire, les hommes dans les voyages et Dieu dans la nature, c'est la grande école [...]. Ouvrons le livre des livres, vivons, voyons, voyageons : le monde est un livre dont chaque pas nous tourne une page : celui qui n'en a lu qu'une, que sait-il ?¹⁰²

Dans la France post-révolutionnaire, on observe que l'intérêt des érudits pour les monuments et l'histoire locale et l'émergence de nouvelles pratiques culturelles liées à l'expérience du passé que valorise le romantisme, permettent à la population de « se réapproprier un territoire, et redéfinir [leur] rapport au passé¹⁰³ ». À travers elles, la littérature de voyage illustrée participe à ce que les costumes des provinces deviennent des « marqueurs d'espace¹⁰⁴ ».

La conservatrice Françoise Tétard-Vittu relève en effet que les scènes pittoresques réalisées par les artistes à l'occasion des voyages archéologiques sont peuplées de personnages « de laitiers, bergers ou contrebandiers dont les vêtements pouvaient être bretons, pyrénéens ou alsaciens¹⁰⁵. » Ce goût du « particularisme vrai » succède aux

¹⁰⁰ FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*, Paris : Gallimard, 1993 [1869], p. 450.

¹⁰¹ JULIA, Isabelle, et Jean LACAMBRE et al.. *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, catalogue d'exposition (Musée des beaux-arts de Nantes, 4 décembre 1995-17 mars 1996 ; Galeries nationales du Grand Palais, 16 avril-15 juillet 1996 ; Palazzo gotico, Plaisance, 6 septembre-17 novembre 1996), Paris : RMN ; Nantes : Musée des beaux-arts de Nantes, 1995, p. 141.

¹⁰² *Idem*, p. 149-150.

¹⁰³ Odile PARISIS-BARUBE, « La fabrique du pittoresque des Lumières au Romantisme », in Goujard, Lucie et al.. *Voyages pittoresques, Normandie 1820-2009*, catalogue d'exposition (Rouen, Musée des beaux-arts ; Le Havre, musée Malraux ; Caen, Musée des beaux-arts, 16 mai-16 août 2009), 2009, Milan : Silvana Editoriale, 2009, p. 27.

¹⁰⁴ LETHUILLIER, Jean-Pierre. « Costumes régionaux, objets d'histoire », in Lethuillier, Jean-Pierre (dir.). *Les costumes régionaux, op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁵ TÉTARD-VITTU, François. « À la mode des provinces », in BRANCQ, Caroline (dir.). *Les costumes régionaux d'autrefois*, Paris : Archives & culture, 2003, 7 p.

représentations de paysans dans les scènes de genre popularisées par l'œuvre du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725-1805)¹⁰⁶ et les vues portuaires de Joseph Vernet (1714-1789). Ainsi, les costumes paysans intéressent les éditeurs qui publient des recueils d'illustrations remportant un succès notable, car ils répondent aux désirs de couleur locale. Jacques Grasset Saint-Sauveur (1757-1810) est un pionnier de ce courant avec son *Encyclopédie des voyages*¹⁰⁷, d'où sont tirées deux œuvres posthumes¹⁰⁸ dédiées à ses dessins sur les provinces françaises, notamment sur les Landes¹⁰⁹. Son œuvre est caractéristique de la classification des savoirs propres à l'encyclopédisme de la fin du XVIII^e siècle. Mais le style s'épanouit à partir des années 1820 du fait du retentissement de l'ouvrage de Charles Nodier (1780-1844) et Justin Séverin Taylor (1789-1879) intitulé *les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publié entre 1820 et 1825. Plusieurs artistes dessinateurs ou peintres, se consacrent à cette production. Pensons au recueil d'habits du sud-ouest rédigés par Gustave de Galard (1779-1841)¹¹⁰ ; aux séries de dessin signées par Louis-Marie Lanté (1789-18..) et Benoît Pécheux (1779-1831) pour le *Journal des dames et des modes*¹¹¹ ; ou encore à la réédition augmentée en 1836¹¹² de la *Galerie bretonne* d'Olivier Perrin (1761-1832), ouvrage publié initialement presque trente (30) ans auparavant et dédié à l'Académie celtique¹¹³. Citons aussi des artistes peintres comme Eugène Devéria (1805-1865) qui effectue un séjour dans les Pyrénées au cours duquel il réalise un album de dessins aquarellés¹¹⁴, et François-Hippolyte Lalaisse (1810-1884) qui ira peindre Nantes et la Loire-

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ GRASSET SAINT-SAUVEUR, Jacques. *Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé historique des mœurs, usages, habitudes domestiques, religions, fêtes, supplices, funérailles, sciences, arts et commerce de tous les peuples : et la collection complète de leurs habillemens civils, militaires, religieux et dignitaires, dessinés d'après nature, gravés avec soin et coloriés à l'aquarelle*, Paris : Deroy, 1796.

¹⁰⁸ GRASSET SAINT-SAUVEUR, Jacques. *Costumes des provinces françaises au 18^e siècle*, Paris : Ersnt, 1932.

GRASSET SAINT-SAUVEUR, Jacques. *Les Landes de Bordeaux : mœurs et usages de leurs habitants*, Garein : Ultraia, 1988.

¹⁰⁹ Annexe 7.4 – Représentations pittoresques du costume des provinces françaises dans la première moitié du XIX^e siècle.

¹¹⁰ GALARD, Gustave (de). *Recueil des divers costumes des habitans de Bordeaux et des environs*, Bordeaux : Lavigne jeune, 1818.

¹¹¹ Les planches sont réunies dans une galerie de costumes intitulée *Costumes des femmes du pays de Caux et des plusieurs autres parties de la Normandie* publiée en 1827.

¹¹² Après la mort d'Olivier Perrin, Alexandre Bouët entreprend la suite commentée de la *Galerie* qui retrace cette fois-ci les âges de la vie depuis la communion à la noce et aux funérailles du grand-père. L'ouvrage est réédité en 1844 puis en 1918.

¹¹³ PERRIN, Olivier. *Galerie des mœurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique*, Paris : L.-P. Dubray, 1808. L'ouvrage présentait uniquement dans sa première version des dessins représentant les moments marquant vécus par la famille avec l'arrivée d'un enfant.

¹¹⁴ DEVÉRIA, Eugène. *Costumes Pittoresques de la vallée d'Ossau et des Pyrénées par Eugène Devéria*, Auguste Bassy, 1844.

Inférieure, la Bretagne, et la Normandie¹¹⁵. Ce lithographe-aquarelliste incarne à merveille le romantisme en produisant des dessins livrant l'émotion vive que le peintre ressent devant les paysages pittoresques. Son originalité se perçoit aussi dans des carnets de croquis où les silhouettes aquarellées sur le vif font l'objet de précieuses annotations¹¹⁶. Finalement, évoquons l'œuvre d'Abel Hugo (1798-1865) qui se situe quant à elle entre le voyage pittoresque et l'enquête départementale¹¹⁷. Les statistiques y côtoient l'illustration des usages populaires, comme cette scène d'un groupe discutant sur le pas d'une petite maison, dans laquelle on perçoit clairement l'atmosphère du lieu que le peintre a voulu retranscrire¹¹⁸.

Le pittoresque, « à la fois comme code d'appréciation esthétique et comme pratique sociale¹¹⁹ », érige le costume au rang d'élément de la culture visuelle à travers la littérature de voyage. Enthousiasmés par la découverte de la province et par le fait de goûter à « l'esprit du lieu », le *genius loci*, l'autochtone devient un tel emblème que les auteurs décrivent leurs gestes, leurs habitudes et leurs costumes. Odile Parsis-Barubé montre que la population des campagnes constitue un enjeu primordial de la littérature de voyage des années 1830 aux années 1850, où le costume remplit le rôle d'« artifice littéraire¹²⁰ ». À partir d'une sélection d'œuvres choisies – les récits de voyage de Victor Hugo¹²¹, *Voyages aux Pyrénées et en*

¹¹⁵ LALAISSE, François-Hippolyte. *Galerie Armoricaire. Costumes et vues pittoresques de la Bretagne*, Nantes : Charpentier Père, Fils et Cie., 1848.

LALAISSE, François-Hippolyte. *Nantes et la Loire-Inférieure. Monuments anciens & modernes, Sites & Costumes pittoresques. Accompagnés de Notices historiques, archéologiques, descriptives, par Pitre Chevalier, Emile Souvestre*, Nantes : Charpentier Père, Fils et Cie., 1850.

LALAISSE, François-Hippolyte. *La Normandie illustrée. Monuments, sites, costumes de la Seine - inférieure, de l'Eure, du Calvados, de l'Orne et de la Manche*, Nantes : Charpentier Père, Fils et Cie., 1852-1854.

¹¹⁶ Les descriptions, les détails répétés et les localisations rapprochent le travail de l'artiste de celui de l'ethnographe.

¹¹⁷ HUGO, Abel. *France pittoresque ou description pittoresque, topographique et statistique de départements et colonies de la France*, Delloye, 1835, 3 vol.

On peut y trouver pour chaque département et colonie : l'histoire, les antiquités, la topographie, la météorologie, l'histoire naturelle, la division politique et administrative, la description générale et pittoresque du pays, la description particulière des villes, bourgs, communes et châteaux, celle des mœurs, coutumes et costumes. Avec des notes sur les langues, idiomes et patois, sur l'instruction publique et la bibliographie locale, sur les hommes célèbres, etc. Et des renseignements statistiques sur la population, l'industrie, le commerce, l'agriculture, la richesse territoriale, les impôts etc. Accompagnée de la statistique générale de la France sous le rapport politique militaire, judiciaire, financier, moral, médical, agricole, industriel et commercial. C'est donc un ouvrage complet, dans lequel on est surpris par la qualité des illustrations. Avec quatre cent soixante-six (466) planches hors-texte gravées, il est l'un des plus célèbres et des plus beaux guides de l'époque romantique.

¹¹⁸ Annexe 7.4 – Représentations pittoresques du costume des provinces françaises dans la première moitié du XIX^e siècle.

¹¹⁹ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Introduction », in Lethuillier, Jean-Pierre, et Odile Parsis-Barubé (éd.). *Le pittoresque...*, op. cit., p. 15.

¹²⁰ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Entre enquête statisticienne et parcours sentimental... », art. cit., p. 40.

¹²¹ Victor Hugo. *Récits et dessins de voyage*, Paris : La Renaissance du livre, 2001, 160 p.

Corse (1840) et *Par les champs et par les grèves* (1847) de Gustave Flaubert, *Voyage aux Pyrénées* (1858) d'Hyppolite Taine, les *Souvenirs de voyage* (1838) de Désiré Nizard – la chercheuse fait la démonstration de la façon dont le costume exerce une fonction poétique. Dans le voyage romantique et pittoresque – une échappée vers un autre temps et un autre espace – le costume permet ainsi de marquer la spontanéité des rencontres faites par l'auteur avec la population. L'artiste cherche ainsi à transmettre « l'impression immédiate et vive » qu'il ressent au cours de la balade, et participe à la teinte d'une atmosphère d'un autre lieu. L'idée selon laquelle la couleur locale n'est perceptible qu'à une certaine distance de Paris, et qu'elle prend en intensité au fur et à mesure que cette distance s'accroît, induit que les régions frontalières et le littoral deviennent des lieux typiques, caractéristiques et pittoresques. Les auteurs guettent le moment où ils rencontreront l'étrangeté du lieu, la particularité locale. L'autochtone vient confirmer que le voyageur est entré en pays étranger. Odile Parsis-Barubé met en exergue l'attention particulière portée aux coiffures et aux chapeaux, dont la description entraîne un processus « d'exotisation du territoire national¹²² » répondant ainsi à l'attrait de l'ailleurs. C'est aussi un attrait de l'autrefois que renvoie le costume assumant une réelle fonction rétrospective. Les auteurs soulignent la rareté de cet objet qui signifie que la civilisation gagne sur la couleur locale. Gustave Flaubert écrit par exemple dans *Par les champs et par les grèves* : « Quoique la langue persiste, le caractère s'efface, le costume national devient plus rare¹²³ ». Sous les effets du développement des transports et de la circulation de l'information par le journal, la Bretagne se « désembretonne ». Enfin, la figure de style dont le costume fait l'objet remplit une fonction analogique. Dans la perspective d'un héritage néo-hippocratique, il règne au début du XIX^e siècle la conviction profonde qu'il existe un lien entre la nature et l'homme, entre l'esprit du lieu et le caractère de ses habitants. Le costume incarne alors cette analogie harmonieuse avec la nature. Ainsi, pour Victor Hugo en voyage le long du Rhin en 1840, la région de la Champagne est « pouilleuse » alors que dans la Forêt Noire, où la nature semble plus accueillante, « la paysanne est habillée comme une fleur¹²⁴ ».

A.3. Les artistes et la presse illustrée au Québec : émergence de la figure de l'Habitant

Au XIX^e siècle, la nation fait connaissance avec les provinces françaises grâce au mouvement romantique et à la pratique des voyages pittoresques, mais aussi grâce aux

¹²² PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Entre enquête statisticienne et parcours sentimental... », *art. cit.*, p. 41.

¹²³ *Idem*, p. 42.

¹²⁴ *Idem*, p. 43.

statistiques départementales. Les régions apparaissent, ainsi que l'écrit l'historienne Odile Parsis-Barubé, comme « les témoins précieux de l'unité perdue d'un monde primitif, glorieusement jeune et pure¹²⁵ ». Le costume contribue « à construire une carte mentale du territoire », tout comme il se fait marqueur du temps. Bien entendu, le costume dans la culture visuelle de la première moitié du XIX^e siècle ne doit pas être pris pour une réalité, que bien souvent, le « régime scopique¹²⁶ » du pittoresque et du romantique a transformée ou orientée. Comme le souligne François Guillet : « primat du pittoresque et vision idyllique se conjuguent pour mettre l'accent sur le costume de fête, décrit comme le costume quotidien, et sur le costume féminin, en particulier sur les éléments de celui-ci qui relèvent de la parure, comme les coiffes¹²⁷. » Cependant, cette authenticité (falsifiée) qui est revendiquée par les éditeurs comme un argument de vente, imprimera pendant longtemps la culture matérielle des modes vestimentaires à partir du mythe du costume régional¹²⁸. Les « différents procédés descriptifs de la particularité vestimentaire ont abouti, avant 1830, à un processus de patrimonialisation¹²⁹ ».

C'est au cours de cette même décennie que la figure de l'Habitant au Québec se construit autour du mythe du costume paysan, selon le même régime scopique du pittoresque, et entre ainsi dans la culture visuelle. Si le contexte géopolitique de la Province est différent de la France, nous observons cependant une rhétorique similaire quant à la recherche d'un dénominateur commun à la nation québécoise. Ce mouvement de définition et de revendication des marques identitaires est particulièrement justifié dans la période comprise entre 1840 – date à laquelle est signé l'Acte d'Union qui unit le Haut et le Bas Canada, effaçant les frontières entre les communautés francophones et anglophones¹³⁰ – et 1867 – au

¹²⁵ *Idem*, p. 34.

¹²⁶ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Introduction », in Lethuillier, Jean-Pierre, et Odile Parsis-Barubé (éd.). *Le pittoresque*, p. 17.

¹²⁷ GUILLET, François. « La Normandie en ses costumes : la construction d'une identité régionale au XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 52.

¹²⁸ Nous avons vu dans le chapitre IV dédié à l'histoire du MuCEM que, dans les années 1950, au moment où l'institution s'appelle le MNATP, l'approche réservée aux collections vestimentaires est encore empreinte du mythe du costume préindustriel.

¹²⁹ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Entre enquête statisticienne et parcours sentimental... », *art. cit.*, p. 45.

¹³⁰ En 1763, avec le Traité de Paris, les britanniques s'emparent des terres de la Nouvelle France, et naît ainsi la province de Québec où sont principalement installés les colons francophones. Alors que les autorités se lancent dans une politique d'unifications des colonies canadiennes, un Acte constitutionnel est voté en 1791 et divise l'aire géographique définie par les anciennes frontières de la Nouvelle France en deux colonies distinctes : le Haut-Canada à l'ouest de la rivière des Outaouais, qui sera majoritairement anglo-protestant, et le Bas-Canada à l'est, majoritairement franco-catholique. Les colonies de l'Amérique du Nord britannique étaient au nombre de sept : le Bas-Canada (Québec), le Haut-Canada (Ontario), la Nouvelle-Écosse, le Nouveau-Brunswick, l'île de Terre-Neuve, l'Île-Saint-Jean et l'Île-du-Cap-Breton.

moment où l'Acte de l'Amérique du nord britannique reconnaît officiellement la province de Québec, avec la création de la Confédération du Canada¹³¹ –. En effet, pendant les trois (3) décennies, différents événements politiques attisent la quête identitaire et éveillent la conscience historique des Québécois. Auparavant, les années 1837 et 1838 sont des années de guerre civile menée par les élites québécoises qui revendiquent encore et toujours leur autonomie. Plusieurs émeutes et échauffourées éclatent à travers toute la Province. C'est dans ce contexte troublé que John George Lambton (1792-1840), comte de Durham, gouverneur en chef de l'Amérique du Nord britannique, écrit dans un rapport que les Canadiens-français sont « un peuple sans histoire et sans littérature¹³² ». S'engage ainsi une résistance scientifique et culturelle. Entre 1845 et 1849, par exemple, l'historien François-Xavier Garneau (1809-1866) publie une *Histoire du Canada* en plusieurs volumes, tandis que des communautés religieuses, des sociétés savantes et des collectionneurs constituent les premières grandes collections muséales du pays. Le premier musée du Québec est fondé en 1806 au Séminaire de Québec, dont l'origine remonte à 1667, et qui dans le cadre des enseignements dispensés constitue d'importantes collections scientifiques, ethnographiques et artistiques. L'objectif de l'institution est de définir le peuple québécois par son environnement naturel et matériel. L'attention est naturellement portée vers les moyens d'éduquer la population à l'histoire de la Province : les tableaux que les prêtres acquièrent, en particulier ceux des artistes québécois, ont fréquemment pour sujet des héros locaux, des paysages typiques, ou encore des événements majeurs de l'histoire des francophones en Amérique. Fervent patriote¹³³, l'artiste-peintre Joseph Légaré (1795-1855), est l'un de ceux qui s'illustrent très tôt – à partir des années 1820 – dans ce registre pictural¹³⁴. En 1833,

¹³¹ Le pays s'organise alors en fédération et adopte une constitution. Le Canada était ainsi constitué de quatre provinces : le Nouveau-Brunswick, la Nouvelle-Écosse, l'Ontario et le Québec.

¹³² MARTIN, Paul-Louis. « La conservation du patrimoine culturel : origines et évolution », in *Les chemins de la mémoire, Monuments et sites historiques du Québec*, Québec : Les publications du Québec, tome 1, 1990, p. 1-17.

¹³³ Il participe à la fondation de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec en 1843, une association dont le but est de développer entre les Canadiens français des liens de solidarité communautaire et « à forger les mythes et les symboles entourant l'histoire collective des francophones d'Amérique ». Cf. TRAISNEL, Christophe. « Réseau des Sociétés Saint-Jean-Baptiste : de l'unité des Canadiens français au nationalisme des Québécois », in *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, [en ligne], http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-127/Réseau_des_Sociétés_Saint-Jean-Baptiste_de_l'unité_des_Canadiens_français_au_nationalisme_des_Québécois.html#.V5TsSzYUdsM (page consultée le 24/07/2016).

¹³⁴ Le Musée du Séminaire acquiert l'entièreté de la collection Légaré entre 1872 et 1874. Cf. PORTER, John R., et Didier PRIOUL. « Beaux-Arts, prestige et politique : la galerie de peintures de Joseph Légaré », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n°25, 1991, p. 16.

l'une de ses œuvres intitulée *Le Canadien*¹³⁵ inaugure un nouveau genre centré autour du personnage de l'Habitant qui intervient pour la première fois comme figure identitaire représentant les Canadiens français face à l'autorité britannique¹³⁶, selon l'historienne québécoise Brigitte Nadeau. Cette figure est incarnée par un cultivateur coiffé d'une tuque (bonnet) rouge et chaussé de « bottes sauvages¹³⁷ ». Cette expression est née du développement des connaissances sur l'histoire du costume au Québec, qui situe au XVI^e siècle l'adaptation de la garde-robe des colons à partir des éléments vestimentaires amérindiens, en raison du climat et d'activités telles la chasse et la trappe¹³⁸. D'autres symboles vestimentaires s'y ajoutent tels que le capot (manteau¹³⁹) descendant en-dessous des genoux, et noué grâce à une ceinture de laine, parfois fléchée¹⁴⁰. Ce vêtement est réalisé dans une « étoffe du pays », un autre symbole de l'histoire nationale qui veut que les colons aient développé une industrie domestique textile des plus actives dès la seconde moitié du XVII^e siècle et dont Madame de Repentigny est l'héroïne¹⁴¹. L'histoire montre que l'oppression économique, voire l'étouffement¹⁴² selon l'ethnologue québécoise Jocelyne Mathieu, exercée par la France sur cette autonomie acquise par la colonie est fluctuante mais régulière. Les communautés rurales ou celles qui possèdent des moyens économiques limités sont trop pauvres pour acheter du tissu sur le marché d'importation. Elles ont donc recours à la production textile et à la confection de vêtements dans la sphère domestique, en fonction

¹³⁵ Annexe 7.5 – Élaboration de la culture visuelle de la figure de l'Habitant au XIX^e siècle : le costume du Canadien-français.

¹³⁶ NADEAU, Brigitte. « Représentation de la figure de l'Habitant dans la presse francophone au Québec entre 1830 et 1910 », in BOIVIN, Aurélien, et David KAREL (dir.). *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires : le contexte québécois, 1830-1960*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2014, p. 23-24.

¹³⁷ Les bottes sauvages sont fabriquées dans une peau souple à la manière des mocassins autochtones.

¹³⁸ PARADIS, Andrée. « L'avènement du costume canadien, d'après les documents du fonds Madeleine-Doyon-Ferland », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, vol. 4, n^o2, « La mode. Miroir du temps (sous la direction de Jocelyne Mathieu) », 1988, p. 11.

¹³⁹ Parfois désigné par le terme « canadienne ». Voir l'article de Francis Back sur les origines de cette partie du costume canadien. Cf. BACK, Francis. « Le capot canadien : ses origines et son évolution aux XVII^e et aux XVIII^e siècles », in *Canadian folklore canadien*, vol. 10, n^o1-2, 1988, p. 99-128.

¹⁴⁰ Il s'agit d'une ceinture de laine tissée, avec des motifs à répétition, généralement portée par les hommes et associée à la période historique de la traite des fourrures entre le XVII^e et le XIX^e siècle.

¹⁴¹ À la fin du XVII^e siècle, les manœuvres du Secrétaire général des finances Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) depuis la France portent atteinte à la dynamique de la production textile au Québec que l'intendant Jean Talon (1626-1694) avait encouragée et stabilisée dans les années 1660. Au début du XVIII^e siècle, Madame de Repentigny, ou Agathe de Saint-Père de son nom de naissance, réussit par un tour de force à revaloriser cette activité. Cf. PARADIS, Andrée, *art. cit.*, p. 12.

¹⁴² MATHIEU, Jocelyne. « Au sujet du rapport entre le costume traditionnel et la mode. Le cas du costume canadien », in *Canadian folklore canadien*, vol. 10, n^o1-2, 1988, p. 45.

des réalités du labeur quotidien et du climat, mais aussi selon un style qui leur est propre : le mythe du « costume canadien¹⁴³ » est né.

Avec la tuque rouge, Brigitte Nadeau observe que ces quatre (4) composantes du costume du Canadien français – la ceinture fléchée, la tuque rouge, les bottes sauvages et le capot – deviennent partie intégrante de la figure de l’Habitant en tant que symbole culturel répondant à un besoin d’identification. La tuque rouge en particulier : « Le motif puisé dans la mémoire collective, manipulé et amplifié acquiert le statut de porteur de d’identité¹⁴⁴. » Associée aux autres motifs récurrents, la tuque rouge prend la force d’un lieu de mémoire. Ces éléments seront en effet repris par exemple à travers les figures du patriote, du colon, du coureur des bois dans la production artistique de Cornelius Krieghoff (1815-1872). Ce peintre hollandais immigré au Canada à partir de 1846, dont nous avons déjà décrit le parcours¹⁴⁵, réemploie souvent ces motifs d’une toile à l’autre, telle une recette à succès. L’auteure fait allusion à deux toiles¹⁴⁶ représentant des personnages sur des traîneaux ou des luges : scène de genre fameuse où sont associés le costume canadien, des activités de loisir national et le paysage enneigé typique et emblématique¹⁴⁷ qui accentuent l’identification de l’Habitant au territoire. Comme le souligne Jocelyne Mathieu, c’est l’adaptation des vêtements à l’hiver qui distingue le mieux le « costume canadien¹⁴⁸ ». D’autres artistes qui lui sont contemporains – Jules-Ernest Livernois (1858-1933), John Crawford Young (1788-1859?) – utilisent les mêmes codes de représentation pittoresque et jouent d’anecdotes d’ordre ethnographique. Toujours d’après l’historienne, c’est aussi du côté de la presse et de l’imprimerie qu’il faut chercher les premières traces de l’élaboration de l’image de l’Habitant. L’œuvre de Joseph Légaré, *Le Canadien*, sert d’ailleurs à illustrer la cartouche du journal qui porte le même nom¹⁴⁹ jusqu’en 1836. Des dessinateurs comme Napoléon

¹⁴³ Une distinction est réalisée d’emblée entre les communautés rurales ou celles qui possèdent des moyens économiques limités qui portent des habits réalisés dans la sphère domestique, en fonction des réalités du labeur quotidien et du climat ; et les élites économiques, souvent citadines, qui continuent de se vêtir selon la mode européenne. Cf. PARADIS, Andrée, *art. cit.*, p. 13.

¹⁴⁴ NADEAU, Brigitte, *art. cit.*, p. 23.

¹⁴⁵ Voir le Chapitre VI, I, A.2

¹⁴⁶ Annexe 7.5 – Élaboration de la culture visuelle de la figure de l’Habitant au XIXe siècle : le costume du Canadien-français.

¹⁴⁷ Nous remarquons que le tableau intitulé *Les Chutes Montmorency*, peint en 1853, prend pour décor un site historique puisque les Chutes ont été le théâtre des affrontements qui ont abouti à la prise de la ville de Québec par l’armée britannique en 1759, en même temps qu’elles incarnent une curiosité (ce sont les plus hautes chutes d’eau en Amérique du Nord) rapidement connue des Canadiens dans le contexte de l’intérêt pour les sciences naturelles et le développement de la villégiature.

¹⁴⁸ MATHIEU, Jocelyne, *art. cit.*, p. 41.

¹⁴⁹ *Le Canadien* est le premier journal francophone de la Province créé en 1806 dans le but de défendre les intérêts des communautés francophones.

Aubin (1812-1890), Jean-Baptiste Côté (1832-1907), Hector Berthelot (1842-1895) et Henri Julien (1852-1908) produisent des personnages satiriques et narquois, et les utilisent comme arme politique dans divers journaux¹⁵⁰ où le Canadien français est identifié à travers son costume¹⁵¹. Ce mode de représentation est aussi employé dans la presse étrangère, comme nous le montre Jocelyne Mathieu dans le *Harper's Bazaar* en 1893. Les modèles gravés diffusés par la suite dans les pages des périodiques des années 1860 et 1870 mèneront à la création, vers 1880, d'une figure porteuse d'une forte signification culturelle¹⁵². Brigitte Nadeau indique que la célébration du cinquantième anniversaire des Rébellions de 1837 donne lieu à des représentations plus sérieuses de l'Habitant. Henri Julien, avec *Le Vieux de '37*¹⁵³, enrichit la culture visuelle québécoise d'un personnage qui restera profondément ancré dans les mémoires¹⁵⁴. L'ethno-historien Robert-Lionel Séguin (1920-1982) écrit à propos de cette iconographie :

Pipe aux lèvres, coiffé de la tuque de laine, vêtu d'étoffe du pays et chaussé de souliers de bœuf, le vieil habitant a décroché le fusil de chasse pour défendre la liberté. La frange de sa ceinture fléchée flotte mollement sous la corne à poudre. Le regard reflète une farouche détermination de vaincre ou mourir¹⁵⁵.

Au XIX^e siècle, dans le contexte que nous venons d'expliquer, en plus d'être un moyen d'identification, le costume canadien devient un symbole de résistance nationale et entre ainsi dans le corpus patrimonial.

B. Des savants d'un nouveau genre : archéologie, ethnologie et histoire économique du vêtement

B.1. L'archéologie et l'histoire socioculturelle du vêtement : émergence des sciences historiques en France

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, s'opère un changement majeur de la perception de l'objet historique. Odile Parsis-Barubé, que nous avons déjà citée à plusieurs

¹⁵⁰ *L'Observateur, Le Canard, Le Vrai Canard, Le Grognard, Le Violon, Le Farceur*, etc.

¹⁵¹ Annexe 7.5 – Élaboration de la culture visuelle de la figure de l'Habitant au XIX^e siècle : le costume du Canadien-français.

¹⁵² NADEAU, Brigitte, *art. cit.*, p. 42.

¹⁵³ Annexe 7.5 – Élaboration de la culture visuelle de la figure de l'Habitant au XIX^e siècle : le costume du Canadien-français.

¹⁵⁴ Lors de la crise d'octobre 1970, au moment où le Québec est plongé dans le dilemme politique qui débouche sur un référendum quant à l'indépendance de la Province du 20 mai 1980, le parti du Front de libération du Québec (FLQ) réutilise *Le Vieux de '37* dans sa charte graphique. Cf. NADEAU, Brigitte, *art. cit.*, p. 42.

¹⁵⁵ Citation de Robert-Lionel Séguin, dans l'ouvrage intitulé *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois. De la déportation des Acadiens au premier conflit mondial*, Montréal : Parti-Pris, 1972, p. 114. Cf. NADEAU, Brigitte, *art. cit.*, p. 40.

reprises, remarque en effet au tournant des années 1860 une mutation idéologique des pratiques érudites, en raison de la marginalisation progressive de la figure de l'antiquaire opérée depuis la création de chaires d'histoire régionale dans les universités. Elle discerne, en outre, un glissement du terme « antiquaire » qui progressivement désigne le marchand d'antiquités¹⁵⁶. Il y a donc une mutation aussi du regard sur les vestiges et les objets anciens ou curieux faisant l'objet de collectionnement : source de l'histoire auparavant, les antiquités deviennent des objets décoratifs¹⁵⁷. L'historien Guy Zelis corrobore cette observation en montrant l'émergence d'un statut professionnel pour les scientifiques après 1880 depuis la normalisation de la discipline historique : « l'histoire devient une profession réservée aux tenants de l'érudition savante » qui sont désormais reconnus par un diplôme et un travail « désintéressé, sérieux, honnête dans l'enceinte académique¹⁵⁸ ». On passe ainsi de l'historien-savant à l'historien-expert. Cette période d'institutionnalisation de l'écriture de l'histoire, située entre les années 1860 et 1880, donne lieu à un nouveau type de travaux érudits sur le costume : il n'est plus question de travailler uniquement sur des textes et des représentations visuelles du costume. L'archéologie s'appuie désormais sur l'objet lui-même. Ainsi, la nécessité de collecter l'artefact vestimentaire se fait ressentir au nom de la science et, à l'instar des collections d'antiquités, les ouvrages publiés renseignent et situent les collections existantes. Plusieurs auteurs participant à cette reconfiguration de l'érudition du costume sont à mentionner. Le premier d'entre eux est Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), célèbre architecte et archéologue qui œuvre auprès de Prosper Mérimée (1803-1870), inspecteur général des Monuments historiques, à la sauvegarde et à la restauration du patrimoine bâti. Il est une figure représentative du mouvement du Gothic Revival, et sa passion pour l'époque médiévale se traduit, entre autres, par la rédaction d'ouvrages encyclopédiques. Il rédige ainsi entre 1858-1870, en six volumes, un *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, dont les troisièmes et

¹⁵⁶ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antique...*, *op. cit.*, 18.

¹⁵⁷ L'historienne de l'art Charlotte Guichard a montré le lien entre l'artefact comme source d'érudition et comme source de plaisir visuel à travers la méthode de classement et « d'arrangement » des collections dans les cabinets de curiosité, à l'origine de l'expérience esthétique et de l'expertise archéologique. Cf. GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2008, 387 p. ; et plus particulièrement la partie intitulé « L'œil et la prise » dans le chapitre 4 sur l'esthétique de la possession. Voir également la thèse de l'historien Manuel Charpy, et plus particulièrement le chapitre intitulé « Des collections savantes aux bibelots de vitrine », qui montre le glissement du collectionnement dans le cadre d'une pratique savante à celui d'une pratique sociale de la distinction à travers la décoration des intérieurs bourgeois. Cf. CHARPY, Manuel. *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat, Tours, Université François-Rabelais, Département d'histoire, 2010, 1368 p.

¹⁵⁸ ZELIS, Guy. « Vers une histoire publique », in *Le Débat*, n°177 : « La culture du passé », nov.-déc. 2013, p. 153-154.

quatrièmes tomes sont consacrés aux costumes médiévaux. Il y définit chaque pièce du costume masculin et féminin, et appuie chaque description par des illustrations des vêtements, des textiles, des accessoires et des bijoux. Celles-ci sont réalisées à partir des représentations visuelles multiples que l'acteur repère sur les monuments, dans les manuscrits, etc., ainsi que des artefacts vestimentaires conservés dans les trésors liturgiques et chez les collectionneurs. Travaillant sur des époques anciennes, et dans le but de rendre compte de l'objet dans son intégrité, l'archéologue n'hésite pas à rassembler des éléments épars pour le recomposer un ensemble. Prenons l'exemple de l'aumônière¹⁵⁹ : l'illustration de l'objet propose un condensé des formes d'aumônières qu'Eugène Viollet-le-Duc a observées sur des vignettes tirées de divers manuscrits du XV^e siècle. Le fermoir, très ouvragé, provient de la collection de M. Arondel, et le tissu est extrait du trésor de la cathédrale de Troyes. Ainsi, la méthode de reconstitution que l'architecte emploie pour les bâtiments est transposée au vêtement¹⁶⁰. Ses illustrations sont d'ailleurs d'une extrême précision. Chaque partie de l'objet est désignée par une lettre – à la manière du calepinage – à laquelle Eugène Viollet-le-Duc fait référence pour expliquer l'origine et l'utilisation qui en était faite à l'époque. L'aumônière est décrite également dans sa signification sociale à partir d'observations que l'auteur recueille dans le *Roman du renard* (XIII^e siècle) et *Li Romans dou chastelain du Couci* (XII^e siècle) dont il retranscrit les vers. Cette méthodologie est appliquée à chaque entrée du *Dictionnaire*. Autre fait intéressant, Eugène Viollet-le-Duc propose les patrons des vêtements pour mieux décrire la coupe et le placement des ornements sur le vêtement. L'exemple du biau que nous montrons en annexe est révélateur du potentiel visuel et interprétatif de cet ouvrage. Ainsi, au-delà du compte-rendu archéologique, l'auteur propose également un travail d'histoire sociale et culturelle.

Dès la parution du *Dictionnaire encyclopédique* d'Eugène Viollet-le-Duc, Victor Gay (1820-1887), un collaborateur de l'architecte spécialiste du Moyen Âge Jean-Baptiste Lassus (1807-1857), et élève d'Alexandre Lenoir, entreprend entre 1882 et 1887 la rédaction d'un *Glossaire archéologique* afin d'offrir un travail « plus scientifique¹⁶¹. » Collectionneur avisé et archéologue de renom, il parcourt la France de 1840 à 1880 pour dépouiller les archives et visiter les collections publiques et privées afin de dessiner « d'après le naturel », tout en

¹⁵⁹ Annexe 7.6 – L'étude du costume selon Eugène Viollet-le-Duc : de l'archéologie à la reconstitution.

¹⁶⁰ Tout comme les principes de restauration du bâti d'Eugène Viollet-le-Duc ne font pas l'unanimité de son vivant, son *Dictionnaire encyclopédique* ne rallie pas tous les savants. C'est aussi en raison de sa trop grande part d'interprétation que les historiens du début du XX^e siècle rejette ses travaux sur le costume.

¹⁶¹ Bibliothèques de l'École des chartes, *Chroniques et mélanges*, vol. 89, 1928, p. 463.

constituant sa propre collection. Son glossaire mélange aussi bien des définitions architecturales que des descriptions d'objets, y compris les modes vestimentaires féminines et masculines. Il compile ainsi l'ensemble de la culture matérielle de l'époque médiévale. Si sa collection n'inclut aucun vêtement, elle comprend cependant de nombreux « accessoires du costume » - des médaillons, des fermoirs, des agrafes, des bijoux, etc. – qui intéressent ceux qui étudient « l'histoire des mœurs¹⁶² ». L'archéologue meurt avant la publication du second volume ; mais sa collection, ses deux mille (2000) dessins et ses trente mille (30 000) fiches documentaires, conservés par sa veuve ont permis une publication posthume en 1928¹⁶³, grâce au travail de révision et d'actualisation auquel s'emploie d'Henri Stein (1862-1940) conservateur de la section moderne aux Archives nationales, et professeur à l'École des chartes¹⁶⁴. Ouvrage généraliste, ce glossaire est applaudi néanmoins par la communauté scientifique de l'époque pour la minutie de son travail et la qualité des dessins, et devient notamment un livre de référence pour la Société de l'histoire du costume. Victor Gay illustre ainsi ce nouveau profil d'historien qui se situe à la charnière de l'érudition propre aux collectionneurs-antiquaires et de l'archéologie moderne. Nous voulons ici faire remarquer grâce à ces deux auteurs que le costume entre au même titre que les monuments et les archives historiques dans le corpus des sources de l'histoire de France¹⁶⁵.

B.2. De l'archéologie au *storytelling* : Jules-Étienne Quicherat, une rupture dans l'historiographie du costume français

Jules-Étienne Quicherat (1814-1882) est le premier scientifique à consacrer une étude spécifique au costume. Il intègre l'École des chartes en 1835 et obtient son diplôme de paléographie en 1837. En 1847, il est titularisé à la chaire du premier département d'archéologie médiévale qui soit créé en France, avant de devenir directeur de l'École des chartes en 1871. Il est aussi membre de plusieurs comités scientifiques et institutionnels¹⁶⁶.

¹⁶² MIGEON, Gaston. « La collection Victor Gay aux musées nationaux », in *Gazette des beaux-arts*, 4^e période, tome 1, mai 1909, p. 26.

¹⁶³ GAY, Victor. *Glossaire d'archéologie du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris : Auguste Picard, 2 tomes, 1928.

¹⁶⁴ Bibliothèques de l'École des chartes, *op. cit.*, p. 464.

¹⁶⁵ Nous pourrions également citer un ouvrage paru un peu plus tard, le *Manuel d'archéologie* de Camille Enlart (1862-1927), publié en 1916 en trois tomes, dont le troisième est entièrement consacré aux costumes médiévaux (les deux premiers concernent l'architecture civile, militaire et navale). Cet ouvrage est identique à celui de ses prédécesseurs, c'est-à-dire rédigé sous la forme d'une encyclopédie illustrée. Il est frappant de constater la place que tient le costume dans la construction de sciences historiques.

¹⁶⁶ Jules-Étienne Quicherat est membre depuis 1858 du Comité des travaux historiques, dont il devient vice-président en 1876 ; il est membre de la Commission des monuments historiques depuis 1871, et en devient vice-président en 1881 ; et il rejoint le Conseil supérieur de l'instruction publique en 1880. Il est aussi un

À l'image des élites intellectuelles de son temps, il diversifie ses connaissances dans plusieurs domaines, comme les mathématiques et les langues orientales ; mais il est surtout l'élève du peintre Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), lithographe et graveur, qui publie un recueil de gravures sur les costumes militaires de 1789 à 1815. Assurément influencé par le travail de son maître, Jules-Étienne Quicherat se consacre à l'histoire du costume, dont il produit quarante-huit (48) articles publiés dans le *Magasin pittoresque* entre 1845 à 1869. Cette revue illustrée, qui exploite surtout le goût et la culture du passé et à laquelle collaborent des artistes et des scientifiques de tous horizons, peut être considérée comme l'un des premiers instruments de vulgarisation scientifique. En 1875, il réunit l'ensemble de ses articles, révisés et harmonisés, dans une *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*. L'ouvrage adopte cette fois-ci une véritable logique narrative et s'apparente à un exposé des manières vestimentaires à chaque époque. L'approche scientifique reste basée sur la reproduction illustrée d'iconographie ancienne ou d'artefacts strictement sourcés¹⁶⁷. Son intérêt pour les mœurs se manifeste par l'étude de l'hygiène et de l'embellissement du corps, ainsi que l'aspect social de la mode¹⁶⁸. L'ouvrage est divisé en trente-deux (32) chapitres selon les variations stylistiques des modes vestimentaires – tentant de se détacher de l'ordre des règnes successifs¹⁶⁹ – depuis les temps primitifs et l'époque celtique jusqu'à la Révolution. L'auteur débute en effet sa chronique à l'antiquité gauloise, car il lui semble évident que le peuple français y trouve ses origines :

La France a continué à s'appeler Gaule jusqu'au dixième siècle ; sous la domination des Francs, elle conserva longtemps ses institutions antérieures, et plus longtemps encore l'habillement de sa population resta assujéti aux principes du costume antique¹⁷⁰.

Il souhaite ainsi s'inscrire dans une vision moderne de l'histoire française, marquant alors une rupture avec les études qui faisaient débiter leur chronologie par le règne du mythique

membre actif de la Société nationale des antiquaires de France depuis 1845 tout comme de la Société de l'histoire de France depuis 1841.

¹⁶⁷ L'auteur explique clairement que chaque source exploitée peut être retrouvée pour celui qui souhaite pousser plus loin ses recherches. Cf. QUICHERAT, Jules-Étienne. *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris : Hachette, 1877 [1875], p. II.

¹⁶⁸ Il explique, par exemple, la fabrication du savon et des pigments utilisés pour la teinture des cheveux à l'époque celtique ; il raconte encore des anecdotes amusantes sur le port des talons pour les femmes à l'époque d'Henri II et François I ; il met en exergue l'hydrophobie et explique les *Lois de la galanterie* au XVII^e siècle. Cf. *Idem*, p. 10, p. 396, et p. 493.

¹⁶⁹ Nous avons vu depuis le début de ce chapitre que le découpage chronologique en fonction des règnes monarchiques successifs est une caractéristique des livres historiques. Jules-Étienne Quicherat est le premier à produire une histoire du costume structurée selon les évolutions de l'objet vestimentaire.

¹⁷⁰ QUICHERAT, Jules-Étienne, *op. cit.*, p. II.

Pharamond, premier roi de la lignée Mérovingien¹⁷¹. Jules-Étienne Quicherat justifie aussi son ouvrage par l'aide qu'il souhaite apporter aux jeunes artistes qui, selon ses constatations, se retrouvent souvent dans « l'embarras » pour représenter nos ancêtres.

Maude Bass-Krueger ajoute des informations intéressantes sur la nouveauté apportée par Jules-Étienne Quicherat. Elle relève en effet que lors de sa conférence d'intronisation à la chaire d'archéologie médiévale en 1847, il offre à l'assistance une conférence sur l'histoire du costume au cours de laquelle il affirme sa volonté de se détacher d'une histoire événementielle pour s'orienter vers une histoire culturelle et plus globale de la société. Il propose aussi que l'histoire du costume soit étudiée pour sa capacité à documenter l'histoire du commerce et de l'industrie française¹⁷². La chercheuse explique ce postulat scientifique depuis la collaboration de Jules-Étienne Quicherat avec Jules Michelet dans les années 1840 autour de la rédaction¹⁷³ de son *Histoire de France* publiée entre 1833 et 1841. Si Jules Michelet meurt peu de temps après que leur amitié ait commencé, Jules-Étienne Quicherat sera marqué par une approche de la discipline historique moins tournée vers l'histoire des grands hommes que vers l'histoire culturelle, et fera preuve d'une grande curiosité dans la recherche et l'étude des sources¹⁷⁴. De manière assez innovante, sa méthode consiste à étudier la fabrication et le prix des vêtements – il a ici recours aux lois somptuaires et aux documents relatifs à la régulation des guildes – et à montrer l'évolution des costumes masculins et féminins à la fois à travers les modes adoptées par les différents groupes sociaux¹⁷⁵ et dans la réception des styles vestimentaires à travers la littérature et les chroniques des journaux de mode. Il observe ainsi les variations dans le temps des modes vestimentaires associées aux changements de société. Maude Bass-Krueger affirme ainsi que cet ouvrage constitue la base de l'historiographie moderne de la mode.

¹⁷¹ Cette théorie historique qui a cours du Moyen Âge à l'Ancien régime est remise en cause par les historiens du XIX^e siècle. Nous pouvons nous référer sur ce sujet à l'article de KOOPMANS, Jelle. « À l'ombre de Pharamond : la royauté élective », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°20, 2010, p. 135-143.

¹⁷² BASS-KRUEGER, Maude. *The Culture of Dress History in France : the Past in Fashion, 1814-1900*, thèse de doctorat, New York, The Bard Graduate Center : Decorative Arts, Design History, Material Culture, 2015, p. 43.

¹⁷³ Plus particulièrement les chapitres sur le XV^e siècle. Cf. *Idem*, p. 33.

¹⁷⁴ Maude Bass-Krueger explique aussi qu'il soumet les sources à un examen critique où elles sont toujours observées dans leur contexte de création. Jules-Étienne Quicherat est en particulier prévenant avec les objets d'art dont il est conscient qu'elles sont l'œuvre d'un artiste et non d'un historien. Le critère esthétique est donc prépondérant. Les sources textuelles sont prises avec autant de mesure. Cf. *Idem*, p. 64.

¹⁷⁵ Il reprend la structure sociale de la société : les paysans, la bourgeoisie, la noblesse, les ecclésiastiques et les militaires.

Jules-Étienne Quicherat est aussi un homme de son temps. Il cherche à démontrer ce qui perdure dans l'histoire du costume : « la francité ». « By the very nature of its broad history scope, the book is also inherently more revelatory of Quicherat's desire to use the study of clothing to write a Romantic chronicle of French identity as seen through dress, a type of work that called a "philosophy of history" in the style of his friend Michelet¹⁷⁶. » Il avance que la mode a été une préoccupation constante malgré les changements politiques, qu'elle s'est adaptée et transformée. Cette tendance remonte à l'époque celtique, où des contemporains ont témoigné que les Gaulois étaient toujours « soigneusement peignés et lavés¹⁷⁷ », et quelque soit leur niveau social, portaient des tenues qui respectaient leur mise. Jules-Étienne Quicherat explique que les Gaulois ont résisté aux influences extérieures pour produire selon leurs savoir-faire et les matériaux disponibles sur leur territoire des pièces vestimentaires et des ornements issus de leurs propres traditions. Ils ont aussi développé une technique excellente de tissage textile, et créé des éléments vestimentaires particuliers comme les braies – l'origine du pantalon moderne – que les Romains finissent même par adopter¹⁷⁸. L'auteur met ainsi en évidence l'existence d'éléments symboliques de la nation française à travers l'évolution des modes vestimentaires. En outre, Jules-Étienne Quicherat est convaincu que la mode est une force sociale constructive car elle a engendré une industrie florissante. La mode n'est donc pas vue comme un affaiblissement moral de la société¹⁷⁹, mais comme « a positive force that spurred national wealth, stimulated endeavors, and advanced new scientific knowledge¹⁸⁰. » L'enrichissement est mutuel : l'industrie procure de nouveaux objets pour le parure et l'ornementation, la mode stimule l'industrie. Quelque soit les événements politiques, l'industrie de la mode a toujours refait surface, et le luxe et la consommation ont toujours été au cœur des intérêts de la société¹⁸¹. C'est ce qui autorise Maude Basse Krueger à envisager l'œuvre de Jules-Étienne Quicherat comme un

¹⁷⁶ *Idem*, p. 60.

¹⁷⁷ L'historien de l'Antiquité tardive Ammien Marcellin (330-395 ?), qui avait voyagé dans toutes les parties de l'Empire, constate ce que qu'il n'a pu voir nulle part ailleurs : la nation de la Gaule trouve « son origine dans le respect de soi-même. Aux champs comme à la ville, on rencontrait le Gaulois et la Gauloise soigneusement peignés et lavés, toujours propres dans leur mise, et il n'y avait pas si pauvre parmi eux qui se fit une excuse de la misère pour se couvrir de haillons. » QUICHERAT, Jules-Étienne, *op. cit.*, p. 80. Citation extraite de BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷⁸ Ici, nous pouvons percevoir chez l'auteur le désir de démontrer que la mode française, outre qu'elle a résisté aux influences extérieures, s'est aussi diffusée dans les autres civilisations. Il est donc question d'une hégémonie de la culture française à travers l'objet vestimentaire. Cf. QUICHERAT, Jules-Étienne, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁹ Nous avons dans le chapitre II, avec l'ouvrage de Frédéric Godart, *Penser la mode* (2011), que la mode est jugée d'un point de vue moral jusqu'au XVIII^e siècle. Cf. Chapitre II, II, A, A.1.

¹⁸⁰ BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸¹ *Idem*, p. 78.

*storytelling*¹⁸². Il est ici important de signaler que l'ouvrage de Jules-Étienne Quicherat a été très apprécié à son époque, nécessitant une réédition dès 1877. De notre point de vue, s'il marque une rupture historiographique, il constitue également un tournant patrimonial important puisqu'il tente de faire de la mode un « lieu de mémoire » au sens où Pierre Nora emploie ce terme, c'est-à-dire un symbole de sacralisation du passé de la nation française. Son argumentaire sur l'industrialisation désigne aussi un état de discours propre à l'air du temps dans un contexte de concurrence économique et politique des États-nations européens. Ce même contexte favorisera l'organisation des expositions universelles dont on a pu constater l'importance pour la muséalisation de l'artefact vestimentaire.

B.3. L'ethnographie et le patrimoine immatériel au Québec

Au Québec, on observe à la fin du XIX^e siècle une première vague de production de connaissances scientifiques sur le costume sous l'angle ethno-historique. Selon Yves Bergeron, professeur de muséologie à l'UQAM, « l'ethnologie a joué un rôle fondamentale dans la reconnaissance et l'étude du patrimoine¹⁸³. » Les savants cherchent à constituer une histoire du commun, du groupe et du quotidien : ils cherchent à définir qui sont les Québécois et qu'est-ce qu'un Québécois. Les scientifiques sont alors influencés par le mouvement politique en faveur de la reconnaissance historique et culturelle de la nation des francophones en Amérique du Nord. Ils prennent ainsi part au mouvement littéraire et artistique amorcé par l'émergence de la figure de l'Habitant et renforcé par l'intérêt pour la population paysanne que nous avons décrit ci-avant. D'après l'ethno-historien Paul-Louis Martin, cet enthousiasme patrimonial pour la vie rustique est aussi à replacer dans le contexte des progrès techniques dans le domaine de l'hydro-électricité et des télécommunications qui accélèrent le phénomène d'exode rural au début XX^e siècle¹⁸⁴. Celui-ci annonce l'achèvement d'un mode vie rural par la mise en place d'une société de consommation – qui atteint évidemment les pratiques vestimentaires –, perçu comme un modèle de vie imposé et le sentiment de perte d'une identité.

¹⁸² *Idem*, p. 27. Maude Bass-Krueger emploie le mot *storytelling* pour désigner l'aspect narratif de l'ouvrage. Nous verrons dans le chapitre X que ce terme revêt une notion particulière dans le contexte du musée de la mode du XX^e siècle.

¹⁸³ BERGERON, Yves. « La question du patrimoine au Québec. État des lieux et mise en perspective », in RABASKA, vol. 9, 2011, p. 13.

¹⁸⁴ Selon le chercheur, dès 1901 la province de Québec devient majoritairement urbaine. Cf. MARTIN, Paul-Louis. « La conservation du patrimoine culturel : origines et évolution », *art. cit.*

Trois (3) personnages font figure de pionniers de l'étude du costume au Québec : Pierre-Georges Roy, Edouard-Zotique Massicotte et Marius Barbeau. À eux trois (3), ils posent les jalons du processus de patrimonialisation de l'artefact vestimentaire car, non contents d'être les premiers à publier sur le sujet, ils accordent également à cet objet une importance du même ordre que les autres éléments de la vie quotidienne. Commençons par l'archiviste Pierre-Georges Roy (1870-1953), que nous avons déjà cité dans le chapitre III pour être le premier conservateur du Musée de la Province de Québec. Après des études au Séminaire de Québec, il entame sa carrière d'homme de lettres par le journalisme puis, en compilateur acharné de données historiques, il poursuit par la fondation du *Bulletin des recherches historiques* en 1895 dont l'objectif est de « faire connaître les vertus, les travaux, le dévouement, les actions des petits, des humbles, des inconnus ou des méconnus qui ont bien servi la patrie¹⁸⁵. » Cette édition deviendra l'une des revues d'histoire les plus réputées du Canada français¹⁸⁶. Pierre-Georges Roy utilise ce support pour faire paraître un premier article sur la ceinture fléchée en 1897, introduisant ainsi l'artefact vestimentaire dans le registre des sources de l'histoire matérielle du Québec. L'article commence sur le même ton nostalgique que nous avons perçu à de multiples reprises : « Nos institutions s'en vont et disparaissent tour à tour, sans que l'on sache comment elles ont été créées et pourquoi elles ont cessé d'être. Il n'en sera pas de même pour la *ceinture fléchée*¹⁸⁷ ». L'auteur situe son origine à une tradition de l'uniforme militaire écossais dont les femmes se sont ensuite emparées, embellissant l'objet et complexifiant sa technique de fabrication, donnant lieu à un élément incontournable de l'habillement. Pierre-Georges Roy fait un comparatif entre les tableaux représentant les dentellières d'Alençon et « les jeunes filles d'autrefois » tissant minutieusement cette ceinture de laine. S'il se rappelle avoir vu des ateliers de tissage, il ne livre aucune date précise tant pour l'importation de cette mode que pour sa période d'usage, mais il affirme l'importance de cette pièce que portait « le Métis¹⁸⁸ qui en ornait son *capot* bleu traditionnel¹⁸⁹ ». En 1920, il participe à la création du Bureau des archives du Québec,

¹⁸⁵ TREMBLAY, Sylvie. « Pierre-Georges Roy : historien et généalogiste », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 31, 1992, p. 64.

¹⁸⁶ « Pierre-Georges Roy (1870-1953) », in *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, [en ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=7939&type=pge#.V5YS9TYUdsM> (page consultée le 25/07/2016).

¹⁸⁷ ROY, Pierre-George. « La ceinture fléchée », in *Bulletin des recherches historiques*, vol. 3, n°11, octobre 1897, p. 172.

¹⁸⁸ C'est ainsi que l'on appelle les individus issus d'une union matrimoniale entre les autochtones et les premiers arrivants en Amérique du Nord.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

puis devient le premier archiviste de la province de Québec. Dès lors, il s'implique dans les organismes voués à l'étude de l'histoire et à la conservation du patrimoine, et il obtient en 1922, jusqu'en 1941, le poste de secrétaire de la Commission des monuments historiques du Québec. Dans le cadre de ce nouveau rôle, il publie en 1928 un ouvrage luxueux¹⁹⁰ intitulé *L'Île d'Orléans* dans lequel il décrit l'architecture et le folklore de ce territoire spécifique, l'un des coins les plus « pittoresques » du Québec qui semble « dater d'un autre âge¹⁹¹ ». ». Nous relevons cet ouvrage, bien qu'il ne contienne aucune notice sur le costume¹⁹², pour mieux signifier le mouvement littéraire auquel prend part Pierre-Georges Roy que l'on surnomme « Vieilles Choses, Vieilles Gens » depuis le recueil de textes éponyme publié en 1926¹⁹³. En effet, si cette publication n'a pas prétention à écrire l'histoire de l'Île, elle participe à intégrer les arts populaires dans le corpus patrimonial et l'imaginaire collectif. Dans la même perspective, le savant édite des articles comme *Les légendes canadiennes* en 1937, puis *Nos coutumes et traditions françaises*¹⁹⁴ en 1939. C'est dans ce dernier qu'il reviendra spécifiquement sur le sujet de la mode des perruques et de la couette suivie par les hommes du XVIII^e siècle au XIX^e siècle, puis celle du fontange (coiffure féminine) et de la crinoline importée depuis l'Europe de l'ouest et adaptée au Québec. Il complète aussi sa bibliographie avec des articles sur différentes parties du costume traditionnel : capot de fourrure, chapeau de castor, soulier¹⁹⁵.

¹⁹⁰ L'ouvrage est abondamment illustré, et reprend en grande partie les œuvres des artistes que nous avons mentionnées dans la partie « II. A.3 » de ce même chapitre. La page couverture représente par exemple une porteuse de lait, un thème iconographique traditionnel des ATP québécois, accompagnée de la devise du Québec : « Je me souviens ». Cf. Annexe 7.7 – La figure de l'habitante sous les traits de la laitière : le costume paysan associé au patrimoine d'un « autre âge » au début du XX^e siècle au Québec.

¹⁹¹ ROY, Pierre-Georges. *L'Île d'Orléans*, Québec : Librairie Garneau, 1976 [Québec : Commission des Monuments Historiques de la Province de Québec, 1928], p. V-VI.

¹⁹² L'ouvrage regroupe en fait de nombreux articles qu'il a publiés dans le *Bulletin des recherches historiques*. Cf. FOURNIER, Alain. « L'île d'Orléans de Pierre-Georges Roy », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 26, 1991, p. 76.

¹⁹³ L'agronome et homme politique Georges Bouchard (1888-1956) publie en 1926 un recueil de récits campagnards, intitulé *Vieilles choses... vieilles gens*, qui sont « un éloge senti de la vie paysanne québécoise d'avant les progrès techniques et de ses artisans. » Plusieurs fois réédité, la dernière parution date de 2014. Cf. CORNELLIER, Louis. « Vieilles choses... vieilles gens, Georges Bouchard », in *Le Devoir*, [en ligne], 12 juillet 2014, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/413250/vieilles-choses-vieilles-gens-georges-bouchard> (page consultée le 28/08/2016).

Nous avons aussi cité plusieurs titres de publication reflétant l'intérêt pour l'histoire et les traditions populaires dans le Chapitre III, I, A.1.

¹⁹⁴ ROY, Pierre-Georges. « Nos coutumes et traditions françaises », in *Cahiers des Dix*, n°4, 1939, p. 101-108.

¹⁹⁵ « Arts décoratifs : costume », in LERNER, Loren R., et Mary F. WILLIAMSON. *Art architecture au Canada : bibliographie et guide de la documentation jusqu'en 1981*, Toronto : University of Toronto Press, 1991, p. 316-326.

La deuxième figure importante est l'un de ses pairs basés à Montréal : l'historien-archiviste Edouard-Zotique Massicotte (1867-1947). Il fait de l'histoire du costume son domaine de prédilection, puisqu'il publie vingt-et-un (21) articles dans le *Bulletin des recherches historiques* entre 1923 et 1946 sur le sujet¹⁹⁶. Il rédige l'un des premiers ouvrages liés au patrimoine immatériel québécois en 1902, intitulé *Conteurs canadiens-français du XIX^e siècle avec préface, notices et vocabulaire*¹⁹⁷. À travers les contes et légendes, il compile les éléments de la tradition orale « dont se nourrit une nation en son enfance », et dresse également un tableau des traditions et des mœurs québécoises. Il poursuit dans le domaine des arts et traditions populaires avec la publication des *Mœurs, coutumes et industries canadiennes-françaises* en 1913¹⁹⁸. Dans cet ouvrage, la ceinture fléchée, à nouveau, attire l'attention du scientifique qui, lors d'une visite de l'exposition organisée par la Canadian Handicrafts Guild présentée à l'Art Gallery à Montréal en mars 1907, où il a pu voir plusieurs modèles de belle qualité. L'article traite pour la première fois cet artefact sous un angle autre que littéraire¹⁹⁹, car son auteur recueille aussi le témoignage d'une tisserande, Mme Françoise Venne, ce qui lui permet d'expliquer la technique de fabrication de cette ceinture de laine et de retracer son origine : le secret du tissage est transmis de génération en génération au sein d'une même famille native de l'Acadie. Selon Edouard-Zotique Massicotte, le risque existe « de perdre cet art qui était bien à nous [les francophones]²⁰⁰ » car il ne préoccupe plus que les communautés anglo-saxonnes. Il ajoute à ce propos : « les confectionneuses de ceintures fléchées se font excessivement rares maintenant, l'industrie du tissage domestique, sous toutes ses formes, étant tombée, dans ce pays, dans une désuétude bien regrettable²⁰¹. » Plusieurs autres articles sur le tissage suivent celui-ci²⁰². Ce discours nostalgique est associé à une approche très innovante puisqu'il aborde « des

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Il est aidé par son frère, l'illustrateur Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929), qui puise de nombreux modèles dans l'imagerie populaire que nous avons décrite plus haut. Il produit aussi une iconographie riche de détails ethnographiques dans *Le Monde Illustré* et *L'Almanach du peuple*.

¹⁹⁸ Comme pour l'ouvrage *L'Île d'Orléans*, Edouard-Zotique Massicotte rassemble dans cette publication des articles courts signé par lui ou de petites notices écrites par d'autres savants. Bon nombre de ses articles sont parus dans le *Bulletin des recherches historiques*. Le passage sur la ceinture fléchée dont nous parlons immédiatement après avait été publié dans cette même revue en 1907 (vol. 13, n°5, p. 154-156).

¹⁹⁹ LACOURSIÈRE, Luc. « E.-Z. Massicotte, une œuvre folklorique », in *Les Archives de Folklore*, n°3, 1948, p. 12.

²⁰⁰ MASSICOTTE, Edouard-Zotique. *Mœurs, coutumes et industries canadiennes-françaises*, Montréal : Beauchemin, 1913, p. 72.

²⁰¹ *Idem*, p. 71.

²⁰² De courtes notices signées par d'autres que lui : « Les travaux domestiques », « Le foulage de l'étoffe », « le métier à tisser », « Le capot bleu ».

domaines jusque là à peu près inexplorés du folklore canadien²⁰³ ». Il appréhende le costume comme un objet issu d'une culture globale : de la production textile jusqu'aux habitudes vestimentaires. Pour ce faire, Edouard-Zotique Massicotte prend en compte à la fois les éléments du costume paysan et ceux de la bourgeoisie pour documenter la genèse des modes vestimentaires au Québec. En plus de l'histoire des styles, il renseigne l'histoire du tissu, la façon de le couper et de l'assembler, la fabrication des accessoires, etc. Ainsi, technique et culture s'allient pour illustrer la civilisation québécoise. Pour finir, le chercheur publie deux parmi les plus aboutis dans le domaine de l'ethno-histoire sont publiés sur le vêtement. Le premier, sur le costume civil masculin au XVII^e siècle²⁰⁴, retrace les origines du costume et ses adaptations en terre québécoise ; l'autre, sur le costume féminin²⁰⁵, compare deux inventaires après décès datés respectivement du XVII^e siècle et du XIX^e siècle, permettant un regard rétrospectif sur cent cinquante (150) ans de mode vestimentaire québécoise.

Le troisième pionnier que nous avons mentionné est Marius Barbeau (1883-1969). Reconnu comme le père fondateur de l'anthropologie au Canada²⁰⁶, il mènera les premières enquêtes de terrain sur le costume, aidé de Pierre-Georges Roy et Edouard-Zotique Massicotte. Ce savant préfigure ainsi le travail des ethno-historiens qui prendront le relais à partir des années 1940 à l'Université Laval²⁰⁷. Avocat converti à l'étude de l'Homme, formé à l'université d'Oxford à partir de 1907, Marius Barbeau s'intéresse dans un premier temps aux populations amérindiennes. En 1913, lors d'un congrès à Washington, il rencontre l'anthropologue américain Franz Boas (1858-1942) qui lui suggère d'étudier les chansons et les légendes des Canadiens-français. Marius Barbeau parcourt alors le Québec à la recherche des traces de l'héritage français, autrement dit les *canadiana*. Jusque dans les années 1930, il prend autant de notes qu'il collecte d'objets d'arts et traditions populaires pour le compte du Musée de l'Homme à Ottawa²⁰⁸, du futur Musée de la Province de Québec²⁰⁹, du

²⁰³ LACOURSIÈRE, Luc, *art. cit.*, p. 12.

²⁰⁴ MASSICOTTE, Édouard-Zotique. « Le costume civil masculin à Montréal au dix-septième siècle », in *Mémoires de la Société royale du Canada*, 3^e série, tome XXXIII, section I, 1939, p. 127-147.

²⁰⁵ MASSICOTTE, Édouard-Zotique. « Deux inventaires de costumes féminins », in *Les Archives de folklore*, n^o II : « Hommage à Marius Barbeau », 1947, p. 139-143.

²⁰⁶ FEREY, Vanessa. « Charles-Marius Barbeau et l'étude des collections ethnographiques franco-américaines d'Europe de l'Ouest (1931-1956) », in *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 12, 2014, p. 89.

²⁰⁷ Nous avons fait état de la création de la chaire de Folklore et des travaux de Madeleine Doyon-Ferland dans le Chapitre III.

²⁰⁸ Il collecte entre 1925 à 1930 des objets domestiques et d'artisanat de l'Îles aux Coudres et de l'île d'Orléans qu'il transfère à Ottawa.

²⁰⁹ De 1928 à 1930, il mène des enquêtes-collectes jusque dans le Bas du fleuve dans le but de créer un musée de la tradition artistique française en Amérique avec son ami Jos Simard, secrétaire général de la Province.

ministère de l'Agriculture²¹⁰ et du Royal Ontario Museum²¹¹. Pour ces raisons, il devient « le pionnier et le maître d'œuvre des études et des collections sur les arts populaires au Québec²¹² ». La rencontre avec Georges Henri Rivière et la visite des réserves du Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET), à l'occasion de sa venue à Paris pour l'Exposition coloniale internationale de 1931²¹³, achèvent de le convaincre de la nécessité pour « le Québec et le Canada français d'un rapprochement des valeurs traditionnelles franco-canadiennes²¹⁴ ». Ses activités scientifiques s'inscrivent donc dans « un acte de nationalisme » afin de faire valoir la culture canadienne. Dans les années 1940, il profite de sa retraite pour s'adonner à la rédaction de nombreux articles, dont plusieurs paraîtront dans les *Archives de folklore*. Il écrit lui aussi un ouvrage spécialisé sur la ceinture fléchée²¹⁵ entre 1942 et 1945.

Conclusion

Dès la première moitié du XIX^e siècle, c'est entre les provinces et Paris que les artistes et les hommes de lettres se font le relais d'une entreprise d'inventaire du patrimoine des régions. Tandis que les érudits entreprennent l'écriture de l'histoire locale, les élites culturelles se forgent une image sociale des provinces à travers le costume paysan, reflet des coutumes des peuples primitifs de la France. Au Québec, au même moment, une quête existentielle est menée : la figure de l'Habitant incarne alors le visage de tous les Canadiens français. Le costume est un élément essentiel du processus d'identification. Qu'il s'agisse de la France ou du Québec, les romantiques favorisent une culture visuelle du « costume historique » et, sur le même ton nostalgique, éveillent un sentiment d'alerte pour ces modes en voie de disparaître.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'histoire du costume est explorée par une littérature scientifique plutôt d'ordre archéologique en France, sous l'angle ethnographique au Québec. Le but des savants est identique de part et d'autre de l'Atlantique : retracer la genèse de l'objet vestimentaire à travers l'industrie domestique ou locale, à l'origine du

²¹⁰ Nous avons expliqué dans le même chapitre que la collection du ministère de l'Agriculture est transférée au Musée du Québec en 1983.

²¹¹ CARPENTIER, Paul. « Marius Barbeau et le musée de l'Homme », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire au Québec*, n°25, 1991, p. 36-38.

²¹² *Idem*, p. 37.

²¹³ Marius Barbeau était invité par Georges Henri Rivière à expertiser les collections amérindiennes du MET.

²¹⁴ FERREY, Vanessa, *art. cit.*, p. 92.

²¹⁵ BARBEAU, Marius. *Ceinture fléchée*, Montréal : Éditions Paysana, 1945, 110 p.
Françoise Gaudet-Smet, fervente défenseuse de l'artisanat québécois, dirige la publication.

génie (stylistique) national et de la santé économique du pays. Des éléments symboliques de la vêtue émergent – les braies ou la coiffe en France, la ceinture fléchée ou la tuque au Québec – tandis que l’approche scientifique impose progressivement l’étude de l’artefact lui-même. La recherche d’authenticité visuelle se traduit finalement par la recherche d’une certitude matérielle. Ce mouvement débouche sur la constitution de collections vestimentaires.

III. Du traitement archéologique et ethnographique à la mise en exposition du costume : la valeur muséale de l’artefact vestimentaire

A. De l’histoire locale à l’histoire nationale : la genèse du peuple de France

A.1. L’Exposition universelle de 1867 : une ethno-histoire des modes vestimentaires

a) Le discours d’exposition : défense d’une morale et d’une esthétique vestimentaire

Le discours sur la genèse du costume qui, dans une perspective nostalgique et passéiste, est construite autour du mythe du vêtement paysan issu des coutumes vestimentaires gauloises et/ou médiévales, investit les premières expositions. La première manifestation de grande ampleur connue fut l’exposition de costumes populaires à l’Exposition universelle de 1867 (la classe 92). Cependant, il ne s’agit pas d’une simple présentation de costumes régionaux²¹⁶. Nous avons déjà traité succinctement cette manifestation dans le chapitre IV : nous avons présenté les régions françaises participantes, et rapporté l’impression visuelle forte qu’avaient faite les groupes de mannequins suédois et norvégiens²¹⁷. Attardons-nous maintenant sur le discours d’exposition et l’identité de ses organisateurs. Dans la tradition de la production de connaissances sur le costume, le Comité de la classe 92 est exclusivement composé d’artistes ou d’écrivains²¹⁸ qui se sont illustrés au cours de leur carrière dans la

²¹⁶ Nous avons vu dans le chapitre II que Maude Bass-Kruger propose l’exposition *Musée historique du costume* présentée en 1874 au Palais de l’industrie à Paris par l’Union centrale des beaux-arts comme la première rétrospective d’artefacts vestimentaires, tandis que Lou Taylor commence son récit de la mode au musée en France à partir de l’Exposition universelle de 1900.

²¹⁷ Voir le Chapitre IV, I, A.1.

²¹⁸ Armand Dumaresq (1826-1895), artiste-peintre ; Gustave Boulanger (1824-1888), artiste-peintre ; Gustave Brion (1824-1877), artiste-peintre ; Ernest Dréolle (1829-1887), homme politique et de lettres ; Jean-Léon Gérôme (1824-1904), artiste-peintre ; Hippolyte Hostein (1814-1879), directeur du théâtre du Châtelet ; Eugène Lami (1800-1890), artiste-peintre ; Armand Leleux (1818-1885), artiste-peintre ; Paul Lormier (1813-1895), chef et dessinateur de l’habillement à l’Opéra de Paris ; Henry Singer, hommes de lettres. Cf. *Le Moniteur de l’Exposition universelle de 1867*, dimanche 7 janvier 1866, p. 6.

représentation de scènes historiques, pittoresques, folkloriques ou orientalistes. Pour l'exposition, ils se font archéologues. L'artiste-peintre Armand Dumaesq (1826-1895), rapporteur de l'exposition au nom du Comité, déclare d'emblée que le costume populaire est souvent « une mode qui s'est immobilisée²¹⁹ ». La présentation a pour but de comprendre à quelle date remonte ce phénomène : pourquoi le costume des paysans de Batz (Bretagne) est resté figé depuis l'époque de Louis XIII ? La réponse apportée par les artistes veut que le costume soit une « enseigne » et, qu'en lien avec les usages et les mœurs, il marque l'appartenance à une communauté ancrée dans un pays qui « a formé une race bien distincte²²⁰ ». De fait, la forme du costume ne change pas, car, fabriqué à partir de matériaux solides, il est fait pour durer dans le temps. À l'opposé, le vêtement est lui « l'apanage des villes²²¹ », et subit les influences de la mode. L'ouvrier, imitant les bourgeois, se soumet à cette « loi tyrannique²²² ». Il cherche ainsi des vêtements neufs mais bon marché : du moment que le style est à la mode, qu'importe la qualité ! Armand Dumaesq condamne cette attitude au rebours de celle du paysan qui recherche un habit « bien confectionné » et qui, au final, aura fait une meilleure dépense. Le costume populaire est ainsi chanté par le Comité : « le côté moral ressort de lui-même, sans qu'on ait à ajouter autre chose. Quand au côté artistique du costume, il est incontestable ; il frappe tout le monde²²³. » En clair, l'artiste aime à le représenter, tandis que le public apprécie de garder des albums qui en conservent le souvenir. Ainsi, la pratique mémorielle, l'identification historique et culturelle, la compilation artistique et la sauvegarde des savoir-faire se combinent pour justifier la prise de position des organisateurs de l'exposition.

b) La collecte des artefacts : une entreprise archéologique

L'entreprise de rassemblement des artefacts vestimentaires opérée par la Commission française, n'a pas été aisée. En France, là « où le costume tend à disparaître », « il a fallu rapprocher des costumes du dernier siècle, portés par quelques vieillards, des costumes, rares il est vrai, mais encore en usage dans nos campagnes²²⁴. » Ainsi, l'artiste Amable Gabriel de la Foulhouze (1815-1887), chargé de rassembler les costumes du Puy-de-Dôme, son

²¹⁹ DUMARESQ, Armand. « Spécimens des costumes populaires des diverses contrées » in Chevalier, Michel (dir.). *Exposition universelle de 1867 à Paris : rapport du jury international*, Paris : P. Dupont, tome XIII, 1868, p. 857.

²²⁰ *Idem*, p. 858.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Idem*, p. 859.

²²³ *Idem*, p. 860.

²²⁴ *Idem*, p. 863.

département natal – ce dont il s’est acquitté « avec l’intelligence d’un artiste et d’un archéologue²²⁵ », écrit Armand Dumaresq –, a récolté dix types d’habit. D’après le rapport d’exposition, ces artefacts comportent toutes les caractéristiques qui permettent l’étude du costume d’époque : la beauté esthétique et ornementale de l’objet, et les indices de l’affiliation aux ancêtres celtes. Ainsi, les femmes de Latour en Auvergne portent un bonnet noir monté d’un bandeau de laiton qui trouve son origine dans le trophée d’une victoire remportée par les Gaulois sur leurs ennemis²²⁶. Les femmes de Sauxillanges portent la jupe de la même façon que dans les tableaux d’Antoine Watteau (1684-1721). Les hommes de Riom arborent le chapeau-claque, ou chapeau dit à la française, qui était à la mode sous le Directoire. Les vigneron de la vallée de la Dare, dans les environs de Thiers, adoptent une ceinture rouge que portait déjà la communauté sous Louis XVI. L’exposition du Puy-de-Dôme finit d’ailleurs par la présentation d’objets archéologiques d’origine celtique en rapport avec l’histoire du costume, dont une ceinture retrouvée sur un oppidum gaulois et des boutons de manche marqués des médailles de Vercingétorix. Les organisateurs placent aussi d’anciens bijoux auvergnats « qui reviendront sans doute à la mode²²⁷ ». On peut relever le même souci de perpétuation des mœurs vestimentaires dans d’autres régions. Pour le département du Cher, dans la région du Berry, les costumes exposés sont issus des communautés protestantes qui n’ont pas changé leurs us et coutumes depuis l’édit de Nantes. Ainsi, les vêtements masculins ressemblent à l’habit qui était à la mode sous Louis XIV. Quand les costumes originaux sont trop difficiles à trouver, on fait appel à des tailleurs qui travaillent à partir des savoir-faire anciens. Pour le département du Finistère, le tailleur Alexandre Jacob de Quimper propose de très beaux costumes richement brodés et ornés²²⁸. La maison Babin a également confectionné des répliques soigneuses de costumes de Corse, de Guémené et de Bressan (Bretagne)²²⁹.

²²⁵ *Idem*, p. 872.

²²⁶ Le bandeau est emprunté aux vaincus par les Gaulois en signe de victoire, et d’un voile noir pour commémorer les compatriotes morts sur le champ de bataille. Cf. DUMARESQ, Armand, *art. cit.*, p. 872.

²²⁷ *Idem*, p. 875.

L’exposition présente des vitrines de bijoux, provenant surtout de Normandie, de Provence et du Dauphiné, qui présentent des parures du XVIII^e siècle qui « sont devenues de vraies raretés ; on ne les trouve qu’entre les mains d’amateurs. » Armand Dumaresq ajoute que ces bijoux « permettent de comparer ce qui se fait aujourd’hui et ce qui se faisait autrefois. Le conseil qu’on pourrait donner c’est de revenir autant que possible aux modes du passé. L’industrie n’aurait qu’à y gagner. » Cf. *Idem*, p. 877.

²²⁸ Ce tailleur a d’ailleurs lancé un commerce de vêtements où sont adaptées des broderies et des ornements bretons pour les touristes ou les gens du monde, et qui connaît un grand succès. Cf. *Idem*, p. 872.

²²⁹ *Idem*, p. 877.

c) Une première réflexion sur la muséographie et la médiation de l'artefact vestimentaire

Le rapporteur affirme que « l'ethnologie²³⁰ » apporte de formidables informations sur le costume. Partout où elle est développée – en Russie, en Turquie, en Suède, en Norvège, en Hongrie – on trouve des musées « remplis » de costumes. L'auteur se demande ainsi pourquoi la France ne dispose pas elle-même d'un musée national d'ethnologie qui pourrait « répandre des connaissances que le public semble si désireux d'acquérir²³¹ » :

Il n'y a pas de science qui parle plus aux yeux et ne soit plus facile à apprendre ; ce n'est pas un travail, c'est un divertissement, une récréation en un mot, un plaisir ; de là, le succès qu'a obtenu cette partie de l'Exposition auprès du public : la foule remplit sans cesse les différentes salles de la classe 92, et s'arrête partout où elle rencontre des vêtements disposés de manière à en faire comprendre l'usage. Le public a senti que l'exposition était une grande leçon où l'on peut apprendre beaucoup, et il ne cherche qu'à s'instruire²³².

Armand Dumaresq constate que la section suédoise et norvégienne de cette Exposition universelle de 1867 a particulièrement réussi cette démonstration grâce à ses trente-six (36) mannequins qui montrent « les différents âges, les différentes professions, et les mœurs du pays²³³. » L'attraction populaire de cette exposition réside aussi dans le rendu global de la présentation : les mannequins composés « des tableaux de genre » – montés par l'artiste M. de Dardel, surintendant des Beaux-arts de Suède, assisté par le sculpteur Soederman – qui avaient à la fois un « cachet très artistique et un côté très naturel dans la composition²³⁴ ». La Suède et la Norvège se distinguent particulièrement par une technique innovante de mannequinage qui apporte une qualité remarquable à ces tableaux : une structure de fil de fer rembourrée de paille, donnant un volume et un mouvement aux vêtements, alors que les têtes et les membres sont en plâtre, moulés « sur nature », et achevées par des artistes qui donnent jusqu'aux infimes détails de la peau. Pour ces raisons, l'exposition scandinave peut être considérée comme un modèle. Pour sa part, ne voulant pas verser dans la technique de la cire – devenue « vulgaire » et fort discréditée depuis les exhibitions de Curtius²³⁵ – la

²³⁰ *Idem*, p. 862.

²³¹ *Idem*, p. 863.

²³² *Idem*, p. 862.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Philipp Wilhelm Mathe Kurtz (1737-1794), dit Curtius, est un médecin suisse installé à Paris à partir de 1762. Il y ouvre au public un cabinet de figures de cire où les mises en scène montrent des personnages de la cour ou des célébrités de la période révolutionnaire. Aidé par sa nièce Marie Groshotz, devenue Mme Tussaud, ce musée devient rapidement une attraction de la ville et se présente telle « une encyclopédie populaire ». Cf. DUBÉ, Philippe. « Le musée de cire en tant que médium de l'histoire », in *Muséologie et champs disciplinaires*, Québec : Musée de la civilisation, « Cahier de recherche n°2 », 1990, p. 109 et 113.

Commission française a choisi la technique du carton-pâte, fréquemment employée dans les ateliers artistiques. Si le rapporteur avoue que ce procédé offre des coûts avantageux, force est de constater que cela est bien insuffisant pour une exposition à caractère ethnologique. La section française a eu recours à des « collections d'étude et de dessins » pour compléter cette lacune et faciliter la compréhension des usages de ces objets. « Ainsi, ces deux expositions de costumes sur mannequins et de costumes dessinés se sont complétées en se rapprochant²³⁶. » Seize (16) artistes-peintres sont sélectionnés pour cet exercice²³⁷, dont le célèbre Raphaël Jacquemin (1821-1881)²³⁸ qui a envoyé « de l'iconographie coloriée des costumes du IV^e au XIX^e siècle²³⁹ ». Chaque planche renseigne avec précision et force de détails les différentes parties du vêtement, ce qui sont très utiles aux artistes. La dimension pédagogique de l'exposition, visant le public élargi et les spécialistes du costume, est une vraie préoccupation pour les organisateurs. Il consacre ainsi une première réflexion sur le mode de présentation et la mise en volume des artefacts vestimentaires. Si le succès du côté des visiteurs a été au rendez-vous, les répercussions au niveau institutionnel restent limitées. Armand Dumaresq l'explique en raison de la nouveauté de ce type d'exposition : « L'obstacle que l'on a eu à surmonter est celui qui s'attache à toute idée nouvelle : on n'a pas été compris par tout le monde²⁴⁰. » Et le rapporteur d'ajouter : « C'est d'autant plus regrettable que, dans peu de temps, il n'y aura plus de costumes²⁴¹. » Cet appel d'urgence à la sauvegarde du patrimoine vestimentaire semble être entendu dans les provinces, comme nous allons le voir ci-dessous.

²³⁶ DUMARESQ, Armand, *art. cit.*, p. 862.

²³⁷ Plusieurs membres du Comité organisateur font partie du groupe : Armand Dumaresq, Gustave Boulanger, Jean-Léon Gérôme, Gustave Brion, Armand Leleux, Paul Lormier ; auxquels s'ajoutent Alexandre Antigna (1817-1878), For Madox Brown (1821-1893), Pierre-Edouard Frère (1819-1886), Amable Gabriel de la Foulhouze (1815-1887), Jacques-Joseph (dit James) Tissot (1836-1902), Edmond Eugène Valton (1836-1910), et Jules Worms (1832-1924).

²³⁸ JACQUEMIN, Raphaël. *Iconographie générale et méthodique du costume du IV^e au XIX^e siècle (315-1815)* - Collection gravée à l'eau-forte d'après des documents authentiques & inédits, Paris : chez l'auteur, 1867, 200 planches.

JACQUEMIN, Raphaël. *Histoire du costume civil, religieux et militaire du IV^e au XIX^e siècle (Occident, 315-1815)*, Paris : chez l'auteur, (ca.) 1876, 407 p.

²³⁹ DUMARESQ, Armand, *art. cit.*, p. 871.

²⁴⁰ *Idem*, p. 878.

²⁴¹ *Ibidem*.

A.2. L'encyclopédisme local : développement des collections vestimentaires dans le paysage muséal français

a) L'encyclopédisme local : mise en perspective de l'histoire nationale

L'Exposition universelle de 1867, puis celle de 1878, suivies de la création de Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET), semblent en effet catalyser les initiatives en matière de collectes de costumes en province. En France, nous avons vu que l'unité nationale se construit à travers la diversité spatiale depuis la Révolution, mais celle-ci trouve une résonance particulière sous la Troisième République. Malgré l'échec de la démonstration de l'affiliation celtique des cultures locales par l'Académie celtique, et l'arrêt des statistiques départementales après 1815, « le poids du particulier s'est considérablement accru²⁴² » tout au long du XIX^e siècle. L'historien Thierry Gasnier l'explique, d'une part, par une culture décentralisatrice dans la classe politique française caractérisée par un « provincialisme de droite »²⁴³. D'autre part, il relève que d'un point de vue scientifique et culturel, le discours du particulier se prolonge à travers les sociétés savantes dont le nombre, selon ses observations, passe de deux cent quarante (240) à neuf cent quinze (915) entre 1862 et 1903, soit un rythme moyen de quatre (4) structures créées par an²⁴⁴. Après s'être faites correspondantes de la Commission des monuments historiques de la France, les sociétés savantes se font relais de la politique muséographique du gouvernement français²⁴⁵. En effet, elles s'attribuent le rôle de rassembler tous les documents et objets historiques ou artistiques qui peuvent participer à la création d'une institution muséale locale. Les musées sont en fait la manifestation la plus nette de l'investissement de la mémoire locale. Thierry Gasnier, qui a remarqué un mouvement exponentiel de la création de ces établissements, examine les strates de la mémoire locale à travers la typologie des collections provinciales. Élaborées grâce à une accumulation hétéroclite d'objets, elles sont le résultat de donations

²⁴² GASNIER, Thierry, *art. cit.*, p. 3429.

²⁴³ Thierry Gasnier explique que la stratégie politique de la Troisième République est dirigée vers les campagnes. Depuis l'échec de la Seconde République et celui des résultats des élections de 1871, le poids d'un vote provincial et rural a donné l'avantage aux monarchistes. Pour ce jeune gouvernement, il faut donc gagner le cœur des campagnes. Cf. *Idem*, p. 3462.

²⁴⁴ Entre 1830 et 1860, trois à quatre institutions sont créées par an ; entre 1860 et 1910, on note une accélération avec quatre ou cinq nouveaux établissements par an ; entre 1921 et 1930, soixante seize (76) musées voient le jour ; puis entre 1930 et 1941, ce seront quatre-vingt douze (92) structures créées. Cf. *Idem*, p. 3444.

²⁴⁵ En 1801, la circulaire du ministère de l'Intérieur, Jean-Antoine Chaptal, organisait la décentralisation des collections parisiennes en province, créant ainsi quinze (15) musées en région pris en charge par des écoles de dessin et des académies de peinture déjà en place.

successives²⁴⁶. Pour compléter les apports spontanés, souvent effectués par les membres des sociétés eux-mêmes, il n'est pas rare de voir le journal local passer une annonce, un appel à dons, pour que chaque citoyen puisse venir déposer un objet représentant le patrimoine historique de la ville. Le modèle universaliste imposé par les premiers musées révolutionnaires²⁴⁷ se retrouve ainsi dans cette vision plurielle du patrimoine, qui permet dès lors d'embrasser d'un coup d'œil le génie d'un peuple. Les sciences naturelles et l'art, à travers la peinture locale, sont des thématiques stables tout au long du XIX^e siècle au contraire de l'archéologie qui recule, et dont les collections sont progressivement marginalisées. Cette science a pourtant imprimé un mouvement pérenne dans les musées : celle de retracer la totalité de l'histoire locale depuis les temps les plus éloignés. À la fin du XIX^e siècle, c'est par ce biais que l'on commence à collecter des objets ethnographiques. Certains musées ouvrent ainsi une salle vouée à l'évocation de la vie locale. L'historienne Chantal Georgel l'exprime ainsi : « De l'archéologie et de l'histoire, du début à la fin du siècle, on est passé insensiblement à ce qu'on appelle l'ethnographie²⁴⁸ ». Ainsi le paysage muséal se construit d'après cet encyclopédisme local, ou « encyclopédisme identitaire²⁴⁹ », propre à dispenser une « leçon de chose »²⁵⁰. Les collections ethnographiques comprennent naturellement des artefacts vestimentaires. Citons le cas du Muséum de Toulouse qui acquiert en 1888 une collection de costumes installée dans une nouvelle salle appelée « Musée pyrénéen », et celui du Muséum d'histoire naturelle de Nantes qui expose lui aussi des costumes régionaux dès 1894²⁵¹. Les collections de coiffes sont pléthores. D'un point de vue pragmatique, elles prennent moins de place dans les salles d'exposition que le

²⁴⁶ Les notables locaux qui forment les élites politiques, les élites économiques, puis les élites scientifiques et artistiques, offrent aux musées le fruit de leur passion : la culture scientifique, la numismatique, les incunables, les beaux-arts, des objets exotique rapportés de voyage.

²⁴⁷ Le Muséum national d'histoire naturelle, né officiellement le 10 juin 1793 par un décret de la Convention nationale, s'impose comme « le prototype des établissements voués à la conservation des collections et à l'enseignement des disciplines scientifiques ». Son projet muséographique se résume en 4 mots : science, encyclopédie, éducation, instruction publique. Le musée est alors un « lieu virtuel où tous les objets trouveraient leur place en vertu de classements et d'inventaires méthodiques conçus d'après un modèle universalisable. » D'après l'histoire des musées, nous pouvons dire que ce prototype s'est imposé comme le modèle du musée moderne. Cf. CUISENIER, Jean. *L'héritage de nos pères : un patrimoine pour demain ?*, Paris : La Martinière, 2006, p. 46 et p. 49.

²⁴⁸ GEORGEL, Chantal. « Le musée, lieu d'identité », in Georgel, Chantal (dir.). *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8mai 1994), Paris : R.M.N., p. 110.

²⁴⁹ SCHAER, Roland. « Des encyclopédies superposées », in Georgel, Chantal (dir.), *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁰ Nous avons vu, dans le cas de la Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais, que l'introduction de la dentelle au Musée de Calais avait été initiée par un mouvement du même type.

²⁵¹ COLLET, Isabelle. « Les premiers musées d'ethnographie régionale, en France », in Cuisenier, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents », n°16, 1987, p. 79-80.

vêtement²⁵². Nous avons aussi expliqué plus haut la forte impression visuelle de cet accessoire de l'habillement qu'ont laissée les artistes et les voyageurs, ainsi que l'importance qui lui est accordée dans les instructions de collectes rédigées par Paul Sébillot (1887) et Armand Landrin (1888) puisqu'il confirme le morphotype local²⁵³. Prenons l'exemple du Musée de Beaufort-en-Vallée mentionné dans l'ouvrage magistral de Chantal Georgel sur la jeunesse des musées de France. Cet établissement, inauguré en 1903, est créé à l'initiative du collectionneur Joseph Denais (1851-1916) dont l'objectif – comme pour de nombreux fondateurs de musées provinciaux – est « de faire connaître toutes les richesses de notre pays, afin de le faire aimer davantage, et d'y fixer plus intimement, son excellente population²⁵⁴ ». Ainsi, le Musée est à la fois un musée d'archéologie, de beaux-arts, d'arts décoratifs, d'histoire et d'ethnographie. Ce dernier registre s'incarne, entre autres choses, dans un département de « Tissus, broderies, passementeries, parures, coiffures, vêtements, modes, accessoires de toilette et de l'habillement » : on retrouve alors dans les collections une robe de bal du Directoire, d'anciennes coiffes du Beaufortais, des corsages, des bourses, des ceintures, des éventails, des bijoux, des souliers, etc.²⁵⁵. Ces objets sont principalement datés du XVII^e au XIX^e siècle. Dans le Musée, le visiteur peut également voir un atelier de tisserand et un cabinet des Coiffes d'Anjou²⁵⁶ qui sont, elles, disposées sur des têtes en carton, appelées « Sophie », que les lingères utilisaient encore récemment pour montrer les bonnets²⁵⁷. L'image sociale de la communauté se perçoit ainsi à travers les modes locales portées par les diverses couches de la population, du paysan à la petite bourgeoise locale.

b) Prolifération des musées ethnographiques en France : le costume au cœur des enjeux muséaux

Si beaucoup de musées encyclopédiques de province, comme le Musée de Beaufort-en-Vallée, ouvrent des vitrines ethnographiques, d'autres développent conséquemment cet aspect des collections en ouvrant une salle ou s'y consacrant exclusivement : le Musée archéologique de Quimper en 1884 ; le Museon Arlaten en 1896 à Arles ; le Musée alsacien

²⁵² Dans le chapitre IV, nous avons mentionné les difficultés éprouvées par les musées d'ethnographies concernant le volume des costumes et la complexité de leur mannequinage. Cf. Chapitre IV, I, B.1.

²⁵³ Voir le Chapitre IV, I, A.3.

²⁵⁴ Figure caractéristique de l'encyclopédisme local, le collectionneur dira même : « Rien n'a été oublié. Le pays s'expose ici à lui-même ». Cf. GEORGEL, Chantal, *art. cit.*, p. 108.

²⁵⁵ DENAIS, Joseph. *Catalogue illustré du musée de Beaufort : histoire locale, archéologie, ethnographie, sciences naturelles, beaux-arts*, Beaufort : Musée de Beaufort-en-Vallée, 1908, p. 128-146.

²⁵⁶ GEORGEL, Chantal, *art. cit.*, p. 110.

²⁵⁷ Les têtes acquises par Joseph Denais datent, elles, de 1840. Cf. DENAIS, Joseph, *op. cit.*, p. 137, n°968. Annexe 7.8 – La salle des Coiffes d'Anjou au Musée de Beaufort-en-Vallée en 1908.

en 1907 à Strasbourg ; le Musée du terroir à Loches en 1913 ; le Musée des beaux-arts et d'archéologie de Rennes à partir de 1913, sont les premières à voir le jour²⁵⁸. Nous avons vu dans le chapitre IV que les expositions universelles puis le premier *Congrès international des traditions populaires* en 1889 ont favorisé l'engouement pour les sciences ethnographiques. La fondation du MET en 1878 en particulier, est le point de départ du mouvement en faveur des musées d'ethnographie régionale d'après l'ethnologue Isabelle Collet, dont nous avons déjà cité. Puis, la création de la Société des traditions populaires en 1886 par Paul Sébillot, suivie en 1895 par celle de la Société d'ethnographie nationale et d'art populaire par Gustave Boucher (1863-1932), donnent lieu à l'organisation de congrès nationaux qui se déroulent en région dans le but de préparer la section d'ethnographie de l'Exposition universelle de 1900²⁵⁹. Le premier a lieu à Niort en 1896 avec l'appui de la Société du costume poitevin créée trois (3) ans auparavant. La plupart débouchent sur l'ouverture d'un musée local. Jean Cuisenier montre par ailleurs que si leur intention est de montrer la culture populaire, il s'agit plutôt d'une vision dénaturée des mœurs et des coutumes paysannes, telles que perçues de l'extérieur par les sociétés savantes :

C'est plutôt la culture régionale disparaissant telle que la bonne société locale aime se la donner en représentation, dans la nostalgie. [...] Leurs habitudes de vie et leurs goûts familiaux les amènent à choisir, pour les donner aux musées, ce qu'ils aiment le plus et qu'ils savent condamnés à disparaître : le décor de leur vie quotidienne, leurs plus belles pièces de costume, leurs plus belles pièces de mobilier. Mais comme ce sont aussi des érudits et des amateurs, ils complètent ces collections de beaux objets par les outils et les ustensiles dont ils savent que la technique est déjà dépassée, dont ils se doutent qu'ils vont devenir rares et curieux à une époque où les grands magasins de Paris vendent de tout par correspondance et où les quincailleries renouvellent complètement la gamme des outillages²⁶⁰.

À chaque fois, ces établissements mettent en scène des mannequins de cire costumés, « dans la tradition du musée Grévin²⁶¹ », placés dans des intérieurs reconstitués. Au début du XX^e siècle, cette mode est encore vive. En 1922, s'ouvre le Musée de l'Ain (archéologie et histoire locale) à Bourg-en-Bresse avec la reconstitution d'intérieur typique. En 1923, à Pau,

²⁵⁸ CHEVALIER, Elsa. *Le musée de Bretagne, un musée face à son histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 19.

²⁵⁹ Le Musée de la Société du costume poitevin de Niort et le Musée d'Ethnographie et d'Art populaire du Vieux-Honfleur, sont créés respectivement en 1898 et en 1900 à l'issue de ces congrès.

²⁶⁰ CUISENIER, Jean. « Que faire des arts et traditions populaires ? », in *Le Débat*, vol. 3, n° 65, 1991, p. 152.

²⁶¹ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 76.

Marie Grosholtz ou Mme Tussaud, que nous avons citée ci-dessus, quitte le cabinet de Curtius pour s'installer à Londres à la toute fin du XVIII^e siècle. Elle y fonde un musée similaire en 1835, portant son nom, qui obtient très vite une renommée mondiale. Une mode est lancée, et plusieurs musées éphémères s'ouvrent à Paris jusqu'à l'ouverture du Musée Grévin en 1882. Celui-ci se veut un temple de l'illusion, puisque le visiteur peut également y voir des spectacles de prestidigitation, les premières projections cinématographiques, des pantomimes, un kaléidoscope géant, etc.

le Musée béarnais montre des dioramas et une salle du costume²⁶². En 1924, on crée au Mans un Musée d'art local et des costumes du Maine. Le Musée savoisien à Chambéry, créé en 1913 sur les bases d'une collection archéologique, inaugure en 1928 une salle d'ethnographie grâce à l'exposition de mannequins costumés dans un intérieur savoyard reconstitué²⁶³. Ceci est possible grâce à une mobilisation de la population, sous le patronage des sociétés savantes qui organisent ainsi les premières collectes de ces objets domestiques « en voie de disparition ». Isabelle Collet ajoute que ces campagnes reflètent « les intérêts des premiers ethnologues du domaine français²⁶⁴ » : le costume est au cœur des enjeux patrimoniaux et muséaux de cette première vague d'institutionnalisation.

c) L'exemple du Musée archéologique de Quimper (1884)

Ce point nous est confirmé par le Musée archéologique de Quimper, fondé en 1846 à l'initiative de la Société archéologique du Finistère, qui inaugure le 14 juillet 1884²⁶⁵ une nouvelle salle appelée le « Musée des anciens costumes bretons » mettant en scène une sortie de noces²⁶⁶. Il a fallu dix années pour qu'aboutissent ce projet. En effet, dès 1874, René-François Le Men (1824-1880), conservateur de cet établissement et archiviste du département Finistère, avait eu l'idée de créer un Musée breton. Secrétaire de la société savante, il s'attelle au rassemblement de pièces exclusivement bretonnes, c'est-à-dire des objets d'intérêt ethnographique, notamment des costumes. L'ethnologue français Fañch Postic, qui a étudié l'histoire de la Société, nous fait remarquer que dans une note du 29 juillet 1876, accompagnant une demande de subvention adressée au Conseil général pour une vitrine devant abriter la collection de costumes, René-François Le Men insiste sur « l'urgence à rechercher et réunir les vieux costumes qui ne sont pas seulement "un plaisir pour les yeux" mais qui pourraient "être étudiés dans leurs moindres détails. [...] "Le costume breton, ajoute-t-il, n'est pas comme quelques-uns le pensent, un pur objet de curiosité ; il s'y

²⁶² SAGNES, Sylvie (dir.). *Images mentales, représentations de l'identité : le Museon Arlaten*, (), Paris ; Carcassonne : Institut interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain ; Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture (CNRS, EHESS, ministère de la Culture et des Communications), 2009, p. 307.

²⁶³ CHEVALIER, Elsa. *Le musée de Bretagne, un musée face à son histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 19.

²⁶⁴ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 76.

²⁶⁵ SERRET, A. *Catalogue du musée archéologique et du musée des anciens costumes bretons de la ville de Quimper*, Quimper : A. Jaouen, 1885, p. 140.

Une date d'inauguration fort symbolique depuis que le décret du 6 juillet 1880 a instauré le jour du 14 juillet en tant que fête nationale.

²⁶⁶ Annexe 7.9 – Vue générale de la « Sortie de noces en Bretagne », salle inaugurée le 14 juillet 1884 au Musée archéologique de la ville de Quimper.

rattache un véritable intérêt historique. [Or] depuis quelques années l'ancien costume breton s'altère et disparaît rapidement"²⁶⁷. » La collecte s'avère difficile, et le conservateur finit par s'adresser au tailleur quimpérois Alexandre Jacob²⁶⁸, le même qui a exposé à la section 92 de l'Exposition universelle de 1867. René-François Le Men déclare en 1879 son intention de monter une galerie d'une trentaine de mannequins costumes regroupés « en quelques scènes de la vie ordinaire²⁶⁹ ». Il reçoit pour cela une aide financière du ministre Jules Ferry (1832-1893) ainsi que son haut patronage, puis deux autres soutiens respectivement du Conseil général et de la Ville de Quimper²⁷⁰. La même année, il écrit à Théodore Hersart de La Villemarqué (1815-1895), président de la Société archéologique du Finistère : « Je viens de dénicher dans le haut Léon, le costume d'un bonhomme de quatre-vingt-treize ans, costume qu'il portait à ses noces qui ont eu lieu il y a soixante et onze ans²⁷¹. » Peut-être que l'idée des noces bretonnes vient de cette découverte enthousiasmante. À cause du décès de René-François Le Men, le montage du *Musée des anciens costumes bretons* est achevé par deux artistes installés à Quimper : Eugène Foulquier (1801-1899)²⁷² et Alfred Beau (1829-1907)²⁷³, qui a participé à l'essor « d'une imagerie spécifiquement bretonne²⁷⁴ ». Le choix de la création d'un tableau vivant figurant la sortie de noces et mettant en scène les quarante quatre (44) mannequins articulés, sculptés et modelés d'après nature comme l'usage le

²⁶⁷ POSTIC, Fañch. « Aux origines de la Société archéologique du Finistère et du Musée départemental breton. La correspondance Le Men-La Villemarqué (1873-1880) », in *Bérose, Encyclopédie en ligne sur l'histoire des savoirs ethnographiques*, [en ligne], <http://www.berose.fr/?Aux-origines-de-la-Societe> (page consultée le 17/02/2016).

²⁶⁸ Installé au n° 8 de la rue du Parc à Quimper.

²⁶⁹ Citation de René-François Le Men. Cf. POSTIC, Fañch, *art. cit.*

²⁷⁰ En juin 1879 Jules Ferry accorde une subvention de mille cinq cents (1 500) francs au Musée, le Conseil général verse trois mille (3 000) francs et le Conseil municipal de Quimper donne mille deux cents (1 200) francs. Cf. POSTIC, Fañch, *art. cit.*

²⁷¹ Lettre du 6 mai 1879, publiée dans le Bulletin de la Société archéologique du Finistère, t. VII, 1878-1879. Cf. *Ibidem*.

²⁷² Photographe et peintre quimpérois, il travaille à la restauration d'œuvres picturales au Musée des beaux-arts de Quimper, fondé en 1864, à partir des années 1870. Cf. « Peindre la lumière... Invention de la photographie, origines et premiers ateliers quimpérois ». Site de la Ville de Quimper, [en ligne], <http://www.quimper.bzh/1068-peindre-la-lumiere...-invention-de-la-photographie-origines-et-premiers-ateliers-quimperois.htm> (page consultée le 30/07/2016).

²⁷³ Alfred Beau est en fait, depuis 1880, le conservateur du Musée des beaux-arts de Quimper. Artiste-peintre, photographe et céramiste à l'origine (il gagne une médaille d'argent pour son violon en faïence à l'Exposition universelle de 1878), c'est pour sa sensibilité artistique qu'il est mandaté pour achever le projet de René-François Le Men.

²⁷⁴ Son activité de céramiste est florissante à partir des années 1870 alors que le tourisme se développe en Bretagne : pour la production de pièces de faïence décorées de scènes pittoresques et folkloriques, Alfred Beau puise son inspiration dans la *Galerie armoricaine* d'Hyppolite Lalaisse, que nous avons citée plus haut. Cf. GAYET, Gwenn. « Alfred Beau à Quimper (1829-1907), "peintre de tableaux sur faïence". Une production novatrice », in CARDINAL, Catherine, et Laurence RIVIALE (dir.). *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVI^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Histoires croisées », 2013, p.61-76.

recommande, se justifie ainsi : c'est « un des actes les importants de la vie se prêtant le mieux au déploiement de la richesse des costumes²⁷⁵. » Le catalogue du Musée édité en 1885 précise que les personnages arborent des visages en terre cuite délicatement observés et reproduits avec « une scrupuleuse exactitude²⁷⁶ ». Le travail de restitution morphologique permet de qualifier l'exposition de véritable « document anthropologique »²⁷⁷, en même temps que la mise en scène de ces expôts, par l'artifice de la muséographie, participe à combler le désir de pittoresque. En effet, contrairement au MET qui a choisi de compléter ses tableaux par des vitrines²⁷⁸, le Musée archéologique de Quimper préfère présenter des vêtements qui n'avaient pas pu être mannequinés sur l'étale d'une marchande²⁷⁹. Le discours d'exposition continue d'affirmer l'analogie entre le costume paysan et le « costume général porté au moyen-âge²⁸⁰ » :

Une façon de costume n'a jamais changé brusquement. Toutes, viennent d'une forme primitive, adoptée par un motif d'utilité ou de commodité ; elles n'arrivent à se transformer, que par une succession de nuances légères. Ces changements continuels, souvent bizarres et excentriques, qu'on appelle aujourd'hui la mode, étaient inconnus des anciens²⁸¹.

Le rôle joué par le costume régional dans l'écriture de l'histoire de France est toujours d'actualité. À côté de ce passéisme, on remarque un sentiment de fierté locale : « C'est ici le lieu de faire remarquer qu'aucune province en France n'offre une aussi grande variété de costumes²⁸² ». Au moment de l'inauguration de la galerie des costumes anciens, le Musée est constitué de deux salles : la première est dédiée à l'archéologie et l'art antique, la seconde à tous les objets qui « ont une origine bretonne²⁸³ ». Cette dernière donne ainsi une idée de l'industrie de l'ameublement et de l'art de la Basse-Bretagne : fragments d'architecture et de pierres tombales, vitraux, ferronnerie et serrurerie, meubles, objets liturgiques, iconographie, arts de la table, textiles, etc.²⁸⁴. Ces artefacts forment « la partie matérielle et ethnographique » de l'institution, et sont le pendant de « la partie artistique » qu'incarne la galerie des costumes. Par ailleurs, en 1911, le Musée archéologique de Quimper ajoute à son

²⁷⁵ SERRET, A., *op. cit.*, p. 140.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 81.

²⁷⁸ Voir le Chapitre IV.

²⁷⁹ COLLET, Isabelle, *art. cit.*, p. 81.

²⁸⁰ SERRET, A., *op. cit.*, p. 142.

²⁸¹ *Idem*, p. 141.

²⁸² *Idem*, p. 143.

²⁸³ *Idem*, p. 86.

²⁸⁴ D'après le catalogue de 1885, la collection bretonne comporte en fait des objets archéologiques de l'époque médiévale (du XV^e siècle pour les plus anciens) et retrace l'histoire vernaculaire de la Basse-Bretagne.

parcours un intérieur paysan où sont disposés à nouveau des mannequins costumés. Le mode de présentation du tableau vivant, ou du *period room*²⁸⁵, utilisé également au MET en 1884 pour la salle de France²⁸⁶, et repris au Museon Arlaten inauguré en 1896 par le félibrige Frédéric Mistral (1830-1914) – le premier musée français dédié aux arts et traditions populaires – servira ensuite de modèle aux nombreux musées de folklore local qui s’ouvrent sur le territoire. Il participe de fait à la reconnaissance de la valeur muséale de l’artefact vestimentaire.

B. Le costume au musée : l’incarnation d’une histoire vivante

B.1. Émergence d’une nouvelle muséographie

a) L’exposition *Musée historique du costume*, Paris (1874)

Selon Maude Bass-Krueger, l’exposition *Musée historique du costume*, présentée en 1874 au Palais de l’industrie à Paris par l’Union centrale des beaux-arts appliqués à l’industrie (Union centrale des beaux-arts), est la première manifestation à mobiliser les énergies en faveur de l’artefact vestimentaire à un niveau institutionnel. Si les sociétés savantes ont exprimé un intérêt pour le vêtement, elles ont échoué à créer un réseau puisque les initiatives sont restées locales²⁸⁷. Pourtant, depuis le succès du costume populaire au musée, il semblerait que l’Union centrale des beaux-arts ait compris l’intérêt d’exposer des artefacts vestimentaires. En effet, dès sa recomposition en 1873²⁸⁸, cette association d’industriels choisit le sujet du costume pour réouverture de sa programmation. Pourtant, son président, l’homme politique Édouard André (1833-1894), qui est un collectionneur passionné, ne révèle aucun penchant avéré pour le costume. Pour Maude Bass-Krueger, cette option reflète le besoin d’organiser un événement lucratif et attractif. De fait, le costume est

²⁸⁵ Les *period rooms* sont des intérieurs d’époque reconstitués : agencement d’une pièce avec ameublement et décoration. Le Musée de Cluny, un musée d’archéologie médiévale, fondé par le collectionneur Alexandre du Sommerard (1779-1842), dans lequel il aménage la chambre à coucher de François I^{er}, est le premier *period room* connu. Cf. MONTPETIT, Raymond. « Une logique d’exposition populaire : les images de la muséographie analogique », in *Publics et Musées*, n°9 : « Les dioramas », 1996, p. 72.

²⁸⁶ Voir le Chapitre IV.

²⁸⁷ BASS-KRUEGER, Maude. *The Culture of Dress History in France : the Past in Fashion, 1814-1900*, thèse de doctorat, New York, The Bard Graduate Center : Decorative Arts, Design History, Material Culture, 2015, p. 101.

²⁸⁸ L’Union centrale des beaux-arts appliqués à l’industrie a été créée en 1864, depuis la Société du progrès de l’art industriel fondée en 1858 par un groupe d’artistes, puis a été dissoute durant la guerre franco-prussienne en 1870. Nous ne revenons pas ici sur les objectifs et le contexte de création de cette association déjà expliqués dans le Chapitre II, II, B.2.

devenu un thème populaire qui séduit, notamment la gente féminine. C'est aussi un sujet à double niveau de lecture :

Le public lettré y puisera, pour l'histoire, des renseignements certains qui lui permettront de rectifier quelques idées fausses, et le titre seul de "Galerie de l'histoire du Costume" vous assure l'affluence du public féminin dont la curiosité et la coquetterie ne manqueront pas d'y venir chercher des instructions piquantes et des inspirations nouvelles²⁸⁹.

Nous l'avons déjà dit, l'Union centrale des beaux-arts a plutôt collecté du textile jusqu'ici, et les artefacts vestimentaires sont en nombre limité dans ses collections²⁹⁰. Inaugurée le 10 août 1874, l'exposition *Musée historique du costume* présente six mille (6 000) pièces et accessoires vestimentaires prêtés par vingt (20) collectionneurs mobilisés par l'association²⁹¹ : des vêtements, des accessoires, des textiles, des peintures, des gravures, des sceaux et des tapisseries, venant d'Europe, mais aussi de Chine, d'Afrique et d'Inde. Le parcours est découpé en douze salles suivant un ordre thématique et chronologique. Chaque salle est décorée avec des tapisseries et des tableaux correspondant à son époque²⁹². Une salle en particulier est consacrée à la mode contemporaine. L'Union souhaitait, « conformément à ses traditions, joindre à la section des écoles et à l'exhibition des industries artistiques une suite aussi complète que possible de documents anciens empruntés aux arts somptuaires, afin de livrer aux fabricants des éléments nombreux d'étude et de comparaison²⁹³. » C'est ainsi que l'association rompt une tradition qui veut que les séries d'objets d'un collectionneur soit présentées ensemble, alors qu'ici, elles sont éclatées afin de « composer une histoire partielle du costume²⁹⁴ ». Les objets associés aux pièces vestimentaire dans l'exposition sont à la fois conçus comme des documents et comme des « souvenirs » capables de révéler, d'après Maude Bass-Krueger, « a sens of the past²⁹⁵ ». L'intention des organisateurs est en effet de créer une ambiance qui saisit le visiteur, et de donner vie au costume à travers les représentations visuelles : l'association des deux produit

²⁸⁹ Lafenestre, M.G. « Rapport : La Commission Consultative à M. le Président et à MM. Les Membres du Conseil d'administration », in *Quatrième exposition 1874 : Musée historique du costume*, Paris : A. Chaix et Cie, 1874. Cité par BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 100.

²⁹⁰ Voir le Chapitre II.

²⁹¹ Les plus importants sont Auguste Dupont-Auberville (1830-1890) pour sa collection de textiles anciens, Jules-Ferdinand Jacquemart (1837-1880) pour sa collection historique de chaussures, et Achille Jubinal (1810-1875) pour sa collection de gants.

²⁹² Annexe 7.10 – Vue de l'exposition *Musée historique du costume*, présentée en 1874 au Palais de l'industrie à Paris par l'Union centrale des beaux-arts.

²⁹³ *Quatrième exposition 1874 : Musée historique du costume*, Paris : A. Chaix et Cie, 1874, vii. Citation extraite de BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 92.

²⁹⁴ Lafenestre, M.G. « Rapport : La Commission Consultative à M. le Président et à MM. Les Membres du Conseil d'administration », *art. cit.* Cité par BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 102.

²⁹⁵ *Idem*, p. 93.

un effet de complétude pour offrir une expérience cohérente. Le conservateur du Musée du Louvre, Georges Lafenestre (1837-1919), chargé du montage de l'exposition, décrit ses intentions scénographiques dans deux articles parus dans le *Monde illustré* : dans le premier, publié le 28 novembre 1874, il indique que la profusion d'objets laisse le temps au curieux de contempler et de saisir « la perfection de la main-d'œuvre ». Dans le second, daté du 10 novembre 1874, il explique que l'accumulation a pour but de lier chaque branche de l'histoire des arts appliqués à celle de l'histoire de l'humanité²⁹⁶. Le visiteur n'a plus qu'à se laisser envahir par cette atmosphère qui permet au passé de s'introduire dans le présent. Le milieu médiatique acclame cette rétrospective, dont le succès se traduit par la visite de quarante-et-un mille sept cent soixante quatre (41 764) individus. En outre, l'exposition procure un bénéfice de centre quatre-vingt neuf mille (189 000) francs²⁹⁷. L'exposition *Musée historique du costume* témoigne à la fois d'un succès populaire et d'une réussite financière²⁹⁸. Enthousiasmée par ce phénomène, l'Union commence une collecte d'artefacts vestimentaires, et en 1881, Maude Bass-Krueger relève plus de cent (100) pièces dans ses collections²⁹⁹.

b) La muséographie analogique : un nouveau régime de visualité et d'instruction

L'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) – un nouveau nom adopté depuis la fusion en 1879 de la Société du Musée des Arts décoratifs et de l'Union centrale des beaux-arts³⁰⁰ – pousse plus loin le concept d'incarnation de l'histoire vivante à travers le costume. En 1882, une exposition sur la laine et le textile, qui présentait des *period rooms*, a eu un succès quasiment équivalent au *Musée historique du costume*. En dehors de l'intérêt pour le costume et le textile, l'Union souligne la nécessité d'adopter un parcours chronologique et immersif :

Aujourd'hui la curiosité des visiteurs, même des plus légers, demande à être plus sérieusement excitée, et le récent succès du Musée du Costume a montré que l'Union centrale avait encore rencontré une idée juste, en donnant à ses collections d'objets

²⁹⁶ *Idem*, p. 96.

²⁹⁷ La production de l'exposition s'élève à 136 304 francs, et les entrées rapportent 219 824 francs : il s'agit donc d'un bénéfice de 83 520 francs.

²⁹⁸ De toutes les expositions produites par l'Union centrale des beaux-arts entre 1864 et 1900, celle-ci fut la plus lucrative.

²⁹⁹ *Idem*, p. 107.

³⁰⁰ Ces deux sociétés qui avaient pour ambition de créer une musée d'arts décoratifs, fusionnent dans le but d'annuler une compétition inutile et augmenter leur *lobbying*. L'organisation prend le nom « Union central des arts décoratifs » et adopte une formule désormais célèbre : défendre « le beau dans l'utile ». Cf. BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 111.

anciens, groupés historiquement, un intérêt plus fécond et plus élevé qu'un simple intérêt d'étrangeté³⁰¹.

Nous avons mentionné dans le chapitre IV que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la population est habituée à des formes de représentation visuelle immersive qui font le succès des spectacles d'illusion. Les divertissements scientifiques connaissent en effet un engouement très fort de la part du grand public au XIX^e siècle en Amérique du Nord et en Europe. Les expositions historiques se matérialisent sous la forme de grands panoramas peints, à dimension réelle, qui permet aux visiteurs d'être immergé dans le déroulement d'un événement particulier³⁰². Doté d'un double discours, le panorama est conçu comme un moyen d'éduquer la population à l'histoire³⁰³. En contexte muséal, ce genre de technique est utilisé grâce au diorama³⁰⁴ et aux *period rooms* pour faciliter la lecture des objets : ce sont en effet des dispositifs qui font appel à « la logique muséographique analogique³⁰⁵ ». Ce terme est employé par le muséologue québécois Raymond Montpetit pour une expographie qui a pour but de former une image, un tout, qui fait référence à un état réel hors du musée. L'idée est que réalité et vérité soient confondues, et surtout que l'expérience visuelle favorise l'interprétation et l'assimilation. Ce mode de présentation déborde rapidement du cadre du musée d'histoire naturelle, où il est né, pour investir les autres catégories d'institutions muséales. Pour le sociologue anglo-saxon Tony Bennett, l'émergence du musée au XIX^e siècle est en lien étroit avec les dioramas et les panoramas, mais aussi les expositions internationales et universelles, les galeries marchandes et les grands magasins :

The Great exhibition of 1851 brought together an ensemble of disciplines and techniques of display that had been developed within the previous histories of museums, panoramas, Mechanic's Institute exhibitions, art galleries, and arcades. In doing so, it translated into exhibitionary forms which, [...] were to have a profound and lasting

³⁰¹ Documents concernant l'exposition de 1876. Citation extraite de BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 109.

³⁰² François Robichaud situe l'importation en France de la technique britannique du panorama en 1799. Cf. ROBICHAUD, François. « Le panorama, spectacle de l'histoire », in *Le mouvement social*, n° 131 : « L'expression plastique au XIX^e siècle. Regards d'aujourd'hui », avril-juin 1985, p. 65

³⁰³ François Robichaud cite dans son analyse les titres des spectacles panoramiques donnés en France. Il s'agit souvent de sujet liés à l'histoire militaires comme la *Défense de Paris* en 1872, le *Siège de Belfort* et la *Prise de la Bastille* en 1882, *Jeanne d'Arc* et *L'Histoire du Siècle* en 1889.

³⁰⁴ Il s'agit de vitrines dans lesquelles on incorpore des objets ou des spécimens originaux mise en scène dans un dispositif évoquant un habitat, un lieu ou encore une situation qui fait immédiatement sens pour le visiteur. Ce concept est appliqué pour la première fois au Musée d'histoire naturelle de New York en 1889 par le sculpteur et taxidermiste Carl Akeley (1864-1926). Rappelons ici que le diorama est à l'origine une expérience théâtrale inventée par Louis Daguerre (1787-1851) en 1822, qui connaît un grand succès tout au long du XIX^e siècle.

³⁰⁵ MONTPETIT, Raymond, *art. cit.*, p. 56.

influence on the subsequent of museums, art galleries, expositions, and department stores³⁰⁶.

Ce nouveau rapport à la visualité a servi de support au développement et à la circulation de nouvelles disciplines³⁰⁷ et à leur formation discursive – le passé, l'évolution, l'esthétique, l'homme – tout comme de nouvelles techniques de visualisation : l'expographie ou le *display*, ainsi qu'on la nomme en Amérique du Nord, est une science dont les musées doivent désormais tenir compte puisqu'elle leur permet d'ouvrir leurs portes à un public élargi³⁰⁸, et de répondre ainsi à la mission sociale dont l'institution s'est progressivement chargée : l'instruction publique.

c) Le Musée La Salle, Montréal (1892)

Un phénomène similaire peut être observé au Québec, dont le réveil de la conscience patrimoniale et culturelle stimule la création de musées historiques locaux. Le costume mannequiné sur des figures de cire permet d'incarner les morphotypes locaux et les héros du temps passé. La muséographie analogique, avec la création de tableaux vivants, est toute désignée pour ces institutions cherchant à attirer et à instruire un public élargi. Le Musée La Salle, créé à Montréal en 1892, s'inscrit dans cette tendance, et sera le premier musée de cire à évoquer une histoire des francophones en Amérique du Nord. Plusieurs institutions semblables existaient auparavant. Le muséologue québécois Philippe Dubé travaille sur la genèse de ces établissements en tant que premières manifestations d'une muséologie populaire, se réclamant « d'une histoire incarnée et personnifiée, loin des abstractions chronologiques et événementielles³⁰⁹ ». Le chercheur nous rappelle que l'art céroplastique est une discipline antique, renouvelée à la Renaissance, trouvant son apogée à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Les artistes excellent désormais dans la reproduction du vivant (végétaux, fruits, figures humaines). Dans les années 1760, Philipp Wilhelm Mathe Kurtz (1737-1794), dit Curtius, ouvre son cabinet de figures de cire au public à Paris, puis sa nièce, Mme Tussaud, en ouvre un second à Londres en 1835, ainsi que nous l'avons mentionné plus haut. Ils lancent une mode, celle du divertissement historique en quelque sorte, et en Amérique du Nord, on voit fleurir des musées de cire

³⁰⁶ BENNETT, Tony. « The exhibitonary complex », in Schwartz, Vanessa R., et Jeannene M. Przyblyski. *The nineteenth-century visual culture reader*, New York ; London : Routledge, coll. « In sight : visual culture », 2004, p. 119.

³⁰⁷ L'histoire, la biologie, l'histoire de l'art, et l'anthropologie.

³⁰⁸ BENNETT, Tony, *art. cit.*, p. 117.

³⁰⁹ DUBÉ, Philippe. « Le musée de cire en tant que médium de l'histoire », in *Muséologie et champs disciplinaires*, Québec : Musée de la civilisation, « Cahier de recherche n°2 », 1990, p. 108.

itinérants au début du XIX^e siècle. Le premier à se produire à Montréal en 1802 est d'origine américaine, et présente des figures de héros militaires et d'hommes politiques qui ont participé à la formation des États-Unis, dans les scènes qui versent dans le sensationnalisme³¹⁰. Par la suite, le Museo italiano, un musée d'arts et d'histoire naturelle, mais surtout de curiosités, est fondé par Thomas Delvecchio (1758-1826) à Montréal en 1824³¹¹. Il s'agit du premier musée permanent où les visiteurs peuvent admirer de figures de cire incarnant la Beauté de Montréal, ou encore des groupes de jeunes gens chantant et dansant³¹². Mais la véritable galerie d'histoire s'ouvre à Montréal le 26 décembre 1892 sous le nom « Musée La Salle³¹³ », dans le cadre de la commémoration des deux cent cinquante (250) ans de la ville. Cette initiative revient à Raymond Beullac (1844-..), un marchand français de statues et d'ornements d'église installé à Montréal, où il crée un atelier de peinture et de sculpture. Déjà impliqué dans l'organisation de fêtes historiques costumées³¹⁴, il propose une rétrospective de l'histoire canadienne depuis la découverte du pays en 1535 par Jacques Cartier. Philippe Dubé rapporte les intentions de cet artiste-négociant qui souhaite reproduire à Montréal un musée Tussaud ou un musée Grévin³¹⁵ dont les figures seraient toutes revêtues « des costumes en rapport avec le grade ou les attributions des personnages représentés de manière à observer fidèlement la vérité historique³¹⁶. » Le célèbre sculpteur québécois Louis-Philippe Hébert (1850-1917), membre de l'Académie royale des arts du Canada, se charge de la fabrication des mannequins, tandis que le peintre Egmond Dyonnet (1859-1954) conçoit et exécute un décor forçant au réalisme. Dans le but

³¹⁰ Philippe Dubé rapporte dans ses recherches les impressions des visiteurs depuis des œuvres littéraires. Cf. *Idem*, p. 121.

³¹¹ Après la mort de son fondateur, son gendre Pierre-Cajetan Leblanc poursuit l'affaire. Le musée ferme en 1853. Cf. DUCHESNE, Raymond. « Delvecchio, Thomas (Tommaso) », in *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne], vol. 1 (1821-1835), Université Laval ; Université de Toronto, 1987-2016, http://www.biographi.ca/fr/bio/delvecchio_thomas_6F.html (page consultée le 04/08/2016).

³¹² DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 122.

³¹³ René Robert Cavalier de La Salle explore le continent nord-américain et découvre l'embouchure du Mississippi et baptise la région « Louisiane » en l'honneur de Louis XIV. Le « Départ de La Salle » est le sixième tableau du parcours du Musée. Cf. *Catalogue descriptif du Musée La Salle. Statues en cire de grandeur naturelle. Scènes historiques. Fontaines lumineuses. Tableaux anciens et modernes*, Montréal : [sn], 1893, p. 16.

³¹⁴ En 1884-1885, Raymond Beullac organise une cavalcade historique costumée pour la fête de la Saint-Jean-Baptiste. Il est chargé officiellement ensuite de la préparation de plusieurs événements du même type. Cf. KAREL, David. « Raymond Beullac », in *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1992, p. 80.

³¹⁵ Dans le cadre du projet du musée commémoratif, Raymond Beullac visite l'Exposition universelle de 1889 à Paris et le Musée Grévin. Cf. *Ibidem*.

³¹⁶ DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 123.

d'offrir « une source constante d'instruction récréative³¹⁷ », la muséographie analogique est employée pour le côté à la fois attractif et pédagogique des tableaux historiques, qui viennent « à la rescousse d'un discours historique défaillant dans une ville fortement dominée par les anglophones à une époque de conscientisation et de réveil nationaliste³¹⁸. » En effet, les quatre-vingt (80) « magnifiques costumes³¹⁹ » des personnages héroïques animant dix scènes historiques phares de la formation du Canada francophone participent à la « reconstruction d'un imaginaire national³²⁰ ». De fait, le Musée La Salle est réinstallé dans le Monument national³²¹ en 1894, rouvrant sous le nom « Musée Eden ». D'autres établissements prendront le relais dans la première moitié du XX^e siècle à Saint-Anne-de-Beaupré³²², à Montréal³²³ et à Québec³²⁴. Les artistes qui ont réalisé les statues costumées puisent leur inspiration dans une iconographie bien connue du grand public. Philippe Dubé montre, entre autres exemples, l'analogie entre le tableau vivant *Le débarquement de Jacques Cartier à Gaspé (1534)* du Musée historique canadien, et un tableau de l'artiste Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937) représentant ce personnage et ce moment historique³²⁵. Ainsi, ces musées « deviennent les paradigmes d'une syntaxe visuelle historique³²⁶. »

³¹⁷ Catalogue descriptif du Musée La Salle, op. cit., p. 3.

³¹⁸ DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 128.

³¹⁹ KAREL, David, *art. cit.*, p. 81.

³²⁰ DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 128.

³²¹ Le Monument national est l'un des plus vieux théâtres montréalais. Il est conçu comme un lieu de centre culturel canadien-français et abrite la Société Saint-Jean-Baptiste.

³²² Le Musée royal est dessiné par Auguste Rho (1867-1947), artiste statuaire qui a fait son apprentissage auprès de Loui-Philippe Hébert, que nous venons de citer pour la réalisation du Musée La Salle. Cf. DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 128.

³²³ Le Musée catholique canadien, ouvert à Montréal en 1935, est l'œuvre du statuaire Albert Chartier (1898-1992) et le peintre Robert Tancred (1906-2003). Il présentait à l'origine des scènes religieuses et des scènes historiques québécoises. Au fur et à mesure, seuls les tableaux historiques ont été conservés, et l'institution est appelée Musée historique canadien. Nous avons mentionné cet établissement dans le chapitre III puisque le Musée de la civilisation s'est porté acquéreur de deux cents (200) statues costumées à sa fermeture en 1989. Voir le Chapitre III.

³²⁴ Albert Chartier et Robert Tancred continuent leur tour de l'Amérique du Nord en fondant à Québec en 1948 un musée de cire qui, à l'instar de celui de Montréal, propose un discours patriotique par la mise en scène des héros historiques de la Province. Cf. DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 128.

³²⁵ Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, *Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé, 1535, 1907* (Musée national des beaux-arts du Québec). Cette œuvre fait partie de la culture visuelle et artistique des Québécois, tant pour la scène qui y est représentée que pour la place de l'artiste dans l'histoire de l'art québécoise. En plus d'être très productif, le peintre participe aussi au mouvement artistique s'intéressant à la vie paysanne et aux paysages typiques de la Province que nous avons décrit plus haut. Cf. ALLARD, Nicole. « Suzor-Coté : œuvre de séduction », in *Vie des Arts*, vol. 47, n° 189, 2002-2003, p. 41-43.

³²⁶ DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 128.

B.2. Du costume populaire à la mode française : une rétrospective des modes vestimentaires

a) L'Exposition des arts de la femme, Paris (1892)

Sous l'influence de ces expositions nationales, la perception de l'objet change : l'artefact vestimentaire se fait de plus en plus objet d'art, et rejoint le textile dans la catégorie des arts décoratifs. Le discours sur l'affiliation entre le costume des régions de France et le costume historique témoigne de cette évolution. On reconnaît *in fine* que « la prépondérance incontestée de la France en matière de costume et de modes féminines prend sa source dans l'inépuisable variété de conceptions qui a caractérisé le costume paysan français au cours de deux siècles derniers³²⁷. » En 1892, l'UCAD réitère une rétrospective sur les modes vestimentaires avec l'*Exposition des arts de la femme* au Palais de l'industrie. Si l'artefact en 1874 était un document, en 1892, il est un objet d'art. La manifestation, organisée sous le Patronage des dames³²⁸, créé en 1865, a pour objectif de présenter des objets fabriqués par les femmes et pour les femmes. Le Patronage est composé de femmes du monde chargées de « concourir à l'enrichissement des collections du musée et de la bibliothèque³²⁹ » de l'association. Grâce à l'organisation de concours et d'expositions, elles encouragent la création artistique féminine, au-delà « des arts de la femme ». Le comité d'organisation de l'exposition est ainsi composé de femmes de la haute société – la comtesse Greffulhe³³⁰, la vicomtesse de Courval, la vicomtesse de Janzé, et la duchesse d'Uzès – qui sont assistées de trois (3) experts de l'histoire du costume, amateurs-collectionneurs d'artefacts vestimentaires³³¹, ainsi que de trois (3) costumiers pour le théâtre et l'opéra³³². L'idée

³²⁷ ROYÈRE, Henri. *Les costumes régionaux de la France : 200 aquarelles, texte historique. Illustré par Gratiane de Gardilanne et Elisabeth Whitney Moffat, historique Henri Royère, préfacé par la princesse Bibesco*, Paris : Éditions du Pégase, 1929, p. 1.

Il s'agit ici du discours affirmé dans la préface d'un album de gouaches représentant des costumes régionaux de toute la France, réalisées par les costumiers Gratiane de Gardilanne et Elisabeth Whitney Moffat au début du XX^e siècle. Ces œuvres font l'objet d'un don au Metropolitan Museum à New York en 1929, illustré dans la publication d'un petit livret rédigé par l'artiste-peintre français Henri Royère (1869-1938) et l'écrivaine Marthe Bibesco (1886-1973), alias Lucile Decaux, qui au cours de leur carrière naviguent entre l'amour pour les arts folkloriques et la haute culture.

³²⁸ Il est plus connu sous le titre « Comité des dames » ainsi qu'il est renommé en 1895. Cf. DELAPORTE, Guillemette, Marie-Amélie THARAUD et Elise KERSCHENBAUM. *Le comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'union centrale des arts décoratifs (1892-1925) : journal d'exposition* (Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, 17 sept.-16 nov. 2012), [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions/archives/presentation-3095> (page consultée le 06/02/2016).

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ L'exposition *La mode retrouvée. Les robes trésors de la comtesse Greffulhe*, présentée au Musée Galliera à Paris, du 7 novembre 2015 au 20 mars 2016, montrait l'influence de cette femme sur les tendances de mode.

³³¹ Frédéric Regamey (1849-1925), François Flameng (1856-1923), et Maurice Leloir (1853-1940).

³³² Charles Bianchini, Eugène Lacoste (1818-1907), and Théophile Thomas.

principale de cette initiative n'est pas de présenter une rétrospective de l'histoire du costume, mais plutôt de comparer l'ancien et le nouveau. Le rez-de-chaussée du Palais de l'industrie est ainsi occupé par trois cents (300) stands commerciaux –les industriels calaisiens en tiennent un comme nous l'avons indiqué dans le chapitre V³³³ – et les salles d'expositions sont disposées au premier étage. « Le passé ne peut en effet servir de leçon utile au présent qu'à la condition de lui présenter ses précieux éléments d'études sur le même terrain et avec une même classification technologique³³⁴. » Le parcours suit une logique thématique : les gravures de mode, « colonial dress », le costume populaire et folklorique, les textiles anciens, la broderie ancienne, l'histoire de la coiffure. Remarquons ici que les costumes régionaux sont à nouveau mobilisés dans le discours sur l'histoire de la mode. Si l'expographie privilégie des objets présentés dans des vitrines, deux tableaux vivants³³⁵ sont également élaborés pour cette occasion : l'un sur le costume au XVIII^e siècle, l'autre sur la mode actuelle. Le premier s'inspire d'un dessin de Moreau le Jaune, titré les *Délices de la maternité* (1777), et présente ainsi deux femmes jouant avec un enfant. L'effet est charmant d'après la presse. Le second tableau expose des tenues signées par les maisons de couture Sarah Mayer et A. Morhange. La scène choisie est celle du moment du thé. Selon Maude Bass-Krueger, « the tableau's interest was evidently in the overall effect and message, not the objects³³⁶. » Les tableaux deviennent des allégories où les costumes racontent à un style de vie élégant et confortable.

b) L'exposition *Musée rétrospectif*, Paris (1900)

Nous avons abordé dans le chapitre II les expositions *Musée rétrospectif* et *Le Costume de la Femme à travers les âges* présentées respectivement au Palais du Vêtement et au Palais du Costume à l'Exposition universelle de 1900³³⁷. Nous souhaiterions revenir sur ces événements pour mieux analyser leur discours d'exposition à la lumière des arguments que nous avons avancés dans le présent chapitre. L'idée qui domine toute l'organisation de l'Exposition universelle est de produire des commémorations centennales à travers des rétrospectives. Nous avons vu que le Palais du vêtement, la manifestation qui devait offrir

³³³ Voir le Chapitre V.

³³⁴ *Exposition des arts de la femme, Paris, 1892*, Paris : Palais de l'industrie, 1892. Cité par BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 116.

³³⁵ Dans le plan initial qu'ils avaient élaboré, les organisateurs souhaitaient exposer une *Histoire de la mode française*, depuis Charles VIII à Napoléon III, agencée en tableaux vivants. Ce mode de présentation est finalement abandonné pour des questions budgétaires. Cf. *Idem*, p. 115.

³³⁶ *Idem*, p. 117.

³³⁷ Voir le Chapitre II, III, A.1.

un panorama de la mode de 1800 à 1900, avait échoué à cette démonstration³³⁸. En effet, motivé par un discours patriotique et sentimentaliste, l'exposition portait plutôt sur des objets symboliques ayant appartenu à des personnages historiques de la France³³⁹. Il s'agit ici d'approfondir ce positionnement qui, certes, ne répond pas à l'objectif qu'elle s'était fixée, mais qui résume pour nous l'esprit qui a dominé l'émergence de la valeur muséale de l'artefact vestimentaire tout au long de ce siècle. En effet, le hall du Palais présente des « souvenirs historiques³⁴⁰ » et des « costumes de style³⁴¹ » que l'historien et homme de lettres Jules Claretie (1840-1913) et Maurice Leloir (1853-1940) ont rassemblés, et qui permettent aux visiteurs de « toucher du doigt ce qui fut le passé³⁴² ». Ordonnées de façon typologique³⁴³, les expôts mettent en valeur des objets phares et cherchent à stimuler les émotions des visiteurs. Au contraire des expositions de 1874 et 1892 qui avaient des visées éducatives, celle de 1900 cherche à donner des éléments aux visiteurs pour qu'ils imaginent le passé : les vêtements ressuscitent le passé, et telle une biographie, l'histoire peut se lire à travers eux.

Encore une fois, derrière ces vitrines, nous assistions à un étalage de l'Histoire. La vie d'autrefois sortait des collections particulières et, du costume de scène du comédien Molé au mouchoir de l'impératrice Eugénie, chiffé et orné d'abeilles, nous avions comme le spectacle de coulisses où les costumes de rôles divers seraient attendus, avant l'entrée en scène. [...] C'est plus que de la curiosité, c'est de la pitié, c'est aussi de la

³³⁸ C'est ce qui explique la présence d'une seconde exposition vestimentaire, celle du Palais du costume, qui comble l'absence de la rétrospective qui devait se monter au Palais du vêtement. *Le Costume de la Femme à travers les âges* est une présentation de tableaux vivants de mannequins en cire costumés, recréés pour l'occasion, narrant l'histoire de la France depuis l'époque de la Gaule jusqu'à 1900. Des reproductions de photographies de cette exposition de bonne qualité sont publiées dans : CLARK, Judith, et Amy de la HAYE. *Exhibiting Fashion – Before and After 1971*, London ; New Haven : Yale University Press, 2014, 251 p. Pour une étude approfondie (projet initial, modalités et enjeux, aspects financiers), nous référons plutôt à la thèse de Maude Bass-Kruger.

Nous devons aussi préciser que l'exposition du Palais du costume a été organisée par un homme que tous les historiens ont nommé jusqu'ici « Monsieur Félix », alors qu'il ne s'agit que d'un pseudonyme utilisé par le couturier parisien Émile Poussineau (1841-1930). Cf. « "Félix" et la mode du Dinard de la Belle-Époque », in *Le Télégramme*, [en ligne], 29 novembre 2012, <http://www.letelegramme.fr/local/cotes-d-armor/dinan/dinard/dinard/felix-et-la-mode-du-dinard-de-la-belle-epoque-29-11-2012-1923956.php#> (page consultée le 24/06/2016).

³³⁹ Il est pertinent de mentionner ici qu'au Québec, le musée d'histoire canadienne appelé le McCord National Museum, fondé en 1921, et qui est l'un des premiers musées de la Province à collecter des artefacts vestimentaires sur ce même principe. Nous développerons plus tard ce cas de figure, au moment où le musée ouvre sa galerie de costumes.

³⁴⁰ Le catalogue d'exposition détaille les artefacts exposés issus de collections privées, ou encore du Musée des souverains, du Château de Valençay, et du Musée des arts décoratifs à Paris. Cf. CAIN, Georges (dir.). *Musée rétrospectif des classes 85 et 86 : le costume et ses accessoires à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris : notices-rapports*, [s.l.] : [s.n.], 1900, p. 23-34.

³⁴¹ La collection de Maurice Leloir est ici largement exploitée, les photos de ses costumes portés par des modèles dans des intérieurs d'époque reconstitués illustrent le catalogue. Cf. *Idem*, p. 37-62.

³⁴² *Idem*, p. 19.

³⁴³ Annexe 7.11 – Vue de l'exposition *Musée rétrospectif*, présentée au Palais du Vêtement (classe 85) l'Exposition universelle de 1900 à Paris.

science, c'est le post-scriptum de la Vie et le lendemain de l'Histoire. [...] Ci-gît le passé d'hier ! Ici repose, avec ces costumes et ces accessoires, ce bric-à-brac somptueux et élégant, un peu de l'histoire de France. Et je salue ces fantômes !³⁴⁴.

« Les costumes locaux » figurent également dans cette rétrospective nostalgique. Armand Landrin, conservateur au MET, promoteur de la salle de France³⁴⁵, mobilise les collections d'ethnographie³⁴⁶ et s'exclame : « Hélas ! Que sont devenus les costumes si pittoresques et si variées de paysans de notre vieille France ? Ils ont presque disparu devant le nivelage général des mœurs³⁴⁷ et on n'en retrouve plus guère le souvenir que dans les mémoires des artistes et des rêveurs qui se plaisent à évoquer les images du passé. » L'exode rural occasionne le départ des jeunes qui, revenant aux pays, rapportent « les habitudes des villes et le mépris de toute originalité ». Le goût vestimentaire évolue insensiblement à cause des grands magasins de la capitale, et les traditions sont ainsi assujetties au « despotisme de ce qu'on appelle "la mode"³⁴⁸ ». On retrouve ici les caractéristiques du discours de l'Exposition universelle de 1867, déplorant la perte de l'originalité liée à la vêtue populaire face aux nouveautés industrielles : nostalgie du passé, originalité culturelle des provinces, émotion du beau et du passé idéalisé. Pour Armand Landrin, le vêtement est un agent de l'histoire qui permet un accès immédiat à la compréhension du passé. La saie et la braie gauloise ne sont-elles pas encore portées aujourd'hui ? Le costume de la Maurienne ne montre-t-il pas l'ascendance sarrasine des habitants de la vallée ? Les broderies des robes ne rappellent-elles pas les dessins mythiques des peuples de jadis ?

Il est permis aussi aux historiens, aux ethnographes, de déplorer leur [les artefacts vestimentaires] disparition, car, grâce à la fixité des traditions qui perpétuaient leurs formes, ils constituaient des documents précieux, bien plus sérieux qu'on ne croit généralement, pour l'histoire des origines, des parentés, des migrations des peuples³⁴⁹.

Pour ces raisons, les costumes locaux sont « les témoignages d'antiques³⁵⁰ », et ont suscité autant d'intérêt pour le *Musée rétrospectif* que les vêtements de la noblesse. Du point de vue des arts décoratifs, il s'agit du même combat : sauvegarder et valoriser les traditions et l'excellence des savoir-faire et du goût français.

³⁴⁴ CAIN, Georges (dir.), *op. cit.*, p. 20 et 22.

³⁴⁵ Voir le Chapitre IV.

³⁴⁶ De nombreuses pièces proviennent également du Musée de Clermont-Ferrand.

³⁴⁷ Le conservateur en attribue la faute à « la multiplication et la facilité des moyens de transport, en étendant le cercle des relations » et à « la diffusion des journaux en répandant des idées nouvelles. » Cf. CAIN, Georges (dir.), *op. cit.*, p. 65.

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ *Idem*, p. 66.

³⁵⁰ *Idem*, p. 67.

c) Le fonds des costumes régionaux de l'UCAD à Paris

La collecte de costumes populaires n'est d'ailleurs pas un fait strictement réservé aux musées d'ethnographie. Les musées d'arts décoratifs sont porteurs de cette vision plurielle de l'objet puisque l'idée est de collecter tout ce qui se fait en termes techniques : coupe, tissu, assemblage ; et surtout en termes d'ornementation : broderie, dentelle, motifs, etc. Lou Taylor souligne qu'au Royaume-Uni, beaucoup de musées d'arts décoratifs rassemblent des collections vestimentaires régionales, majoritairement dans les années 1890. L'influence importante du mouvement Arts and Crafts, qui élève l'art populaire au rang des arts nationaux, pousse à la sauvegarde d'artefacts populaires et traditionnels dans le but de former le goût des artisans et du public (le consommateur). En outre, elle constate l'utilisation du costume régional comme « vital ingredient³⁵¹ » de la promotion de l'identité nationale des Irlandais, des Écossais ou des Anglais. La France n'est pas exempte de ce phénomène. Nous nous appuyons ici sur un cas similaire, avec le premier musée français d'arts décoratifs : l'UCAD. Aujourd'hui, la collection vestimentaire rassemblée par cette association se trouve au département Mode et textile du Musée des arts décoratifs à Paris. Il est difficile à l'heure actuelle de faire des recherches sur les « costumes régionaux » dans la base de données du Musée, car ils ne sont pas référencés en tant que tels³⁵². De plus, ils n'ont jamais fait l'objet d'une exposition spécifique puisque le positionnement de l'institution n'a jamais été motivé par un discours de type ethnographique. Nous avons cependant l'opportunité de pouvoir retracer une partie de ce fonds grâce à l'affectation³⁵³ en 1997 d'un ensemble de coiffes régionales relevant des collections de l'UCAD au Musée national des arts et traditions populaires (MNATP). En 1995, Katell le Bourhis, directrice et conservatrice en chef du Musée de la mode et du textile (MMT)³⁵⁴ informe sa collègue Martine Jaoul, conservatrice en chef du MNATP, que dans le cadre du redéploiement de son établissement dans l'aile Rohan du Palais du Louvre, un lot de coiffes régionales françaises ont été

³⁵¹ TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 252.

³⁵² La base de données des collections du Musée des arts décoratifs renseigne strictement la typologie des artefacts vestimentaires, leur provenance et leur date. Il est ainsi compliqué de distinguer un vêtement de type « costume régional » d'un vêtement de la bourgeoisie provinciale suivant la mode parisienne.

³⁵³ L'affectation est un dépôt sans limite de durée, c'est-à-dire qu'il ne doit pas être renouvelé tous les cinq ans comme un dépôt ordinaire.

³⁵⁴ L'UCAD ajoute un nouveau musée à son portefeuille en 1986, en acceptant la gestion des collections de l'Union française des arts du costume (UFAC), donnant lieu à l'inauguration du Musée des arts du costume. Au début des années 1990, le Musée intègre définitivement l'UCAD et prend le nom de « Musée de la mode et du textile », qui deviendra par la suite le département Mode et textile du Musée des arts décoratifs.

retrouvées : celles-ci auraient certainement leur place dans un musée d'ethnographie³⁵⁵. Pierre Arizzoli-Clémentel, conservateur général des musées de l'UCAD, confirme que ces artefacts « ne peuvent avoir de sens ni d'utilité³⁵⁶ » au MMT³⁵⁷. La proposition d'affectation du 12 novembre 1996, dresse une liste de cent dix-huit (118) artefacts vestimentaires comprenant des coiffes et des cols³⁵⁸ datés du XVIII^e au XIX^e siècle, de provenances variées, mais néanmoins de régions culturelles identifiées : Alsace, Auvergne, Charente-Maritime, Boulonnais, Bretagne, Landes, Morvan, Normandie, Picardie, Poitevin, Provence, Maurienne (Savoie)³⁵⁹. Quatre (4) noms de donateurs ressortent du lot de coiffes déposées au MNATP : Jules Blanck³⁶⁰, Mme L. Cotoni³⁶¹, Mme Charles Liévin³⁶², Mme A. Rosnoble³⁶³. L'ensemble Blanck n'est pas très important, mais il est utile de mentionner que ce collectionneur a effectué cinq (5) donations à l'UCAD entre 1907 et 1909³⁶⁴. Jules Blanck est un négociant d'origine allemande, installé au 156 rue de la Pompe à Paris, qui possède des fabriques de broderies et de dentelles en Allemagne et en Suisse³⁶⁵. Les archives du dossier d'acquisition nous indiquent que son intérêt réside dans les broderies appliquées sur les pièces vestimentaires et textiles. Les accessoires du costume populaire alsacien,

³⁵⁵ Lettre de Katell le Bourhis, directrice et conservatrice en chef du MMT, adressée à Martine Jaoul, conservatrice en chef du MNATP, le 6 janvier 1995. Cf. Dossier d'affectation du fonds « Coiffes régionales » du Musée de la mode et du textile au MNATP/MuCEM. Archives service de l'Inventaire du Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

³⁵⁶ Lettre de Pierre Arizzoli-Clémentel, conservateur général des musées de l'UCAD, adressée à Martine Jaoul, conservatrice en chef du MNATP, le 15 novembre 1995. Cf. Dossier d'affectation du fonds « Coiffes régionales » du Musée de la mode et du textile au MNATP/MuCEM. Archives du service de l'Inventaire du Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

³⁵⁷ Dans le chapitre II, nous avons indiqué l'évolution du profil muséologique du Musée des arts décoratifs, notamment à partir de 1997, qui s'oriente vers le vêtement de mode haut de gamme, voire d'avant-garde.

³⁵⁸ Nous avons relevé par exemple des béguins, des bonnets, des bandeaux de coiffure, des calottes, des chapeaux, des coiffes, des cols, et des quimpes (grand col ou chemisette couvrant la gorge).

³⁵⁹ *Proposition d'affectation n°960137 du 12 novembre 1996*, 3 janvier 1997, 25 p. Cf. Dossier d'affectation du fonds « Coiffes régionales » du Musée de la mode et du textile au MNATP/MuCEM. Archives du service de l'Inventaire du Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Figurent également dans le lot, neuf pièces d'origine norvégienne.

³⁶⁰ Neuf pièces dans le dépôt, qui proviennent du don n°1907.0109 : un lot de quarante-trois (43) pièces. Cf. Informations relevées sur la base de données du Musée des arts décoratifs le 22/07/2016.

³⁶¹ Quinze (15) pièces dans le dépôt, qui proviennent du don n°1976.0910 : un lot de vingt six (26) pièces. Cf. Informations relevées sur la base de données du Musée des arts décoratifs le 22/07/2016.

³⁶² Quatre-vingt sept (87) pièces qui proviennent du don n°1919.0520

³⁶³ Six pièces dans le dépôt, qui proviennent du don n°1908.0401 : un lot de seize (16) pièces. Cf. Informations relevées sur la base de données du Musée des arts décoratifs le 22/07/2016.

³⁶⁴ Dont trois assez importantes : le premier don (n°1907.0109) comportant quarante trois (43) coiffes et bonnets du XIX^e siècle, provenant surtout d'Italie et d'Europe centrale (Alsace, Bavière, Bohême, Basse-Autriche) ; le deuxième don (n°1907.0319) comportant de douze fichus provenant tous de Carinthie (Basse-Autriche), non datés, richement ornés de broderies et de chenille de soie colorées ; puis le dernier don (n°1909.0316) comportant trente quatre (34) artefacts du même type que le premier don.

³⁶⁵ Respectivement à Plauen et à Saint-Gall. Il obtient une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1900. Cf. Dossier d'acquisition « Don BLANCK 1909.0204 et 1909.0316 ». Archives du service de l'Inventaire du Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

bavarois et de Carinthie, qu'il rassemble, comme les bonnets et les fichus, sont richement ornés. Un intérêt pour le costume national de ces régions est également manifeste à travers sa correspondance avec l'UCAD. Jules Blanck s'inscrit ainsi dans la lignée des industriels-collectionneurs dont nous avons décrit le profil dans le chapitre II. Mais la donation la plus importante est celle de Mme Liévin qui représente soixante-quatorze (74) % du lot. On ne trouve cependant aucune information sur cette collectionneuse dans les archives³⁶⁶. Cependant, en 1919, l'année où le don est effectué, François Carnot (1872-1960), président de l'UCAD, explique dans le rapport annuel que la Première Guerre mondiale a engendré une « situation matérielle, morale et économique³⁶⁷ » difficile et que désormais de l'UCAD doit faire preuve d'« autorité morale [...] pour la sauvegarde du patrimoine français³⁶⁸ » et de participer au « relèvement du Pays³⁶⁹ ». Un plus « grand effort de propagande et d'éducation artistique³⁷⁰ » doit être fait. Parmi les moyens d'action envisagés, nous remarquons une prise en compte accrue des arts populaires. L'auteur dénonce la focalisation sur la « somptuosité de nos Palais nationaux³⁷¹ », et un parisianisme renforcé par l'organisation centralisée du pays qui a causé une certaine négligence pour les arts rustiques. Il constate aussi que les arts modernes dans les pays comme la Russie et la Suède, ou encore dans la région de la Bavière, prennent leurs sources dans les objets paysans. Ainsi, il exprime avec regret : « On les [les provinces] a trop négligées, en France, on n'a pas compris à temps que l'Art régional, et même local de nos provinces était un élément important de notre fortune nationale³⁷². » L'UCAD pérennise et affirme une vision globale de l'artefact vestimentaire, où l'ancien, le haut de gamme et le local sont garants de la qualité esthétique et technique de l'objet.

Conclusion

Les éléments présentés dans ce chapitre confirment l'idée mise en évidence dans le chapitre II, à partir des travaux de Lou Taylor : les artistes-érudits et les historiens-amateurs sont bien les acteurs de la patrimonialisation de l'artefact vestimentaire. En France, la classe 92 de l'Exposition universelle de 1867, et la création du Musée d'ethnographie du Trocadéro

³⁶⁶ Les don Cotoni et Rosnoblet sont dans le même cas.

³⁶⁷ *Annuaire de l'UCAD, année 1920*, Paris : H. Calmette & G. Petit, 1920, p. 31. Cf. Archives de l'Union centrale des arts décoratifs, cote C1/76.

³⁶⁸ *Idem*, p. 33.

³⁶⁹ *Idem*, p. 34.

³⁷⁰ *Idem*, p. 35.

³⁷¹ *Idem*, p. 34.

³⁷² *Ibidem*.

(MET) en 1878 jouent un rôle important de catalyseur à l'échelle nationale. Le phénomène de collecte du vêtement se poursuit ainsi en région, à travers la fondation de musées locaux dont la vocation est de rassembler le patrimoine artistique, historique et ethnographique de leur territoire. Grâce à cet encyclopédisme identitaire, le costume trouve une reconnaissance dans le paysage muséal français. La muséographie analogique, donnant une place privilégiée aux mannequins costumés, procure en effet aux institutions un moyen de médiation et d'attraction d'un public élargi correspondant à leur mandat pédagogique. On constate l'émergence de savoir-faire artistiques et de techniques de mannequinage propres au vêtement en contexte muséal. Au Québec, en 1892, un musée spécifiquement orienté sur la mise en scène de personnages costumés propose une histoire vivante et captivante de la formation de la province et de la culture québécoise.

Ce discours nationaliste outre-Atlantique est analogue à celui qui motive la patrimonialisation de l'artefact vestimentaire en France. Nous avons vu en effet que la frontière entre le costume régional et le costume historique n'est pas aussi tranchée qu'on pourrait le penser. Le costume régional, dans la perspective de la dialectique entre l'histoire provinciale et l'histoire nationale, est collecté au même titre que le costume historique. Le vêtement devient un vestige des temps immémoriaux où le peuple puise ses racines culturelles. En outre, les grandes expositions parisiennes qui se déroulent entre 1874 et en 1900 sous l'égide de l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) démontrent une vivacité du génie stylistique français depuis la variété et la qualité du costume paysan.

Conclusion du chapitre VII

Nous venons de dessiner les contours d'un premier régime de muséalité du vêtement que nous pourrions qualifier de proto-muséal, couvrant le début du XVIII^e siècle jusqu'au début des années 1930, où nous observons le rapprochement de l'artefact avec la notion patrimoniale puis son intégration progressive, mais encore timide, dans les musées.

En 1729, l'antiquaire Bernard de Montfaucon inaugure une production de connaissances spécifiques aux costumes des monarques de France, consacrant d'emblée une dimension mémorielle à la vêtue par le transfert de la notion d'antiquité sur les éléments retraçant le passé national. À partir de 1750, la peinture d'histoire et le théâtre de condition, à la recherche d'une véracité historique des représentations, font du vêtement le lieu de consécration d'une histoire française. Les productions artistiques deviennent des leçons historiques et morales – rappelons le ton patriotique d'un Jean-Charles Levaché de Charnois –, tandis qu'une collaboration entre les savants et les artistes se nouent autour de la recherche et de la reconstitution de costumes anciens. C'est à ce moment précis que le premier geste patrimonial dirigé vers « l'habillement et le costume » est marqué d'un décret adopté par le gouvernement révolutionnaire en 1790, proclamant des *Instructions concernant la conservation* des catégories d'objets relevant d'un intérêt national. Alors que commence à se construire la notion de patrimoine à travers la prise en charge des « monuments historiques », le « costume » acquiert ses lettres de noblesse en intégrant une histoire de l'art française ainsi qu'une première dimension muséale avec le Musée des monuments français créé en 1793 par Alexandre Lenoir. Au même moment, s'enracine l'idée que l'histoire de France se lit à travers les vestiges des sociétés passées dont les mœurs et les coutumes sont encore pérennes en province. L'apparition d'une France culturelle grâce à la statistique départementale puis les récits de voyage au début du XIX^e siècle, consacrent le costume comme « marqueur d'espace » mais aussi comme un symbole culturel fort, qui se développe à travers la littérature rurale, les livres ou les journaux illustrés tout au long de l'époque romantique. Une culture visuelle spécifique aux costumes régionaux imprime durablement une conception idéalisée de l'habillement paysan. Au Québec, également au début du XIX^e siècle, un processus similaire est engagé avec la figure de l'habitant, lui aussi paysan, qui incarne les francophones en Amérique du Nord. L'œuvre de Joseph Légaré en 1833, intitulé justement *Le Canadien*, répondant à un besoin d'identification. Elle élève des éléments de

la vêtue au rang d'agent unificateur de la civilisation québécoise. Le costume du canadien-français intègre lui aussi une culture visuelle essentiellement par la presse illustrée.

C'est à partir de ces deux situations que l'artefact intègre progressivement les musées français et québécois. En France, d'abord, c'est en région que les musées ethno-historiques, dans la perspective d'un encyclopédisme identitaire initié par les sociétés savantes locales, sont les plus actifs. Certainement marqués par le succès de la classe 92 de l'Exposition universelle de 1867 – la première exposition d'envergure de « costumes populaires » – les musées sont ensuite influencés par le Musée de Quimper qui joue un rôle de musée-pilote en matière d'exposition du costume, en inaugurant le premier, en 1884, un diorama à destination d'un public élargi, suivi de près par le Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris. Pour la première fois, les objectifs d'instruction publique rejoignent une culture populaire grâce à la muséographie analogique, qui participe à l'engouement pour l'artefact vestimentaire. Ces événements ne doivent pas faire oublier que le costume régional n'est pas le seul objet d'intérêt, et que la muséalisation des collections vestimentaires se concrétise aussi par l'exposition de « costume de style » qui sont considérés comme des *memorabilia*, c'est-à-dire des souvenirs historiques. Les expositions nationales liées aux arts décoratifs – comme les expositions de l'UCAD organisées en 1874 puis en 1892, ou encore le Palais du vêtement à l'Exposition universelle de 1900 – adoptent cependant un discours qui mêle souvent le costume des provinces et le costume dit historique dans une conception persistante de l'affiliation du peuple gaulois aux ancêtres immédiats, à travers une mode vestimentaire française particularisée par un style et un savoir-faire : le costume paysan est vanté pour ses mérites esthétiques, le costume historique pour sa capacité à raconter le personnage qui l'habitait. Malgré la production d'ouvrages académiques sur le vêtement, notamment *L'Histoire du costume français* de Jules Quicherat en 1875 qui témoigne d'une écriture scientifique moderne, les expositions sont toujours empreintes d'un ton nostalgique et pittoresque. Le mode de présentation du diorama, proposant des mannequins figuratifs essayant de se rapprocher au plus près du naturel, est très populaire jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Au Québec, la quête existentielle amorcée au début du XIX^e siècle débouche en 1892 sur un premier musée, le Musée La Salle, utilisant lui aussi la muséographie analogique avec la conception de tableaux vivants où sont représentés des événements clés de l'histoire nationale. En réponse à un discours historique défaillant, puisqu'aucun musée national

d'histoire ou d'ethnographie n'existe encore, les artistes reconstituent grâce à leurs mannequins de cire costumés un imaginaire collectif de la genèse de la civilisation québécoise. Ce spectacle payant inaugure, à l'instar de la France, une muséologie populaire où le plaisir des yeux rencontre les avantages d'une expérience didactique. En parallèle, le costume fait son entrée dans le domaine académique à la fin du XIX^e siècle grâce à Pierre-Georges Roy, Edouard-Zotique Massicotte et Marius Barbeau, considérés comme les premiers ethnographes du vêtement. Ils commencent ainsi l'écriture d'une histoire des modes vestimentaires propres au Québec, marquée par le métissage entre un héritage français et une appropriation d'éléments de la vêtue ou des techniques de tissage amérindiennes.

En résumé, c'est au XIX^e siècle que le vêtement est reconnu comme élément du patrimoine national, avec corollairement un appel à sa sauvegarde, le costume étant appréhendé comme élément de l'identité nationale, et c'est à ce titre que les costumes, mais les seuls costumes régionaux et historiques à ce stade, deviennent des objets de musée.

Chapitre VIII – Apparition et développement d'une muséologie du patrimoine vestimentaire (1907-1989)

Introduction du chapitre VIII

Nous avons exposé, au chapitre II, la théorie élaborée par Marie Riegels Melchior selon laquelle une première période de la mode au musée, appelée *dress museology*, serait centrée sur l'activité de collectionnement, et le travail d'inventaire et de conservation des artefacts vestimentaires. Ces activités seraient soutenues par la fonction recherche du musée puisque, dans le but d'écrire une histoire du costume, on tente de rassembler les connaissances sur l'évolution de la coupe, de l'assemblage et de la fabrication des composantes du vêtement. Sans date de commencement précisée, cette période s'achèverait en 1970 avec l'exposition *Cecil Beaton : an anthology of fashion* présentée au Victoria & Albert Museum, marquant le début de l'ère de la *fashion museology*¹. Sans réfuter les grandes tendances observées par la chercheuse qui font écho à une histoire muséale anglo-saxonne, et d'une certaine façon, à une tendance générale, ces propos doivent être affinés, notamment pour le terrain franco-québécois dont la réalité nous semble différente. Au contraire de Marie Riegels Melchior, nous voyons une période riche marquée par le début d'une réflexion sur la médiation de l'artefact et sur la particularisation du discours d'exposition spécifique aux modes, inaugurant selon une véritable muséologie du patrimoine vestimentaire.

Le chapitre VIII cherche ainsi à qualifier, à partir de l'entre-deux-guerres, une période durant laquelle se développe un intérêt spécifique pour l'artefact vestimentaire, en particulier le costume dit historique. D'une part, en parallèle de nouveaux savoirs sur l'objet, nous observons l'émergence d'un discours muséal spécifique aux modes vestimentaires, avec la création d'institutions consacrées aux costumes ou l'ouverture de galeries de costumes dans des musées généralistes. D'autre part, nous voyons l'émergence de réseaux internationaux

¹ Dès ce moment, la présentation des collections sera de plus en plus inspirée des défilés et de l'esthétique du secteur marchand de la mode, aboutissant à des expositions d'ambiance et d'idées plutôt que des expositions d'objets. Cf. Chapitre II, I, B.2.

d'universitaires, de collectionneurs et de muséologues qui entament une première collaboration. En effet, la prise en compte de l'artefact vestimentaire dans le paysage muséal débouche sur le développement de nouvelles pratiques et de réflexions sur la médiation et la conservation de l'artefact vestimentaire. Il s'agit finalement de la professionnalisation de ce domaine, à l'instar de ce qui se déroule dans l'ensemble du secteur muséal.

Dans un premier temps, nous verrons que l'intérêt pour le domaine de l'histoire du costume devient un savoir à part entière. En France, la formation d'une première société savante en 1907, la Société de l'histoire du costume, entame une production de connaissances sur l'artefact vestimentaire dans le but d'établir les périodes stylistiques grâce à l'écriture d'une histoire artistique et sociale de la mode. En rupture avec l'histoire du costume rédigée par les érudits du XIX^e siècle, la production des savoirs au début du XX^e siècle et la création du Musée du costume de la Ville de Paris entre 1920 et 1956, vise à reconnaître l'importance du fait vestimentaire pour l'histoire sociale et culturelle des sociétés du passé.

Puis, dans un second temps, nous nous intéresserons à la création d'espaces muséaux spécifiques aux artefacts vestimentaires. Nous avons relaté les recherches d'Eleanor Thompson dans le chapitre II, qui remarque, dans les années d'entre-deux guerres, que l'activité de collectionnement de l'artefact vestimentaire s'intensifie dans les musées tandis les collectionneurs, percevant progressivement la valeur patrimoniale et muséale du costume, forment de grandes collections privées². Ceci débouche entre les années 1940 et les années 1970, sur la création des premiers musées dédiés à l'histoire du costume en Angleterre, aux États-Unis, en Espagne³. Nous remarquons un phénomène similaire en France et au Québec : d'abord, la création en France d'une galerie de costumes au Musée de Bretagne en 1960 ; puis, le premier musée centré sur les modes vestimentaires au Québec, le Musée Beaulne à Coaticook en 1975.

Enfin, dans un troisième temps, nous observerons l'émergence d'une muséologie du patrimoine vestimentaire à partir des années 1950. Elle se traduit à la fois par une nouvelle conception de l'artefact au sein du musée, devenant un témoin intime de l'histoire du rapport entre l'individu et le vêtement, et par des pratiques muséales de conservation préventive et des dispositifs d'exposition particularisés. Nous remarquerons surtout une rupture dans

² Voir le Chapitre II, I, A.3.

³ Voir le Chapitre II, I, B.2.

l'expographie de l'artefact vestimentaire car le musée cherche ses assises : un équilibre entre l'attraction spectaculaire de l'artefact vestimentaire et la muséologie scientifique, accompagné de l'importance croissante de la problématique de gestion et de conservation des collections. Ces réflexions, valables pour l'ensemble du secteur muséal, sont menées à l'international à travers la formation et le développement de la communauté muséologique qu'est l'ICOM Costume Committee en 1962.

I. Développement d'un discours spécifique à l'histoire du costume : l'étude du fait vestimentaire

A. Une nouvelle littérature scientifique

A.1. Auguste Racinet : le premier historien de l'art du costume

Nous avons vu dans le chapitre précédent, qu'avant la première moitié du XIX^e siècle, il n'existait, pour ainsi dire, aucune histoire écrite du costume à proprement parler. Les traités antiquaires et autres imprimés à caractère historique, produits dans le but de nourrir l'inspiration des artistes et participer à l'écriture de la genèse culturelle des peuples, éveillent l'intérêt du mouvement romantique et donnent lieu à la publication de recueils d'images. À partir des années 1860, les archéologues et les historiens apportent une première base solide à la compilation des connaissances sur cet objet, malgré les limites que nous avons énoncées, notamment une vision strictement française du costume. Or, une nouvelle littérature émerge caractérisée par une attention portée sur le fait vestimentaire, impliquant un élargissement de la zone géographique de ce champ d'étude. Selon nous, ceci marque la mise en place d'un nouveau régime de muséalité puisque, désormais, l'enjeu est moins de caractériser l'héritage matériel d'un peuple que de définir son potentiel créatif et sa capacité à influencer culturellement les autres pays. L'écriture de l'histoire du costume ne passe plus par la lentille de la nation, mais par celle de l'objet lui-même : le costume finit par acquérir une valeur (savante) intrinsèque. Cette transition est principalement le fait des premiers historiens de l'art. En parallèle, nous noterons également un autre élément nouveau : une approche sociologique du vêtement. Le premier auteur que nous devons citer est Albert Charles Auguste Racinet (1825-1893)⁴, qui a eu très tôt l'idée d'écrire une histoire mondiale du costume. Il rédige, entre 1876 et 1888, un recueil de cinq cents (500) planches en six volumes, intitulé *Le costume historique*⁵. Fils d'un imprimeur lithographe, il devient à son tour graveur et illustrateur. Dans les années 1840, il travaille dans un premier temps pour l'historien Charles Louandre (1812-1882) et le peintre Ferdinand Séré (1818-1855) sur

⁴ TÉTARD-VITTU, Françoise. « Auguste Racinet », in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, [en ligne], Paris : INHA, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/racinet-auguste.html> (page consultée le 22/08/2016).

⁵ L'ouvrage s'articule dans une vision très large comme l'indique son sous-titre : *Types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc.*

l'édition d'une *Histoire du costume et de l'ameublement*⁶ publié en 1857, dont une partie paraîtra déjà en 1852 sous le titre *Costumes historiques de la France d'après les monuments les plus authentiques [...] précédé de l'histoire de la vie privée des Français depuis l'origine de la monarchie jusqu'à nos jours*. Avatar du *Dictionnaire raisonné* d'Eugène Viollet-le-Duc et de l'*Histoire du costume* de Jules Quicherat, cet ouvrage est une œuvre érudite, illustrée de scènes de genre. Auguste Racinet est marqué par cette collaboration. Il se lance dans une carrière de dessinateur et d'éditeur dédiée aux ouvrages d'art savants et, grâce à ses travaux sur le costume, devient une référence sur le sujet⁷. Son ouvrage, *Le Costume historique*, édité chez Ambroise Firmin-Didot (1790-1876)⁸, s'impose très vite comme le plus détaillé et le plus complet dans ce domaine. En plus d'être une sommité scientifique – son livre regorge de renseignements historiques dont l'auteur cite constamment les sources –, il répond à une demande croissante : la polychromie. Auguste Racinet excelle effectivement dans cette technique récemment découverte par les imprimeurs parisiens à l'Exposition universelle de Londres en 1851, et se fait ainsi le relais des musées rétrospectifs et autres expositions, en révélant avec plus d'éclat encore la couleur du vêtement. Surtout, il s'agit d'un ouvrage d'un genre nouveau, puisqu'il s'agit d'une « histoire du costume civil, une discipline encore peu développée en France à cette époque⁹. » Les planches représentent toutes les civilisations connues du monde, depuis l'antiquité égyptienne, grecque, romaine, asiatique, celte, etc. ; pour finir par se recentrer sur le vêtement en Occident de 400 à 1800, du costume bourgeois aux costumes aristocratiques, militaires et religieux, et enfin le costume traditionnel européen au XIX^e siècle. Auguste Racinet ne fait ainsi que reprendre des catégories de savoir déjà connues de ses contemporains, mais fait œuvre de compilation. Il lance surtout un nouveau genre, celle de la chronologie stylistique et de la galerie de silhouettes¹⁰, qui inspirera nombre de musées dédiés à l'artefact vestimentaire ensuite, tant du point de vue de la recherche que de la mise en exposition.

⁶ LOUANDRE, Charles. *Les arts somptuaires : histoire du costume et de l'ameublement et des arts et industries qui s'y rattachent*, Paris : Hangar-Maugé, 1857.

⁷ Il est membre du conseil exécutif de l'exposition *Musée historique du costume* présentée en 1874 par l'Union centrale des beaux-arts. Cf. TÉTARD-VITTU, Françoise, *art cit.*

⁸ Ambroise Firmin-Didot est l'éditeur depuis 1862 du journal *La Mode illustrée*.

⁹ TÉTARD-VITTU, Françoise. « "Le costume historique" d'Auguste Racinet : un monument du XIX^e siècle », in Racinet, Auguste Albert. *Le costume historique*, Londres : Taschen, 2003 [1888], p. 16.

¹⁰ Annexe 8.1 – Les galeries de silhouettes d'Auguste Racinet (1876-1888).

A.2. La prise de conscience de la signification sociale du costume

Selon le sociologue américain Fred Davis¹¹, le processus social de la mode a été conceptualisé durant la jonction entre le XIX^e et le XX^e siècle grâce aux pionniers de la sociologie : Thorstein Veblen (1857-1929) et Georg Simmel (1858-1918). En France, ce mouvement commence en fait plus tôt. Ce sont les écrivains du XIX^e siècle qui se sont d'abord intéressés au costume sous l'aspect de l'interaction sociale. Le premier de tous est certainement Honoré de Balzac (1799-1850), qui rédige en 1830 son *Traité de la vie élégante*¹². Suite aux bouleversements causés par la Révolution française, l'auteur perçoit trois (3) nouveaux ordres : l'homme qui travaille, l'homme qui pense, et l'homme qui ne fait rien. À chacun d'eux, il dédicace un thème auquel il assimile un comportement social : « De la vie occupée », « De la vie d'artiste », « De la vie élégante ». Avec l'abolition des privilèges, seule l'élégance devient, d'après lui, une manière de se distinguer. Plus qu'un indice de civilisation¹³, le vêtement est un marqueur socioculturel : « La brute se couvre, le riche ou le sot se pare, l'homme élégant s'habille¹⁴ ». Bien plus tard, en 1875, Théophile Gautier (1811-1872) enrichit cette théorie. Non seulement le vêtement est une distinction qui élève l'homme au-dessus des lois de la nature – il n'est plus un animal – mais l'habit différencie également l'homme vulgaire de l'homme honnête. « La finesse du drap, la perfection de la coupe, le fini de la façon, et surtout le bien-porté de tout cela constituent la distinction¹⁵. » Nous l'aurons compris, la « distinction » est bien une découverte des auteurs du XIX^e siècle qui observent à travers la mode une nouvelle façon de négocier les rapports sociaux. Jules Barbey d'Aurévilly (1808-1889) lui aussi s'inspira beaucoup d'Honoré de Balzac. Il remarque que la distinction par le vêtement est une façon de s'assimiler à un groupe, ou au contraire de volontairement se travestir pour sortir des conventions sociales. Le vêtement devient alors un moyen de contestation¹⁶. Un quatrième auteur doit être cité, celui-là même que Jules Barbey d'Aurévilly considérait comme un « Dante d'une époque

¹¹ DAVIS, Fred. *Fashion, Culture and Identity*, Chicago : University of Chicago Press, 1992. Cité par TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 44.

¹² Cinq articles paraissent, d'octobre à novembre 1830, dans l'hebdomadaire *La Mode*. Il les rassemble pour son ouvrage, qui constitue *in fine* la première partie d'un ensemble de textes : « Pathologie de la vie sociale » classé dans les « Études analytiques » de *La Comédie humaine*.

¹³ Nous avons vu la place que le vêtement prend dans les études des peuples à la Renaissance et sous les Lumières. Cf. Chapitre II, II.

¹⁴ Il s'agit du titre d'une sous-partie de l'ouvrage d'Honoré de Balzac (sous-partie XXXIII, chapitre IV).

¹⁵ GAUTIER, Théophile. *De la mode*, Arles : Actes Sud ; Borgeaud Bibliothèques, 1993 [1875], p. 21.

¹⁶ BARBEY d'AURÉVILLY, Jules. *Du dandysme et de George Brummell*, Caen : Trebutien, 1845.

déchue¹⁷ » : Charles Baudelaire (1821-1867). Celui-ci rédige en 1859 un texte intitulé *Le peintre de la vie moderne* dans lequel il élargit la notion de distinction à l'étude du phénomène de mode. Le vêtement est considéré comme un des « moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier et frapper les esprits »¹⁸. Pour l'auteur, la mode est ce goût idéal à atteindre, provocateur du beau, essence même de la Beauté. Honoré de Balzac et ses successeurs donnèrent « un nom à la science qui étudie ces rapports entre les apparences vestimentaires et l'état social du porteur, celui de la *vestignomonie*¹⁹. » Plusieurs disciplines s'inscriront dans ce champ d'étude afin d'étudier le costume en tant qu'élément d'investissement sociale. Georg Simmel, sociologue allemand, s'illustre dans ce courant grâce à son essai titré *La Mode*, édité en 1895²⁰. Pour lui, le phénomène de mode s'inscrit dans une relation dichotomique entre l'imitation et la distinction : l'imitation est une tendance fondamentale de l'être, à laquelle est associé un besoin de distinction. Le vêtement est le support sur lequel se jouent l'attraction et l'exclusion des individus au sein d'un groupe, d'une classe sociale, puisque la mode est le produit de la division des classes²¹. Cette littérature, qui *a priori* adopte un angle de vue antinomique à celui des historiens de l'art, apporte cependant un autre regard sur un champ d'étude alors en émergence : l'histoire des modes vestimentaires.

A.3. Pour une histoire générale du costume

L'ouvrage d'Auguste Racinet crée des émules, et l'auteur met sur la voie une première génération d'historiens de l'art français qui cherchent à définir l'évolution stylistique du vêtement : le changement de silhouette selon l'époque, les nouveaux matériaux, les archétypes stylistiques des pays, les contextes de changement, etc. Citons déjà le livre de Léon Roger-Milès (1859-1928), intitulé *Comment discerner les styles du VIII^e au XIX^e siècle, études sur les formes et les variations propres à déterminer les caractères du style*

¹⁷ Citation de Jules Barbey d'Aurévilly extraite de GUYAUX, André. *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris : PUPS, 2007, p. 196.

¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1975, p. 1183. Cité par MONNEYRON, Frédéric. *La mode et ses enjeux*, Paris : Klincksieck, 2005, p. 48.

¹⁹ PARESIS, Isabelle (dir.). *Paraître et apparences en Europe occidentale : du Moyen âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presse universitaire du Septentrion, 2008, p. 13.

²⁰ SIMMEL, Georg. « La Mode », in *La Tragédie de la culture : et autres essais*, Paris : Rivages, 1993 [1988].

²¹ Georg Simmel voit « la masse » des couches sociales inférieures tendre à imiter les couches supérieures. Pour les couches supérieures, la mode est une innovation perpétuelle pour se distinguer de cette masse. Il faut dire que l'auteur est le témoin du progrès économique sur les classes populaires, qui a un impact toujours plus grandissant sur l'industrie de l'habillement : accélération de la demande, baisse des prix, évolution de la mode. Cf. MONNEYRON, Frédéric, *op. cit.*, 2005, p. 55.

*dans le costume et la mode*²², qui est en sorte le condensé de celui d'Auguste Racinet²³. Cet ouvrage a moins d'importance pour ce champ d'étude que celui qu'envisagent d'écrire Maurice Maindron (1857-1911) et Maurice Leloir (1853-1940), que nous avons cités dans le chapitre II pour être les instigateurs, avec Édouard Detaille (1848-1912), de la Société de l'histoire du costume (SHC) fondée en 1907²⁴. Les deux auteurs ne sont pas tout à fait satisfaits de la publication d'Auguste Racinet. Tout en appréciant ses illustrations et leurs détails, ils lui reprochent une trop grande place laissée à l'image. De plus, il ne fournit pas d'informations sur la complexité culturelle et les variations de la consommation du vêtement. Il est important pour eux que l'histoire du costume soit aussi complète que possible : les vêtements de la classe moyenne et des pauvres, tout comme le costume régional, ne doivent pas être ignorés ; sans oublier la provenance des artefacts, leur coupe, leur patron et leurs mesures. Se réclamant de l'esprit du *Dictionnaire raisonné du mobilier français* publié entre 1858 et 1870 par Eugène Viollet-le-Duc, ou du *Glossaire archéologique* de Victor Gay qui produit « une nomenclature d'autorité²⁵ », ils projettent, à partir de 1903, l'édition d'un *Dictionnaire du costume du Moyen Âge au XIX^e siècle*. Il y sera rassemblé des documents d'étude et des représentations visuelles, ainsi qu'un recueil de patrons²⁶. Les illustrations seront réalisées à partir d'artefacts originaux, ce qui fait cruellement défaut selon eux dans l'ouvrage d'Auguste Racinet. Les collections regroupées par les différents membres de la SHC, celle de Maurice Leloir en premier lieu, seront le moyen d'obtenir des informations de première main. Par conséquent, l'authenticité et l'ancienneté de l'artefact vestimentaire sont une priorité pour ces premiers chercheurs spécialisés, les deux critères étant souvent difficiles à combiner²⁷. Lou Taylor, qui

²² ROGER-MILÈS, Léon. *Comment discerner les styles du VIII^e au XIX^e siècle, études sur les formes et les variations propres à déterminer les caractères du style dans le costume et la mode*, Paris : E. Rouveyre, 1897, 152 p.

²³ TÉTARD-VITTU, Françoise, *op. cit.*, p. 19.

²⁴ Voir le Chapitre II, III, A.3.

²⁵ BASS-KRUEGER, Maude. *The Culture of Dress History in France : the Past in Fashion, 1814-1900*, thèse de doctorat, New York, The Bard Graduate Center : Decorative Arts, Design History, Material Culture, 2015, p. 140.

²⁶ TÉTARD-VITTU, Françoise, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ Certains antiquaires vendent des faux comme l'antiquaire Pickert de Nuremberg qui passe commande auprès du costumier bruxellois, Henri Clootens, ainsi que le confie Alexandre-Louis Leloir (1843-1884), le frère de Maurice Leloir (1853-1940) dans les archives de la SHC : « Chaque fois que je vois une pièce de costume antérieur au XVIII^e siècle en bon état, je me méfie et m'imagine que Clootens est passé par là. » in Archives de Paris. Fonds de la Société de l'histoire du costume : liste des membres et objectifs (1910-1911), cote D40Z1. Cf. RAGUENEAU, Célia. *Histoire de la patrimonialisation du textile et de la mode. Création des musées de mode à Paris. Point de focus sur le musée Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris 1910-2006*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2006, p. 10.

caractérise ce courant par l'« object-centred studies²⁸ », montre qu'un peu plus tôt en Angleterre, George Clinch (1860-1921) se base sur les collections de la Society of Antiquaries et du Victoria & Albert Museum (V&A Museum) pour son ouvrage titré *English Costume*²⁹ ; tandis le peintre Talbot Hughes (1869-1942) publie en 1913 le livre intitulé *The Dress Design*³⁰, dont les recherches sont issues de sa propre collection offerte au V&A Museum la même année³¹. Il s'agit donc d'un mouvement général, où l'artefact répond à besoin d'authenticité visuelle et de véracité historique.

Après le décès de son collaborateur, Maurice Leloir continue seul ce projet éditorial, et publie entre 1933 à 1938, une *Histoire du costume de l'Antiquité à 1914*. Seuls cinq (5) tomes, numérotés de VIII à XII³², voient le jour. De manière évidente, ses qualités d'artiste lui permettent de proposer une histoire illustrée, patrons à l'appui, à la façon d'Eugène Viollet-le-Duc, à la différence que les personnages prennent également des attitudes, comme dans l'ouvrage d'Auguste Racinet³³. L'expert consacre les dernières années de sa vie à la rédaction du *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, ouvrage richement illustré, paru de façon posthume en 1951. « Réédité en 1992 il fait encore autorité pour tous les spécialistes du costume³⁴. » En 1948, François Boucher (1885-1966) – que nous avons cité en tant que fondateur de l'Union française des arts du costume (UFAC), une association concurrente de la SHC³⁵ – entame la même entreprise éditoriale. En historien de l'art³⁶, cet ancien conservateur en chef du Musée

²⁸ TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 46.

²⁹ CLINCH, George. *English costume from prehistoric Times to the end of the eighteenth century*, London : Methuen, 1904, 295 p.

³⁰ HUGHES, Talbot. *The dress design : an account of costume for artists and dressmakers illustrated by the author from old examples*, New York : The Macmillan Company, 1913, 362 p.

³¹ De 1909 à 1924, Sir Cecil Harcourt-Smith, directeur du V&A Museum, entreprend la réhabilitation de l'institution et préconise aux conservateurs de ne pas acquérir des pièces qui n'ont pas moins de cinquante (50) ans. En 1913, le grand magasin Harrods fait don au Musée de cent cinquante (150) pièces de costume anglais de XVIII^e et XX^e siècles, certains plus anciens, que le magasin avait achetés dans le but de monter une exposition historique de la mode (costume anciens comparés aux vêtements contemporains). Rassemblée par le peintre romantique Talbot Hughes, la collection donne immédiatement lieu à une publication et une exposition permanente dans une galerie dédiée. Aucune autre exposition ne sera programmée avant 1946. Cf. CLARK, Judith, et Amy de la HAYE. *Exhibiting Fashion – Before and After 1971*, London, New Haven : Yale University Press, 2014, p. 14-17.

³² t. VII : époque Louis XIII (de 1610 à 1643) ; t. IX : époque Louis XIV (1643 à 1678) ; t. X : époque Louis XIV (1678-1715), époque régence 1715-1725 ; t. XI : époque Louis XV (1725-1774) ; t. XII : époque Louis XVI et Révolution (1775-1795). Le douzième tome paraîtra de façon posthume en 1949.

³³ Annexe 8.2 – Illustration de l'*Histoire du costume* de Maurice Leloir, 1933-1938.

³⁴ TÉTARD-VITTU, Françoise, *op. cit.*, p. 19.

Lou Taylor cite l'expert James Laver, qui pense également que cet ouvrage devient un modèle pour les historiens anglais de la mode. Cf. TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 162.

³⁵ Voir le Chapitre II, III, B.1.

³⁶ Il est auteur de monographies sur Rubens et Fragonard.

Carnavalet n'aura de cesse de croiser les collections picturales pour procéder à l'analyse des collections vestimentaires. Il réactualise ainsi toute une période de l'histoire du costume, plus contemporaines que celles traitées par Maurice Leloir. Son ouvrage, une *Histoire du costume en Occident*, qui paraîtra en 1965, est tout aussi fondamental aujourd'hui pour l'histoire des modes vestimentaires, notamment parce qu'il profite de plusieurs rééditions actualisées et augmentées³⁷.

Parallèlement à la production de ces connaissances, une démarche était entreprise dès 1907 par la SHC en vue de la création d'un musée qui rendrait compte à son niveau d'une histoire générale du costume.

B. Le premier musée national du costume à Paris : une nouvelle approche des collections vestimentaires

B.1. Un musée pour l'étude du fait vestimentaire

Nous avons déjà exposé dans les grandes lignes, au chapitre II, l'histoire de la fondation de la SHC et le projet de création d'un musée national du costume à partir de la donation des collections à la Ville de Paris³⁸. Il nous faut y revenir sur les motivations scientifiques et les méthodes employées pour y parvenir. Déjà, comme nous venons de l'expliquer, le but des fondateurs de la SHC est d'écrire une histoire du costume. Ainsi, le musée qu'ils entendent créer a pour but de soutenir la recherche dans ce domaine. Maurice Maindron, dans la conférence d'inauguration de la société savante, le 28 mai 1907, argumentait en faveur de la création d'un musée national du costume en raison de l'importance de cet objet comme source de l'histoire :

La science du costume est, si j'ose employer une métaphore aussi ambitieuse, une des colonnes qui soutiennent le temple de l'histoire. Elle nous renseigne sur la valeur des objets, des matières, sur le mécanisme de la vie économique, et, par la connaissance des dépenses, des salaires, elle nous apprend beaucoup sur la condition des personnes et sur le pouvoir de l'argent, à travers le temps³⁹.

³⁷ Le secteur muséal français est sensible à l'approche adoptée par François Boucher, certainement en raison d'une tradition des beaux-arts très ancrée dans la pratique de la recherche au musée. Grâce à la première conservatrice en chef du Musée des arts de la mode, Yvonne Deslandres, une première réédition paraît en 1983 ; puis en 1996 et en 2008, ce sont les conservatrices du Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris – Pascale Gorguet-Ballesteros et Françoise Tétart-Vittu – ainsi que Florence Müller, conservatrice au Musée des arts de la mode puis *curator freelance*, qui travaillent à l'actualisation de cet ouvrage.

³⁸ Voir le Chapitre II, III, A.3. et le Chapitre II, III, B.1.

³⁹ MAINDRON, Maurice. « Conférence du 28 mai 1907 », in *Bulletin de la Société de l'histoire du costume*, Paris : Leroy, 1907, p. 6. Cité par BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 1.

Pour la société savante, le costume est un témoin des mœurs du passé et de l'évolution de l'art décoratif. Maurice Maindron rejette le modèle de l'université, et préfère se comparer à un « démonstrateur » à l'instar des naturalistes du Jardin royal. Tout comme ses collaborateurs Édouard Détaillé et Maurice Leloir, il veut disséquer le vêtement en produisant une analyse épistémologique et étymologique de chacune de ses composantes, comme un naturaliste le fait pour une plante ou un animal, pour donner une explication sur l'utilisation et le sens de cet objet, dans un contexte plus large de l'histoire de la civilisation. L'historienne de la culture matérielle Maude Bass-Krueger, dont nous avons cité les travaux de doctorat à plusieurs reprises, en conclut : « In other words, Maindron, Leloir, and Détaillé felt that the garment had to be held, handled, or even worn before it could be understood—the subjective experience informing the objective narrative within a holistic of dress history⁴⁰. » Nous voyons poindre ici une nouvelle approche de l'histoire de la mode, qui prendra son essor avec la création du Musée du costume de la Ville de Paris en 1956, visant à proposer une étude des collections vestimentaires à la croisée de l'étude sociologique et de l'histoire de l'art. Nous retrouvons cette même approche dans le projet éphémère de l'Institut international des Arts appliqués à la mode, formulé à partir de 1928 par Maurice Leloir, qui aurait pris place dans l'ancien collège Sainte-Barbe-des-Champs à Fontenay-aux-Roses⁴¹. L'un des aspects de ce projet qui nous interpelle est le rassemblement des collections vestimentaires, ou en lien avec les modes vestimentaires, de diverses institutions parisiennes : outre les mille sept cents (1 700) vêtements de la SHC, cet établissement aurait accueilli, s'il avait vu le jour, les collections de costumes régionaux du Musée d'ethnographie du Trocadéro, la collection de chaussures du Musée de Cluny, des habits liturgiques provenant de trésors d'église. Il s'agit donc d'une vision globale du fait vestimentaire illustré par des collections plurielles dont le dénominateur commun est l'histoire des modes et du textile. Maurice Leloir voulait finalement mettre sur pied une encyclopédie vivante, suggérant une documentation multidisciplinaire à partir de telles collections (art, histoire, archéologie, ethnologie). Par ailleurs, l'établissement aurait été ouvert aux professionnels de la mode : « Il y aurait eu des cours pour les costumiers de théâtre et de cinéma et les maisons de haute couture proposaient d'y installer quelques-uns

⁴⁰ BASS-KRUEGER, Maude, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹ Voir le Chapitre II, III, B.1.

de leurs modèles⁴². » L'association du Musée et de l'Académie du costume, porteuse du projet, s'était en effet rapprochée des écoles professionnelles et de la Chambre syndicale de couture. Le projet n'aboutit pas pour des raisons politiques. Cependant, comme nous l'avons démontré dans le chapitre VII, l'intérêt populaire et scientifique pour le costume historique a participé à l'émergence d'une nouvelle idée de l'histoire française, de l'identité et de la mode. Maude Bass-Krueger montre, par ailleurs, que depuis le quatrième quart du XIX^e siècle, les anciennes modes sont également valorisées d'un point de vue économique, avec la vente de vêtements et d'accessoires de mode historicisants que l'on trouve à la fois chez les couturiers et dans les grands-magasins ; et d'un point de vue culturel, avec la recréation de costumes historiques pour les bals⁴³ et le spectacle vivant, surtout le théâtre et l'opéra. Elle conclut ainsi alors que le projet muséal de la SHC s'inscrit dans l'esprit du temps.

B.2. Un discours novateur : une histoire artistique et sociale du costume historique

Entre la donation des collections de la SHC à la Ville de Paris, en 1920, et la création effective du Musée du costume en 1956, se forme le profil muséologique de la future institution, qui prend très tôt selon nous, un positionnement particulier. Nous avons vu que, durant cet intervalle, la SHC continue de militer pour la concrétisation de l'établissement grâce à l'organisation d'expositions⁴⁴. Après la première Guerre mondiale, nous remarquons un discours en rupture avec les manifestations précédentes. Alors que l'exposition des *Costumes anciens* organisée au pavillon de Marsan (Palais du Louvre) de mai à octobre 1909, de façon assez similaire à l'exposition *Musée rétrospectif* de 1900⁴⁵, faisait revivre la mode de l'époque moderne à travers les grandes figures historiques que sont François I^{er}, Charles X, Marat, Robespierre⁴⁶ ; l'exposition de 1938, intitulée *Costumes d'autrefois des*

⁴² TÉTART-VITTU, Françoise. « La difficile création d'un musée du Costume à Paris : le rôle de Maurice Leloir (1853-1940), peintre et collectionneur », in Kleindienst, Thérèse (éd.). *Le livre et l'art, études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris : Somogy, 2000, p. 442.

⁴³ Alors que le travestissement sous la Restauration était une pratique contrôlée et sous-tendue de messages politiques forts, sous la Troisième République, elle se démocratise et devient populaire en raison d'un historicisme mâtiné de romantisme. Maude Bass-Krueger remarque aussi la prolifération de spectacles historiques dans la classe moyenne. Selon elle, le travestissement joue un rôle important dans la construction culturelle d'une idée de l'identité nationale, étroitement lié avec les activités artistiques et l'imaginaire historique. Cf. *Idem*, p. 201-202 et 207.

⁴⁴ Voir le Chapitre II, III, B.1.

⁴⁵ Voir le Chapitre VII.

⁴⁶ La SHC n'hésite pas à exposer quelques costumes reconstitués afin d'évoquer ces scènes d'autrefois. Cf. Archives de Paris, fonds de la Société de l'histoire du costume, cote PEROTIN 106/75/2 35. Citée par RAGUENEAU, Célia. *Histoire de la patrimonialisation du textile et de la mode. Création des musées de mode à Paris. Point de focus sur le musée Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris 1910-2006*, thèse de maîtrise, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2006, p. 12.

XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles, présentée au Palais Galliera, est d'un tout autre genre. Si la muséographie réaliste continue d'être employée, les reconstitutions sont cette-fois ci rejetées⁴⁷. Le conservateur Yvon Bizardel (1891-1981), directeur depuis 1935 du musée d'art industriel installé dans l'enceinte de ce même Palais, qui en est le commissaire, affirme deux orientations pour le programme scientifique du musée projeté : d'une part la nécessité de collecter le vêtement contemporain, afin de préparer le patrimoine de demain, d'autre part, la possibilité de renseigner l'histoire des mœurs :

Chaque année viendra augmenter les collections par l'apport de modes de l'année qui peu à peu deviendront à mesure que le temps passera les costumes d'autrefois. Songez à ce que serait à la fois pour l'histoire des mœurs et pour l'histoire artistique une institution si elle avait été établie aux siècles passés et, comme il me semble utile de le faire sans plus tarder afin que désormais chaque année vienne apporter son contingent pour l'avenir⁴⁸.

Dans la perspective de l'étude du vécu du vêtement, et de la collecte de pièces portées tel que Maude Bass-Krueger le met en exergue, l'institution se dirige vers un modèle inédit, puisqu'elle produira à la fois une histoire artistique et une histoire sociale des modes vestimentaires. Journaliste, écrivain et critique d'art, on sait peu de choses sur la vie d'Yvon Bizardel, hormis qu'il a effectué une petite carrière politique au près d'Édouard Daladier (1884-1970) au ministère des Affaires étrangères. Sa nomination à la tête du Palais Galliera fut contestée⁴⁹. C'est pourtant ce vent de fraîcheur dans le paysage muséal parisien qui a permis l'organisation d'une première exposition consacrée au vêtement en 1937⁵⁰, *Cent ans de costumes parisiens, 1800-1900*, couronnée de succès. Le conservateur réitère l'expérience avec l'exposition de 1938, créant tout autant d'émule et continuant d'attirer la foule, ce qui achève de convaincre l'opinion publique du besoin de créer un musée pérenne pour ce type de collection⁵¹.

⁴⁷ Pour cette manifestation, des reconstitutions sont aussi exposées. Cependant, il s'agit de costumes qui avaient été commandés « à grand frais » par des peintres à des artisans spécialisés, qui ont reproduit, dans des textiles d'époque, « des documents des XVI^e et XVII^e siècles » qui donnaient des indications très précises sur l'histoire du costume. Cf. TÉTART-VITTU, Françoise, *art. cit.*, p. 443.

⁴⁸ RAGUENEAU, Célia, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ JAN, Morgan. *Culture couture. La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 2011, p. 142.

⁵⁰ Nous avons vu dans le chapitre II que, jusqu'à cette date, seul le textile avait fait l'objet d'exposition au Palais Galliera. Cf. Chapitre II, III, B.1.

⁵¹ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 145.

Le Musée du Costume de la Ville de Paris est créé formellement le 23 novembre 1956 en tant qu'annexe du Musée Carnavalet⁵². Celle qui veillait sur les collections depuis 1947, Madeleine Delpierre (1920-1994), en devient conservatrice. Elle édicte deux directives pour l'institution : d'abord une programmation de deux expositions annuelles plutôt qu'une exposition permanente, puis un mandat orienté vers l'aspect artistique et social du vêtement, sa fabrication et sa consommation⁵³. Le catalogue de la première exposition de la programmation du tout nouveau musée, intitulée *Costumes français du XVI^e au XX^e siècle* (jusqu'en 1914), présentée entre novembre 1956 et février 1957, a valeur de manifeste :

La mode, en effet, n'est pas un sujet si frivole qu'on le croit. Elle forme un important chapitre de l'histoire des mœurs et témoigne, de façon directe, de l'évolution du type humain et de l'idéal physique de chaque époque, aussi bien que de la "tenue" et du comportement des individus. Elle est significative des progrès de l'hygiène et de l'accélération du rythme de la vie.

Les variations de la mode ne sont pas seulement dues aux changements du goût, mais à l'influence aussi de nombreux facteurs, politiques, économiques et techniques⁵⁴.

Le Musée affirme en outre les relations indéniables entre l'évolution du goût, de l'artisanat et du commerce. Nous constatons ainsi un élargissement des champs de connaissances mobilisés pour documenter l'histoire des modes vestimentaires. L'orientation du Musée est clairement énoncée dans l'introduction de ce même catalogue : « Le nouveau Musée est consacré à l'histoire du vêtement citadin, à l'exclusion de l'uniforme militaire et du costume régional, qui appartiennent déjà aux programmes d'autres Musées parisiens ». À partir de ce moment, le paysage muséal de la capitale fera une distinction stricte entre le vêtement de mode et le vêtement ethnographique, deux mondes qui s'ignorent jusqu'en 1993⁵⁵ selon nous. Si la politique d'acquisition du Musée Galliera vise le prêt-à-porter haut de gamme et les pièces de haute couture⁵⁶, s'éloignant ainsi de la perspective d'illustrer la mode des

⁵² Comme nous l'avons dit dans le chapitre II, la situation de l'institution restera précaire jusqu'à son installation au Palais Galliera en 1977 : de 1958 à 1971, les collections sont entreposées à l'Hôtel Lauzun, l'administration demeure à l'Hôtel Carnavalet, tandis que les expositions s'organisent dans une aile du Musée d'art moderne.

⁵³ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁴ DELPIERRE, Madeleine. *Costumes français du XVI^e au XX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du costume de la ville de Paris – Palais Galliera, novembre 1956-février 1957), Paris : Musée de la mode de la Ville de Paris, 1956 (?), [np] (71 p.).

⁵⁵ Nous avons noté dans le chapitre IV une première collaboration entre le MNATP et le Musée Galliera pour l'exposition *Artisans de l'élégance*.

⁵⁶ Signalons aussi que cette politique ne résulte peut-être pas d'un choix à part entière. Les catalogues d'exposition nous indiquent combien le Musée dépend de la générosité des grandes dames qui soutiennent financièrement l'institution, faisant également don de vêtements de leur propre garde-robe.

pauvres telle que les membres de la SHC le voulaient⁵⁷, Madeleine Delpierre entame toutefois une collaboration scientifique durable avec l'historienne sociale du vêtement, Henriette Vanier. À l'occasion du dixième anniversaire du Musée⁵⁸, elles travaillent ensemble à la préparation de l'exposition *Cent costumes choisis dans les collections du Musée, 1735-1960*⁵⁹. L'historienne Henriette Vanier aborde, dans ses recherches, une histoire de la mode à travers la lutte des classes. Elle publie en 1960, un ouvrage intitulé *La mode et ses métiers : frivolités et luttes des classes, 1830-1870*⁶⁰, qu'elle dédicace à l'homme de lettres, historien et sociologue Georges Duveau (1903-1958) qui a étudié l'histoire des conditions ouvrières. Dans cet ouvrage, il ne s'agit nullement, pour Henriette Vanier, de chanter les louanges de l'élégance du costume, ou de décrire le changement des modes, mais bien de comprendre le paysage industriel au XIX^e siècle, le parcours des ouvriers, l'organisation syndicale, la fluctuation des prix en fonction des marchés, les progrès techniques, ainsi que le fonctionnement de la presse et la diffusion des modes, le désir de paraître et la passion du luxe, l'apparition des grands magasins, la distinction des groupes sociaux, l'étiquette et les mondanités, le discours politique sur l'habit, etc. Une approche étrangement très similaire au discours prononcé par Maurice Maindron en 1907.

Les directeurs qui ont succédé à Madeleine Delpierre ont gardé son mandat originel, tenant toujours un discours sur le processus de création et le contexte culturel de la mode. L'exposition *La mode et ses métiers du XVIII^e siècle à nos jours*, présentée en 1981, était un hommage à Henriette Vanier et à l'approche sociale innovante de l'artefact vestimentaire qu'elle a introduit. Par exemple, elle proposait pour la première fois la présentation d'accessoires et de pièces vestimentaires à côté d'archives issues des corporations de métier. L'accent était mis sur la division sexuée des tâches dans l'organisation des corporations elles-mêmes. En dehors des collections muséales, l'exposition mobilise le patrimoine

⁵⁷ Les collections de la SHC ne comportent pas de vêtements « d'homme de la rue ». La période que ses membres cherchaient à illustrer étaient sûrement trop ancienne pour que de tels artefacts leur soient parvenus. Cependant, si leur politique d'acquisition avait inclus de la mode contemporaine, se seraient-ils procurés les habits des plus basses couches sociales de leur temps ?

⁵⁸ Lou Taylor situe une première collaboration entre Henriette Vanier et Madeleine Delpierre en 1977, pour l'exposition d'inauguration du Musée lors de son implantation définitive au Palais Galliera. Cf. TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁹ DELPIERRE, Madeleine, et Henriette VANIER. *Cent costumes choisis dans les collections du Musée, 1735-1960*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du costume de la Ville de Paris, décembre 1966-avril 1967), Paris : Musée du costume de la ville de Paris, 1966, 24 p.

⁶⁰ VANIER, Henriette. *La mode et ses métiers : frivolités et luttes des classes, 1830-1870*, Paris : Armand Colin, coll. « Kiosque », 1960, 286 p.

d'anciennes maisons d'artisanat d'art⁶¹ et de grandes maisons de haute couture⁶². L'accent était sur la division sexuée des tâches dans l'organisation des corporations elles-mêmes. Le discours d'exposition faisait le point sur la mise en place du système de la mode, d'un point de vue économique et culturel, et se préoccupait également de la diffusion des modes depuis Paris vers la province⁶³.

B.3. La recherche d'une muséographie alliant science et spectacle

Pour comprendre les choix muséographiques du Musée du costume de la Ville de Paris, il nous faut revenir sur les intentions de son fondateur Maurice Leloir. Nous l'avons dit, il est avant tout un artiste. Sa carrière artistique, qui commence bien avant l'entreprise de la SHC, marque son approche muséographique. Membre de l'École de Crozant⁶⁴, il ne peut achever sa formation aux Beaux-arts à cause de la guerre de 1870⁶⁵. Il se lance alors dans la production d'illustrations de prestige : aquarelles, eaux-fortes, lithographies, dessins à la plume. Il exerce dans le domaine des ouvrages classiques, de la littérature jeunesse, des romans, des pièces de théâtre et des revues. Il expose au Salon des artistes français de 1876 à 1889, et se forge de la sorte une réputation de « dessinateur impeccable⁶⁶ », surtout dans la technique de l'aquarelle. Entouré de divers artistes, dont son frère Louis Leloir, il est d'ailleurs à l'origine de la fondation de la Société des aquarellistes français en 1879, dont il devient le président en 1909. C'est bien sa carrière d'illustrateur qui l'amène à s'intéresser aux costumes. Il diffuse ainsi sur le marché des images de scènes théâtrales, peuplées de personnages aux attitudes typiques, où les costumes sont très détaillés. Il est particulièrement doué pour la représentation du XVIII^e siècle « dont il aime les modes élégantes et

⁶¹ Par exemple : M. Antoine, maître teinturier ; les maisons Bucol et Staron, soierie et ruban ; la maison Desrués, parurier ; les maison Goossens et Gripoix, bijoutiers ; les maisons Hurel, et Lesage, brodeurs. Cf. DELPIERRE, Madeleine. *La Mode et ses métiers : du XVIII^e siècle à nos jours*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris, 6 mars-31 octobre 1981), Paris : Musée de la mode et du costume, 1981, p. 3.

⁶² Par exemple : Azzedine Alaïa, Balenciaga, Pierre Cardin, Hermès, Thierry Mugler, Sonia Rykiel, etc. Ou encore des chausseurs de luxe comme Charles Jourdan, Roger Vivier, etc. Cf. *Ibidem*.

⁶³ TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 164.

⁶⁴ L'École de Crozant un terme générique qui permet de désigner un mouvement artistique en faveur de la peinture de paysage auquel de multiples peintres participent en fréquentant, du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, les rives de la Creuse aux alentours des communes de Crozant. Il ne s'agit pas d'une École à proprement parler, puisqu'il n'y a ni maître, ni apprentissage, ni de préceptes picturaux particuliers à ce mouvement.

⁶⁵ TÉTARD-VITTU, Françoise. « Leloir, Maurice », in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, [en ligne], Paris : INHA, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/leloir-maurice.html> (page consultée le 25/08/2016).

⁶⁶ « Artistes vu récemment aux Expositions : Maurice Leloir », in *Revue moderne des arts et de la vie*, 22^e année, n°8, 30 avril 1922, p. 4.

maniérées⁶⁷ ». Il essaie ainsi de mêler l'exactitude scientifique au fantasque, développant un goût pour des scènes historiques vivantes⁶⁸. Lors de la création de la SHC et l'organisation des premières expositions dans le cadre du projet de fondation d'un musée du costume, il fait ainsi le choix d'une présentation immersive, du type *period room* et diorama, que les expositions universelles de 1878 à 1900 ont rendue célèbre. Sans négliger l'argument de l'attraction du public, une donnée vitale pour la réussite du projet, Maurice Leloir souhaite aussi s'abolir d'une expographie jugée trop austère, comme celle appliquée pour l'exposition *Musée historique du costume* en 1874⁶⁹. Encore au début du XX^e siècle, malgré l'intérêt d'une muséographie analogique ou démonstrative éprouvée par l'UCAD⁷⁰, l'Union elle-même ou un établissement comme le Musée historique des tissus de Lyon continuent de proposer une présentation sobre et rigoureuse, propre à l'observation scientifique des collections⁷¹. Depuis son rôle au Comité d'organisation de l'exposition *Musée rétrospectif* à l'Exposition universelle de 1900, il a pu observer les vitrines des mannequins de commerce du fabricant Stockman qui tient un stand au Palais du Vêtement⁷², et apprécier la muséographie très prisée de l'exposition *Le Costume de la Femme à travers* qui s'est tenue au Palais du costume. Nous comprenons mieux pourquoi Maurice Leloir, fort de cette expérience, souhaite une expographie vivante et authentique, ayant recours à des mannequins réalistes. C'est ainsi que l'exposition de costumes anciens présentée par la SHC de janvier à mars 1920 à l'hôtel de Raimundo de Madrazo, présente des groupes de mannequins jouant des scénettes historiques⁷³. Ils sont vêtus de costumes mi authentiques mi reconstitués afin de ne pas rompre la narration. Françoise Tétart-Vittu explique que ces mannequins seront réemployés par la SHC pour l'exposition de 1938. Selon elle, c'est une des raisons qui justifie le difficile avènement du musée. En effet, très à la mode jusqu'à la Première Guerre mondiale, cette expographie devient ensuite rapidement obsolète, et les muséologues de l'entre-deux-guerres se détourneront de cette pratique jugée non professionnelle. Pour l'ouverture du Musée, Madeleine Delpierre recherche donc une muséographie satisfaisant à la fois le grand public, par la narration, et la communauté

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Annexe 8.3 – Une aquarelle de Maurice Leloir pour les œuvres de Molière.

⁶⁹ Voir l'annexe 7.10.

⁷⁰ Voir le Chapitre VII, III, B.1., b)

⁷¹ Annexe 8.4 – Le musée des arts décoratifs au début du XX^e siècle : une expographie sobre et rigoureuse.

⁷² Annexe 8.5 – Les mannequins de commerce du fabricant Stockman en 1900 : des figures réalistes et animées.

⁷³ Annexe 8.6 – Vue d'un groupe de mannequins placés dans l'exposition de costumes anciens présentée par la Société de l'histoire du costume à l'hôtel Madrazo à Paris en 1920.

scientifique, par une rupture expographique. C'est un œil étranger, britannique, qui nous relate la proposition du Musée à son ouverture.

Cet intérêt anglo-saxon s'explique par les liens entre Maurice Leloir et les experts outre-Manche. En Effet, il avait rencontré de nombreuses obstacles pour l'écriture de ses ouvrages sur l'histoire du costume en France, un champ d'étude encore peu reconnu, alors qu'il avait reçu des encouragements d'autres savants « tels que Christopher Richard Wynne Nevinson, devenu conservateur des costumes au Victoria and Albert Museum, et Francis Kelly, historien du costume et du théâtre avec lequel il échangea une vaste correspondance de 1909 à 1940⁷⁴. » En Angleterre, il devient alors « un grand pionnier » de ce domaine, et l'attention des Britanniques est naturellement attirée sur le nouveau Musée du costume en 1956, premier et unique musée français dédié aux modes vestimentaires, qui n'est autre que l'aboutissement du parcours de cet expert. C'est ainsi que Zillah Halls, assistante de conservation à la Gallery of English Costume à Manchester, est missionnée par la Carnegie United Kingdom Trust pour effectuer un voyage d'étude des musées français du textile et du costume durant l'été 1958. Elle visite, à la capitale, le Musée du costume de la Ville de Paris, dont les expositions sont présentées au Musée d'art moderne, puis le Musée Carnavalet, le Musée des arts décoratifs et le Musée de Cluny ; ensuite, en province, le Musée de la bonneterie à Troyes, le Musée historique des tissus à Lyon, et les Musées du tissu d'art et du costume ancien de la Chambre de commerce de Tourcoing⁷⁵. Sa première réaction vise la muséographie adoptée par les musées français qu'elle juge tout à fait distrayante : « French display at its best is imaginative and attractive rather than scholarly⁷⁶. » La muséologue cite l'exemple de la présentation des tissus coptes à Lyon, dont la salle, plongée dans le noir, imitait les tombeaux où les artefacts avaient été retrouvés. Mais la plus « sophisticated » des expositions qu'elle ait vues est celle du Musée du costume de la Ville de Paris. Les mannequins de commerce (« shop-window dummies ») fournis par la compagnie Siegel⁷⁷, avec tête et membres, sont agencés en groupe et placés sur des petites estrades disposées en niche, chacune d'elles formant un tableau. La lumière, venant du sol, confère un aspect théâtral à l'ensemble. La méthode du *period room* est ici utilisée avec

⁷⁴ TÉTARD-VITTU, Françoise. « Leloir, Maurice », *art. cit.*

⁷⁵ Elle ira également en Suisse, à Montreux, pour voir l'exposition itinérante *Deux siècles d'élégance* organisée par l'UFAC.

⁷⁶ HALLS, Zillah. « Textile collections in France », in *Museum Journal*, vol. 58, n°11, 1959, p. 254.s

⁷⁷ Les mannequins Siegel du Musée sont différents de ceux du commerce, parce qu'ils ne sont pas maquillés et n'ont pas d'yeux en verre. Les visages sont en fait moulés dans la même matière que le reste du corps, de couleur neutre.

parcimonie, quelques meubles parfois distillent des indices, mais le ton historique est surtout donné par des fonds de papier peint caractéristiques du style de chaque époque. Zillah Halls, en tant que professionnelle de musée, porte beaucoup d'attention aux mannequins, à leur manipulation et aux techniques de mise en volume du vêtement. Elle explique ainsi que le Musée n'utilise pas de dessous – comme des crinolines, des tournures ou des jupons –, mais préfère employer des rembourrages faits de sacs en mousseline remplis de papier froissé. Les perruques sont aussi un sujet d'intérêt pour elle : toutes les parties des mannequins étant modulables, y compris la chevelure, les conservateurs façonnent eux-mêmes de nouvelles coiffures pour chaque figure, adaptées à l'époque illustrée. Les pièces vestimentaires exposées sont de belle qualité, et l'observatrice remarque qu'elles ont été nettoyées et reprises afin de donner un aspect des plus agréables à l'ensemble de l'installation. Selon elle, la préservation des artefacts est une grande préoccupation du Musée qui, malgré un manque d'espace, entrepose chaque robe dans une boîte individuelle, numérotée et répertoriée. Zillah Halls a pu observer la muséographie que l'équipe du Musée, Madeleine Delpierre en tête⁷⁸, a mise en place depuis l'inauguration. En effet, la première exposition de la programmation, *Costumes français du XVI^e au XX^e siècle* (novembre 1956 et février 1957), présentée plus haut, propose déjà une présentation similaire⁷⁹. L'intention théâtrale, grâce aux rampes de projecteurs⁸⁰, et l'esthétisation, par « la mise en valeur flatteuse pour les regards », sont totalement assumées. Cependant, les mannequins aux visages neutres, suggérant uniquement un corps et un mouvement⁸¹, et le diorama à peine esquissé, ont un unique but : fixer l'attention sur le vêtement et révéler « l'étude du costume d'autrefois, à l'aide des méthodes scientifiques en usage⁸² ». La recherche d'une muséographie alliant science et spectacle semble atteinte. D'après nos observations, elle reprend visuellement les

⁷⁸ L'historienne Morgan Jan, qui a dépouillé les archives de la conservatrice, fait état de l'engagement personnel de Madeleine Delpierre qui a voué sa vie à la mise en valeur et à la préservation des collections, allant jusqu'à financer per elle-même certaines activités du Musée : « J'ai fait quelques achats de tissus pour restaurer nos robes et leur faire des fonds, tout cela sur ma cassette personnelle car si l'on demande aux Beaux-Arts la réponse et l'autorisation d'acheter ne seront pas pour demain⁷⁸ ». Cf. Madeleine Delpierre, Cahier n° 21 (1953-1954), Archives du Musée Carnavalet. Citée par JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 162.

⁷⁹ Annexe 8.7 – Vues de l'exposition *Costumes français du XVI^e au XX^e siècle* (novembre 1956-février 1957), présentée par le Musée du costume de la Ville de Paris.

⁸⁰ La lumière artificielle est justifiée également pour des raisons de conservation, la lumière naturelle étant dangereuse pour les textiles. Cf. DELPIERRE, Madeleine. *Costumes français du XVI^e au XX^e siècle*, *op. cit.*, [np] (p. 4 ?).

⁸¹ *Idem*, [np] (p. 5 ?).

⁸² *Ibidem*.

galeries de silhouettes d'Auguste Racinet aux figures féminines graciles, où des personnages se croisent, jettent un regard à l'autre, ou esquisse un léger mouvement en sa direction.

Conclusion

Depuis une littérature non académique, nous relevons une transformation des savoirs sur l'artefact vestimentaire. Des essais parus entre 1830 et 1895, signés par des hommes de lettres français – à la fois romancier, dramaturge, poète, critique littéraire, critique d'art, journaliste – introduisent un discours sur la mode consacrant la notion de distinction et de différenciation sociale accordant au vêtement une signification sociale. Croisée au développement d'une histoire de l'art du costume, cette littérature aboutit entre 1900 et 1930, à l'écriture d'une histoire des modes vestimentaires qui cherche à rendre compte des mœurs et de la consommation du vêtement. Alors que l'exploitation des collections vestimentaires est une méthode qui fait désormais autorité, les auteurs commencent à intégrer une dimension d'histoire sociale dans leur chronique stylistique. Les membres de la SHC diffusent ce nouveau discours à travers leurs activités dirigées vers la création du premier musée national dédié aux collections vestimentaires, et la conservatrice Madeleine Delpierre, qui accompagne l'inauguration, en 1956, et le développement de l'institution, en assure la pérennité. La France prend ainsi part très tôt à un phénomène international d'accroissement de la visibilité et de la légitimité des collections vestimentaires. Il s'ensuit la création d'autres musées spécifiques ou l'ouverture de galeries de costumes.

II. Création d'espaces muséaux dédiés aux collections vestimentaires

À la suite de la démarche qui a conduit à la création du premier musée national du costume en France, sont menées des initiatives similaires, mais au sein de musées plus généralistes, telle la galerie des costumes au Musée de Bretagne, ou au Québec, tel le Musée Beaulne à Coaticook. Nous allons nous attarder dans cette deuxième partie sur ces deux cas qui sont représentatifs de la spécialisation du discours et de l'espace muséal sur l'artefact vestimentaire.

A. Le Musée Bretagne et la Galerie du XIX^e siècle, ou la Galerie nationale du costume breton (1960)

A.1. Première exposition d'artefacts vestimentaires (1913)

Le Musée de Bretagne est fondé en 1960 au Palais universitaire à Rennes. Ce bâtiment est conçu dès le départ comme un complexe muséal et scientifique, puisqu'il regroupe à partir de 1858 les Facultés, le Musée des Tableaux, le Musée géologique et paléontologique, et le Musée archéologique. Ce dernier est porté depuis 1852 par la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine⁸³, sur les bases d'un musée ouvert en 1794 à partir des confiscations et des saisies effectuées par l'administration du gouvernement révolutionnaire⁸⁴. Comme nous avons vu dans le chapitre VII, nombre de musées intègrent une section ethnographique à partir de l'archéologie locale. C'est le cas de ce Musée rennais qui ouvre deux salles d'ethnographie bretonne en 1913 donnant lieu, quelques décennies plus tard, à l'idée d'un musée ethno-historique de la Bretagne. L'intérêt réside pour nous dans le fait que cette nouvelle institution, quatre (4) ans après l'ouverture du Musée du costume de la Ville de Paris, choisit pour son inauguration d'ouvrir une galerie de costumes régionaux. Celle-ci fera grand bruit en raison de son innovation muséographique et de l'implication de Georges Henri Rivière dans la concrétisation de ce projet muséal. « De nombreux journalistes spécialisés⁸⁵ » feront le voyage à Rennes pour admirer l'architecture et la scénographie de la salle, ce qui lui assure un relais médiatique indéniable. Avant de détailler cet événement dans le parcours des collections vestimentaires du paysage muséal français, revenons d'abord sur les circonstances de l'apparition des costumes dans les collections du Musée archéologique de Rennes. Dans le premier catalogue raisonné du Musée, édité en 1876 à la demande⁸⁶ du directeur des Beaux-arts, Philippe de Chennevières,

⁸³ CHEVALIER, Elsa. *Le musée de Bretagne, un musée face à son histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 31.

⁸⁴ Le Musée de Rennes abrite le cabinet de curiosités ayant appartenu au marquis Christophe-Paul Gaultron de Robien (1698-1756) qui est le noyau de cette institution. Le marquis est un homme politique – le président à mortier du Parlement de Bretagne – ainsi qu'un scientifique amateur typique du mouvement antiquaire du XVIII^e siècle. Il est l'auteur de la *Description historique, topographique et naturelle de l'ancienne Armorique*, rédigé entre 1753 et 1756, un ouvrage réalisé à partir de trois cents (300) questionnaires, et qui se présente telle une statistique départementale et un inventaire du patrimoine. Cf. LEBRUN, François. « Christophe-Paul de Robien, Description historique, topographique & naturelle de l'ancienne Armorique », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 82, n°2, 1975, p. 230-232.

⁸⁵ HUBERT, Astrid. *La muséographie du Musée de Bretagne*, mémoire de master, Paris, École du Louvre, 2009, p. 14.

⁸⁶ Circulaire du 13 novembre 1874 adressée par Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-arts, à Auguste André, conservateur du Musée archéologique de Rennes. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

figurent déjà des objets ethnologiques de pays lointains⁸⁷, mais aucune section européenne. En 1909, lorsque le catalogue est mis à jour, quelques objets d'ethnographie française apparaissent : sur les quinze (15) pièces, trois (3) sont d'ordre vestimentaire⁸⁸. Nous remarquons aussi que le Musée porte déjà le titre « Musée archéologique et ethnographique ». Et dans la perspective de l'ouverture officielle des salles bretonnes prévue en 1913, l'enrichissement de cette section s'accélère. C'est dans le *Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, qui recense régulièrement les acquisitions effectuées par les membres de la société savante, et plus particulièrement dans l'édition de 1912, qu'il est fait mention pour la première fois des costumes dans le cadre de l'intérêt porté au folklore local⁸⁹. Cette même année, Mme Alfred Ramé verse au Musée les notes et les dessins de son défunt mari, accompagnés de costumes de Guérande, Pont L'Abbé, Quimper, et Rosporden⁹⁰. L'année suivante, des coiffes anciennes de Bretagne sont données au Musée par M. de la Grimaudière⁹¹. Comparé au développement des collections ethnographiques en France, que nous avons décrit dans le chapitre VII, la démarche du Musée rennais apparaît tardive. François Hubert, conservateur au Musée de Bretagne de 1983 au début des années 2000, l'explique rétrospectivement par une attention des folkloristes portée surtout sur le patrimoine immatériel. Certes, les collections exposées dans les deux salles d'ethnographie bretonne en 1913 sont représentatives « d'une politique de collecte menée rapidement, mais les objets présentés correspondent assez bien aux critères de ce qui était jugé typique pour un musée régional au début du siècle⁹² ». Par ailleurs, le costume est bien présent dans la politique du Musée. Deux pièces typiques de la Haute et de la Basse-Bretagne sont ainsi exposées au milieu d'un bric-à-brac d'objets, parmi eux des rouets et un métier à tisser⁹³. C'est dans le catalogue du Musée, à nouveau réédité en 1932,

⁸⁷ Arabie et Turquie, Inde, Chine, Cochinchine, Japon, Afrique, Amérique du Nord et du Sud, et l'Océanie. Cf. ANDRÉ, Auguste. *Catalogue raisonné du Musée d'archéologie et de céramique et du Musée lapidaire de la Ville de Rennes*, Rennes : Ville de Rennes, 1876 [2nd éd], 514 p. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

⁸⁸ Une ceinture de Quimper, datée de 1843, deux coiffes du Finistère et d'Ille-et-Vilaine, non datées. Cf. BANÉAT, Paul. *Catalogue du Musée archéologique et ethnographique*, Rennes : Ville de Rennes, 1909 [3^{ème} éd], 493 p. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

⁸⁹ « Séance du 10 décembre 1912 », in *Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, tome XLII, 1912, 2nd partie, p. LXXIV. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 42.

⁹⁰ « Séance du 10 juillet 1912 », in *Idem*, p. 71-73.

⁹¹ En provenance de Morlaix, de Tréguier, de Janzé, de Miniac-Morvan, et des environs de Rennes. Cf. *Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, tome XLIII, 1^{ère} et 2nd parties, 1913, p. XCII. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 43.

⁹² HUBERT, François. « Le Musée de Bretagne à Rennes », in *Bulletin du Musée Basque*, 1999, n°153, p. 86.

⁹³ Annexe 8.8 – Vues de la salle d'ethnographie bretonne au Musée archéologique et ethnographique de Rennes en 1913.

que nous pouvons nous rendre compte de l'accroissement important du fonds vestimentaire : sur les trois cent quarante neuf (349) pièces de la section d'ethnographie bretonne, quatre-vingt six (86) costumes ou éléments de costume proviennent de la Haute-Bretagne, et cent dix-sept (117) de la Basse-Bretagne⁹⁴. Au total, environ cinquante huit et demi (58,5) % de la collection ethnographique se rapporte à la vêtue. Il s'agit surtout d'accessoires⁹⁵, auxquels s'ajoutent des parties du vêtement⁹⁶ ainsi quelques costumes complets de paludier et de la localité de Sallié.

A.2. Émergence du projet d'un musée historique de la Bretagne (années 1940)

La collection d'arts populaires du Musée archéologique et ethnographique de Rennes prend son essor dans l'entre-deux-guerres, une période féconde pour la science ethnologique en France. Nous avons expliqué dans le chapitre IV la manière dont le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), sous la direction de son dynamique conservateur en chef Georges Henri Rivière, a mobilisé les experts dans les provinces autour du rassemblement et de l'étude du patrimoine folklorique. Le terrain breton fait ainsi partie des premiers Chantiers intellectuels organisés sous l'occupation. Plusieurs membres du mouvement artistique *Seiz Breur*, créé en 1923, participent à ces entreprises d'inventaire, de collecte et de documentation. Dan Lailler, que nous avons mentionné pour sa collaboration avec Hélène Trémaud, archiviste du MNATP⁹⁷, à la collecte de costumes, est de ceux-là. François Hubert a décrit le rôle joué par les *Seiz Breur* dans le renouveau de la muséologie bretonne⁹⁸. René-Yves Creston (1898-1964) en particulier, président de ce regroupement d'artistes, est à l'origine de l'idée d'une structure muséale à l'échelle régionale. Déjà dans le cadre de son activité artistique, il a parcouru la Bretagne à la fois pour peindre et pour récolter une documentation fournie sur les ATP de sa région. Suite à sa rencontre avec Georges Henri Rivière lors du premier Congrès de folklore breton à Nantes en 1939, il

⁹⁴ BANÉAT, Paul. *Catalogue du Musée archéologique et ethnographique*, Rennes : Ville de Rennes, 1932 [4^{ème} éd], p. 128-131. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

⁹⁵ Bouquet et fichue de mariée ; tour de cou et croix, médaillon, boucle ; ceinture, épingle, boutons ; coiffe, chapeaux, poupettes (type de coiffe), bonnet, capots et capotes ; sabot.

⁹⁶ Veste, gilet, blouse, et jupon ; manteaux de deuil.

⁹⁷ Voir le Chapitre IV, II, A.2.

⁹⁸ HUBERT, François. « Les Seiz Breur et le renouveau de la muséologie bretonne », in Le Couédic, Daniel, et Jean-Yves Veillard (dir.). *Ar Seiz Breur 1923-1947 : la création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes : Terre de Brume, Musée de Bretagne.

entreprenant des études d'ethnologie à Paris⁹⁹. Stimulé, par ailleurs, par son rôle d'agent culturel¹⁰⁰, il imagine un « musée du Peuple breton » qui sera un conservatoire des arts populaires et un « lieu de synthèse » des connaissances ethnologiques produites sur chaque pays de Bretagne, en lien avec les multiples musées locaux et de plein air¹⁰¹. René-Yves Creston publie ce programme en 1942 dans le cahier des *Archives de l'Institut celtique*¹⁰². L'artiste-ethnologue y propose une politique marquée, entre autres, par ses deux thèmes de prédilection : l'univers maritime et le costume¹⁰³. Soutenu dans cette entreprise par le MNATP, et depuis son poste d'Inspecteur général des musées de province¹⁰⁴, Georges Henri Rivière récupère le projet qu'il développe à partir « d'un programme interdisciplinaire périodisé¹⁰⁵ ». Il formule un projet de synthèse patrimoniale à partir de multiples musées thématiques (Musée de la musique à Brest, Musée de la Grande Pêche à Saint-Malo) ou locaux (Musée de Cornouaille, du Trégor, du Léon). Le musée de la Bretagne envisagé par le conservateur doit être un musée d'histoire qui illustrera, à travers un découpage géographique et temporel, le rapport de l'homme à son territoire et à la nature. Depuis le divorce entre le folklore régional et le folklore scientifique en 1937¹⁰⁶, Georges Henri Rivière veut amorcer une disqualification du musée du type « sentimentalo-nostalgique » grâce au concept d'un musée historique dont le parcours serait découpé par séquence chronologique : « temps géologiques, pré et protohistoire. Armorique Gallo-romaine,

⁹⁹ BOËLL, Denis-Michel. « Du folklore à l'ethnologie de la Bretagne : le rôle de Seiz Breur », in Le Couédic, Daniel, et Jean-Yves Veillard (dir.). *Ar Seiz Breur 1923-1947 : la création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes : Terre de Brume, Musée de Bretagne, 2000, p. 208-209.

¹⁰⁰ René-Yves Creston prend part à l'organisation d'activités dans tous les domaines culturels. Il crée entre autres l'Institut celtique de Bretagne, et l'Institut d'ethnographie bretonne, deux organismes de recherche, de formation et d'éducation qui œuvrent dans une perspective transdisciplinaire. Cf. *Idem*, p. 219.

¹⁰¹ *Idem*, p. 221.

¹⁰² HUBERT, François. « Le Musée de Bretagne à Rennes », *art. cit.*, p. 91.

En 1940, René-Yves Creston faisait déjà passer une circulaire pour mobiliser les membres des *Seiz Breur* autour d'une collecte programmée d'objets. Cf. BOËLL, Denis-Michel, *art. cit.*, p. 220.

¹⁰³ Nous avons vu déjà décrit les productions de René-Yves Creston dans ce domaine. Cf. Chapitre IV, II, A.2. Dès 1940, René-Yves Creston affirme dans un courrier à Georges Henri Rivière posséder une expérience de plus de vingt-deux (22) années de travail sur les modes vestimentaires traditionnelles. En 1941 et 1942, à l'Institut d'ethnographie bretonne, il rédige ses recherches. L'article de Denis-Michel Boëll susmentionné détaille le questionnaire établi par le chercheur, et les enjeux liés à l'étude de la pratique vestimentaire en Bretagne. Cf. BOËLL, Denis-Michel, *art. cit.*, p. 220-223.

¹⁰⁴ La Direction des musées de France (DMF), qui prend le relais de la Direction des musées nationaux en 1945, a pour mission d'organiser le secteur muséal et de normaliser les pratiques de recherche et de conservation. Elle surveille ainsi les musées dits classés, souvent créés par les collectivités, et les musées dits contrôlés, la plupart fondés grâce à une initiative privée. Georges Henri Rivière a la charge d'effectuer cette veille pour les musées ethnographiques en province. Cf. CHEVALIER, Elsa, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁵ HUBERT, François. « Le Musée de Bretagne à Rennes », *art. cit.*, p. 83.

¹⁰⁶ Nous avons expliqué ce moment de l'ethnologie française à travers l'organisation du premier Congrès international du folklore au MNATP en 1937. Cf. Chapitre IV, II, A.1.

Moyen-Age, Ancien régime, XIX^e siècle, XX^e siècle¹⁰⁷ ». La collaboration avec le milieu académique – ethnologues, géographes, historiens et archéologues – est primordiale pour garantir la transdisciplinarité et la rigueur scientifique du programme. Le Musée archéologique et ethnographique de Rennes, installé au Palais universitaire, semble idéal pour accueillir ce projet¹⁰⁸. En effet, le conservateur rappelle à plusieurs reprises l'importance du lien entre musée et université : « Le responsable du musée ne pouvant être omniscient, il doit s'acquérir la coopération des historiens des diverses disciplines¹⁰⁹. » Il ajoute : « Donnant carrière à la préparation de thèses et de diplômes, se proposant pour la formation auxiliaire des étudiants, l'éducation de la jeunesse scolaire, l'éducation permanente, le nouveau Musée est bien à sa place dans cette ville universitaire¹¹⁰ ».

A.3. Développement d'une galerie de costumes

a) La galerie des costumes : « un spectacle payant » (années 1950)

La Seconde Guerre mondiale ralentit le chantier. En effet, un plan d'évacuation des collections est mis en œuvre à partir de 1946. Les bombardements des points stratégiques de la ville ayant détruit en partie le Palais universitaire, le retour des collections au lendemain de la guerre semble compromis. La Direction des musées de France (DMF) accorde immédiatement une subvention pour accélérer la réouverture du Musée des beaux-arts et du Musée archéologique. La muséologue Marie Berhaut (1904-1994) est nommée responsable du Musée de Rennes, regroupant les deux entités. Elle est assistée de Jean Bréard, gardien en chef des musées de la Ville depuis 1932 (il aide particulièrement à la collecte de costumes à partir de 1954¹¹¹). Georges Henri Rivière et René-Yves Creston s'associent ainsi à l'équipe pour préparer le renouveau de cette institution. En 1950, commence le chantier d'inventaire et de restauration des collections malmenées durant les déménagements répétitifs, la reconstruction du bâtiment, les acquisitions pour compléter les présentations... La date de réouverture est souvent repoussée. Le temps presse et la décision est prise d'ouvrir une

¹⁰⁷ HUBERT, François. « Le Musée de Bretagne à Rennes », *art. cit.*, p. 88.

¹⁰⁸ Georges Henri Rivière est chargé par la DMF de prévoir un plan d'harmonisation des musées bretons. L'existence d'un musée de synthèse de l'histoire de la Bretagne fait défaut. Il semblerait que, dans un premier temps, l'installation de cet établissement a été envisagée à Nantes, la capitale historique de la région. La ville de Rennes, cependant, présente l'avantage de posséder une Faculté de Lettres où sont dispensés des cours d'histoire de la Bretagne, de géographie régionale, de langue celtique, etc. Cf. CHEVALIER, Elsa, *op. cit.*, p. 61-62.

¹⁰⁹ RIVIÈRE, Georges Henri. *Musée de Bretagne. Guide provisoire de la salle VI : Bretagne moderne (1789-1914)*, Rennes : Musée de Bretagne, 1961, p. 2.

¹¹⁰ *Idem*, p. 7.

¹¹¹ CHEVALIER, Elsa, *op. cit.*, p. 285.

première salle en 1960¹¹². L'équipe se concentre sur la période de la Bretagne dite moderne (1789-1914). Il semblerait que ce choix soit effectué à défaut, les périodes plus anciennes demandant plus de temps de montage, et la période contemporaine étant trop proche pour y apposer un discours muséal. En outre, le MNATP peut combler les lacunes de la collection sur le XIX^e siècle. L'objectif du Musée pour Georges Henri Rivière est clair : « Établi en ce seuil de Bretagne, il [le Musée] doit permettre d'initier le touriste à la connaissance du pays, ou à fixer les souvenirs qu'il en emporte¹¹³. » Le visiteur effectuera d'ailleurs un tour de la Bretagne grâce une galerie dont le parcours l'amènera, depuis le sud-est de la Bretagne, à suivre les contours de la péninsule, pour enfin achever sa course au pays de Rennes. La neutralité géoculturelle devra se conjuguer à la volonté de rendre le Musée attractif. Il est ainsi décidé que la galerie présentera les particularités de la culture bretonne : langue, littérature populaire, technique, économie les aspects sociaux, les arts... Tout ce qui relaie « un art populaire d'éclat exceptionnel¹¹⁴ ». Et quoi de plus populaire que le costume ! Cet artefact sera ainsi particulièrement mis en avant¹¹⁵. En effet, selon le guide du Musée publié en 1962, le costume des paysans les plus aisés au XIX^e siècle offre une diversité et un éclat qu'il n'avait jamais connus, semble-t-il, aux périodes précédentes. Aussi, les acteurs du projet sont sans doute conscients que l'artefact vestimentaire a su gagner les foules lors des expositions nationales et internationales, qu'il a définitivement intégré la culture des musées ethnographiques dans l'entre-deux-guerres, et que l'engouement du public pour cet objet ne s'est pas tari ainsi que l'a démontré le succès de l'exposition sur les coiffes de France présentée en 1951 par le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP)¹¹⁶. La mairie de Rennes, anxieuse de la rentabilité de son investissement, appuie également l'ouverture d'une galerie des costumes (plutôt que de céramique). D'après Jean-Yves Veillard, conservateur au Musée de Bretagne de 1967 à 2000, ce choix est orienté vers le désir de créer « un spectacle payant¹¹⁷ ». Ce dernier invoque aussi l'influence du modèle

¹¹² L'ouverture successive des salles s'étalera jusqu'en 1975. À compter de cette date, le protocole de répartition des collections est commencé entre le Musée des beaux-arts et le Musée archéologique, les deux entités devenant autonomes l'une de l'autre. L'année 1975 est donc la date officielle de la création du Musée de Bretagne, même si dès 1960, on fait usage de ce terme.

¹¹³ RIVIÈRE, Georges Henri, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁴ *Idem*, p. 8.

¹¹⁵ À partir de novembre 1954, diverses personnes ressources sont rassemblées autour de René-Yves Creston pour entamer une collecte ciblée des costumes de Bretagne. L'État, par l'intermédiaire du MNATP, finance cette campagne d'acquisition. Les collections vestimentaires seront ensuite laissées en dépôt au Musée de Bretagne. Cf. CHEVALIER, Elsa, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁶ Voir le Chapitre IV

¹¹⁷ VEILLARD, Jean-Yves. « Le musée de Bretagne, Musée d'histoire, musée de combat », in *ICOFOM Study Series*, n°2, 1983, p. 55.

muséographique du MNATP, dont le succès tient à la présentation d'un « objet évocateur dans une mise en page esthétique¹¹⁸. » Par conséquent, alors que René-Yves Creston avait imaginé une organisation thématique de la galerie des costumes¹¹⁹, le découpage géographique à la manière du MNATP est gardé.

b) Une innovation muséographique : le costume au centre de l'attention (1960)

Commencée à l'été 1958¹²⁰, la galerie des costumes de la salle « Bretagne moderne » – la salle est rapidement nommée « la galerie du XIX^e siècle » – est inaugurée le 29 juin 1960. Elle expose les costumes et les meubles regroupés par région et, parfois, des ustensiles complètent les tenues de travail. Des cartes réalisées par René-Yves Creston permettent de repérer les territoires et d'identifier l'habit de chaque pays. Afin de tous les représenter simultanément, l'architecte Jacques Barré réalise une grande vitrine courbée de trente cinq (35) mètres de long¹²¹. Ce spécialiste des musées, chargé, en autres, de la muséographie des expositions temporaires du MNATP¹²², reproduit la méthode du costume suspendu par des fils de nylon. La vitrine est « d'une technicité exemplaire¹²³ », et devient une référence dans le domaine pour la revue *l'Architecture française*¹²⁴. Georges Henri Rivière, encore imprégné des débats qui ont eu lieu au symposium de l'ICOM (The International Council of Museums) à Varsovie en mai 1960, met en place au Musée de Bretagne un dispositif d'interprétation, qui permet de ne pas confondre l'exposition avec un exposé, ou de l'étouffer dans un décor parasite¹²⁵. La salle, qui occupe un tiers de l'espace permanente du Musée projeté¹²⁶, prend vite le nom populaire de « galerie nationale du costume breton¹²⁷ ». Si l'innovation muséographique est au rendez-vous, le discours d'exposition est plus classique. François Bergot, assistant de conservation au Musée de Bretagne de 1960 à 1964, écrit : « Pendant longtemps, à cause de son isolement, la Bretagne conservera le visage

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ « La galerie aurait été divisée en cinq séquences : une rapide présentation du costume breton dans le cadre français et européen, les matières employées, le type de costume selon le genre, et deux études comparatives entre le niveau social et la circonstance pour laquelle le vêtement est porté (travail, célébrations...). » Cf. HUBERT, Astrid, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁰ Annexe 8.9 – Vue du montage de la galerie des costumes au Musée de Bretagne en décembre 1958.

¹²¹ Annexe 8.10 – Vues de la galerie des costumes de la salle « Bretagne moderne », inaugurée au Musée de Bretagne le 29 juin 1960.

¹²² CHEVALIER, Elsa, *op. cit.*, p. 284.

¹²³ RIVIÈRE, Georges Henri, *op. cit.*, p. 4.

¹²⁴ « La rénovation du Musée de Bretagne », in *Architecture française*, février 1962, p. 72-75. Cf. HUBERT, Astrid, *op. cit.* p. 15.

¹²⁵ RIVIÈRE, Georges Henri, *op. cit.*, p. 2-3.

¹²⁶ Annexe 8.11 – Plan de la salle « Bretagne moderne » inaugurée au Musée de Bretagne le 29 juin 1960.

¹²⁷ CHEVALIER, Elsa, *op. cit.*, p. 81.

traditionnel d'un univers rural¹²⁸ ». On compare ainsi les styles vestimentaires plus traditionnels de l'intérieur des terres, là « où la langue bretonne a persisté¹²⁹ », à ceux des villes « plus proche des modes urbaines¹³⁰ ». L'idée est de faire comprendre qu'à l'intérieur d'une grande mode bretonne se maintiennent des archaïsmes vestimentaires dans les foyers – géographiques ou sociaux, avec les paludiers par exemple – où la culture traditionnelle ou ancestrale est encore vive. Le discours est surtout porté sur la créativité et la diversité des arts populaires qui s'expriment à travers la variété des styles et des ornements. Au reste, l'ensemble des expôts est fort esthétique et confère de la « chaleur¹³¹ » à la Galerie du XIX^e siècle. François Hubert dira *a posteriori* qu'elle reflète la vision de la Bretagne dans les années 1960 : « il s'agit d'une vision où persiste encore l'idée d'une Bretagne "retardataire". On y voit la présentation d'une Bretagne rurale, comme une région archaïsante. Aucun costume urbain n'y est exposé¹³². » Pourtant, cette présentation finit de convaincre les habitants de la région de la spécificité du costume dans la culture bretonne, et stimule à travers lui un sentiment d'appartenance régionale fort¹³³.

B. Le Musée Beaulne : première institution consacrée aux modes vestimentaires au Québec (1975)

B.1. La commémoration du centenaire de la ville de Coaticook (1964)

Le Musée Beaulne à Coaticook est une institution de petite taille qui présente aujourd'hui la particularité de posséder – grâce à un ensemble d'environ trois mille six cent dix-huit (3 618) pièces¹³⁴ – la quatrième plus grosse collection d'artefacts vestimentaires au Québec¹³⁵. Fondé en 1975, sur les bases d'un musée historique ouvert en 1964, il est situé dans une région plutôt rurale, la région de l'Estrie, et installé dans une demeure historique

¹²⁸ BERGOT, François. « Le Musée de Bretagne à Rennes », in *La Revue Française*, 1964, [sp].

¹²⁹ RIVIÈRE, Georges Henri, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁰ Comprendre ici la mode parisienne. Cf. *Idem*, p. 13.

¹³¹ BERGOT, François, *art. cit.*, 1964, [sp].

¹³² François Hubert est cité par HUBERT, Astrid, *op. cit.*, p. 20.

¹³³ D'après Laurence Prod'homme, actuellement conservatrice chargée de recherche au Musée de Bretagne, lors de la réinstallation de l'exposition permanente en 2006 dans le bâtiment des Champs Libre à Rennes, les visiteurs s'attendaient et désiraient voir remonter la galerie des costumes de 1960.

¹³⁴ La collection d'accessoires et d'artefacts vestimentaires comporte environ deux mille (2 000) pièces féminines, cinq cent quatre-vingt onze (591) pièces masculines, et mille vingt sept (1027) pièces d'enfants. Cf. Informations transmises en juillet 2015 par Lise Lapointe, agente au Musée depuis 1998 et responsable des collections.

¹³⁵ La première place est occupée par les Musées de la civilisation à Québec, la deuxième par le Musée McCord à Montréal, et la troisième par le Musée de la mode à Montréal.

classée, construite en 1912, appelée le château Arthur-Osmore-Norton¹³⁶. S'il n'est plus positionné comme un établissement spécifique au costume, il s'agissait bien, à son ouverture, du premier musée consacré aux costumes historiques dans la Province. Désormais, sa programmation se partage entre les thèmes des modes vestimentaires et de l'art textile, des arts visuels, et de l'histoire de la maison patrimoniale qu'il occupe. L'histoire du Musée est peu documentée, et n'a fait l'objet d'une publication que très récemment, ne dépassant pas toutefois le volume d'un fascicule touristique¹³⁷. La recherche effectuée dans les archives a permis de réellement comprendre le contexte et les enjeux en présence lors de la création de l'institution. Les archives de sa fondatrice, Denise Beaulne (1890-1981), qui n'ont été que très peu étudiées jusqu'à présent, sont riches d'informations¹³⁸ quant au contexte d'émergence de ce musée en région¹³⁹. En 1963, le gouvernement de Coaticook souhaite célébrer l'anniversaire de la ville fondée en 1864¹⁴⁰, dans le but de « renouveler et remémorer le rôle des anciens, leur attachement à la patrie locale et à la conservation des traditions civiques, culturelles et religieuses¹⁴¹. » L'ethno-historien Paul-Louis Martin explique que l'attention des Québécois est depuis la fin du XIX^e siècle focalisée sur la commémoration festive, c'est-à-dire la reconstitution d'événements

¹³⁶ « Château Arthur-Osmore-Norton ». Site du Répertoire du patrimoine culturel du Québec, [en ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92967&type=bien#.V7iMjjYUfVo> (page consultée le 20/08/2016).

¹³⁷ TOÉ, François Thierry. *Musée Beaulne, Château Arthur-Osmore-Norton*, Coaticook : Musée Beaulne, [sd], 17 p.

Le livret relate de façon très succincte la période de fondation du Musée pour se concentrer sur l'histoire de la famille Norton.

¹³⁸ Au regard de l'état des autres fonds, le fonds Beaulne a été notamment la seule source viable pour notre recherche. En effet, les archives administratives sont quasiment inexistantes. Les archives d'exposition sont très lacunaires, tandis que les collections n'ont pas fait l'objet de dossiers d'œuvre.

¹³⁹ Nous utilisons le terme « musée en région » employé par la muséologue québécoise Meggie Savard pour désigner un musée centré sur la localité où il est implanté ; et qui arbore, de façon générale, toutes les caractéristiques du petit musée, distinguées selon le chercheur Philippe Dubé, par un certain isolement géographique ainsi que des moyens humains et financiers limités. Cf. SAVARD, Meggie. « Les musées en région au Québec : essai de définition », in *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 6, n°1, 2012, p. 119-135.

¹⁴⁰ Un ouvrage édité pour le Centenaire, un volume-souvenir, est l'occasion de faire le bilan historique de la ville. On y apprend qu'elle se forme autour de 1818, alors que deux entrepreneurs, Richard Baldwin et Vester Cleaveland, bâtissent un moulin afin d'exploiter la force hydraulique de la rivière Coaticook. D'autres suivront, et construisent à leur tour des infrastructures (manufacture, petites industries) et des maisons d'habitation pour former une communauté de plus en plus importante. L'essor économique de la ville commence en 1853, lors de la construction du chemin de fer dans la localité sur le trajet de la ligne Montréal-Portland. Les quatre cents (400) habitants ressentent alors le besoin d'une institution capable d'organiser le plan urbain, la régulation de la vie civique, etc. Le 1^{er} janvier 1864, la communauté obtient du gouvernement de la province d'être érigée en municipalité. Cf. LAVOIE, André. *Coaticook 1864-1964. Volume-souvenir préparé pour un comité du Centenaire*, Coaticook : Comité du Centenaire, juin 1964, 193 p.

¹⁴¹ *Idem*, p. 55.

historiques, ou la célébration de lieux, dans le but de partager un sens commun à « l'enracinement et la continuité¹⁴² ». Le dépliant d'informations¹⁴³ distribué à l'époque communique le calendrier des principaux événements planifiés tout au long de l'année. Un rapide coup d'œil à l'ensemble donne d'emblée le ton : il s'agit de remonter dans le temps. Tout ce qui rappelle les bons moments de « la vie d'antan » est mis en scène, et de même les phénomènes marquant sont rejoués par les habitants de la ville, invités à se costumer¹⁴⁴ : « les costumes anciens ne sont jamais de rigueur, mais toujours très appréciés », indique l'en-tête du document. Sont ainsi prévus un défilé de chars allégoriques et d'automobiles antiques ; des soupers et piqueniques avec menu « authentique 1864 » ; chants, musique et danses populaires pour animer des fêtes champêtres ; un « concours régional de danses canadiennes » ; des messes de plein air et des défilés de noce avec des voitures anciennes. Un Comité d'organisation est mis sur pied et fait appel à des spécialistes, Françoise Gaudet-Smet (1902-1996) – connue pour être une « ambassadrice des valeurs de la famille québécoise traditionnelle¹⁴⁵ » – et l'historien et homme politique Léon Trépanier (1881-1967)¹⁴⁶, pour redonner à la ville l'aspect de « l'artisanat, les menus, l'étiquette, les coutumes et les modes anciennes, le folklore, etc. » du siècle passé. Le Comité des fêtes du centenaire délègue ensuite l'organisation de chaque animation à des sous-comités spécifiques : « Noce à l'ancienne », « Décoration », « Soirée canadienne », « Fêtes religieuses », et « Musée historique », dont Denise Beaulne a la charge. La vie de cette femme, née à Coaticook, est peu connue, sinon qu'elle a exercé le métier de secrétaire auprès de son père – un avocat

¹⁴² MARTIN, Paul-Louis. « La conservation du patrimoine culturel : origines et évolution », in *Les chemins de la mémoire, Monuments et sites historiques du Québec*, Québec : Les publications du Québec, tome 1, 1990, p. 5.

¹⁴³ Dépliant « Centenaire de la ville de Coaticook 1864-1964 », [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4.156

¹⁴⁴ Depuis l'exemple du Tricentenaire de la ville de Québec, en 1908, où le gouvernement avait fait appel aux talents de l'artiste-peintre Charles Huot (1855-1930) pour dessiner l'ensemble des tenues des familles souches du Québec, le costume y tient une place centrale dans ce type de manifestation. Cf. MARTIN, Paul-Louis, *art. cit.*, p. 5.

¹⁴⁵ Françoise Gaudet-Smet était une auteure québécoise, qui a eu une carrière d'écrivaine, de journaliste et d'éditrice. Elle a fondé la revue *Paysana* en 1938, un mensuel favorable au retour à la terre et impliqué dans le mouvement féministe. Elle édite divers ouvrages dans la même perspective, notamment le livre de Marius Barbeau intitulé *Ceinture fléchée*. Elle est nommée membre de l'Ordre du Canada en 1974, de l'Ordre de la Pléiade en 1980, puis membre honoraire de la Société Saint-Jean-Baptiste en 1982, et enfin de l'Ordre national du Québec en 1985. Cf. « Françoise Gaudet-Smet (1902-1986) ». Site de l'Ordre national du Québec, [en ligne], <https://www.ordre-national.gouv.qc.ca/membres/membre.asp?id=228> (page consultée le 20/08/2016).

¹⁴⁶ Après une carrière politique dirigée vers la gestion de la vie culturelle de Montréal (il est président de la Société Saint-Jean Baptiste dans les années 1920, et organise la célébration du 300^e anniversaire de la ville), il développe après la Seconde Guerre mondiale une carrière d'écrivain et d'historien. Il intègre en 1954, au fauteuil n°10, la Société des Dix, fondée en 1884, un cercle scientifique transdisciplinaire composé d'érudits et d'universitaires.

spécialisé dans les causes civiles, établi depuis 1882¹⁴⁷ – et s’est attelée, avec sa mère, la gestion d’un « atelier de haute couture¹⁴⁸ » installé à Coaticook et à Montréal. Fille de notable, attachée à sa ville natale, et jouissant d’un lien de proximité avec les familles anglophones et francophones de la communauté, Denise Beaulne est une personne-ressource pour s’occuper du Musée du centenaire. La raison principale de ce choix est que Denise Beaulne est une collectionneuse. Elle tient de façon très précise un cahier jaune¹⁴⁹ dans lequel elle dresse la liste des deux cent quatorze (214) objets donnés pour le Musée comprenant surtout¹⁵⁰ des bijoux, des artefacts et des accessoires vestimentaires, ou des objets liés à l’entretien du linge et l’embellissement du corps¹⁵¹, datés entre 1800 et 1928. Le cahier indique leur provenance et le nom de leur ancien propriétaire, souvent des membres de sa propre famille, en distinguant ceux qui ont été achetés à « différents encans et ventes »¹⁵². Depuis ce don, la Ville compte sur la mobilisation des habitants pour compléter les collections du Musée. Le Comité fait ainsi appel « aux bonnes volontés », et demande à la population de l’aider à trouver les objets qui manquent à la reconstitution de l’année 1864 : « Il suffirait maintenant que d’autres personnes de Coaticook et de la région se donnent la peine de remuer un peu leur grenier pour trouver des choses qui seraient d’un intérêt certain pour un musée d’objets anciens¹⁵³. » L’article dans lequel cet appel est publié indique les coordonnées de Denise Beaulne. La collectionneuse et commissaire-amateur joue donc le rôle d’experte dans le but de sélectionner ce qui sera exposé. Son appréciation est estimée à partir de peu de choses, si ce n’est effectivement son expérience dans le domaine de la mode et sa passion pour les objets anciens.

¹⁴⁷ « Les origines du musée Beaulne à Coaticook », in *La Tribune*, 28 juillet 1976. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4 – 7.1.

¹⁴⁸ « Denise Beaulne – Capsule historique du 150^e de Coaticook », captation radiographique enregistrée le 14 mars 2015, 2 minutes et 28 secondes, ministère de la Culture et des Communications, Ville de Coaticook, [en ligne], <http://www.cignfm.ca/denis-beaulne-capsule-historique-du-150e-de-coaticook/> (page consultée le 20/08/2016).

¹⁴⁹ Grand cahier jaune « Musée du Centenaire 1864-1964. Dons de Melle Denise Beaulne », [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4.248.

¹⁵⁰ Le don comprend également des livres anciens et quelques objets domestiques, principalement de l’argenterie, des objets décoratifs et des portraits.

¹⁵¹ Fer à friser, bouteille de toilette ; fer à repasser, pelote à épingles, etc.

¹⁵² Ceux-ci représentent 31 % de la donation (67 objets en tout).

¹⁵³ « Potins du centenaire », coupure de presse du 18 mars 1964, in Album « Le centenaire de Coaticook 1864-1964 », [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Album Scrapbooks », cote P4. 268.

B.2. De l'Exposition du centenaire (1964) au Musée Beaulne (1975) : dix années de maturation d'une entreprise patrimoniale

Denise Beaulne se livre à sa tâche de façon méticuleuse. Dans un autre cahier noir, qui fait office en quelque sorte de premier registre d'inventaire, elle répertorie toutes les « antiquités données par des particuliers pour le musée¹⁵⁴ » de la ville. La liste des dons est à nouveau très précise puisqu'elle note le nom de chaque donateur, puis décrit l'objet au mieux : sa fabrication (date, technique, lieu, auteur) et l'usage qui en était fait. Les artefacts sont multiples et variés, et répondent à l'ambition du Comité : celle de retrouver la vie d'antan. Il s'agit de meubles, de vaisselle, et d'ustensiles domestiques¹⁵⁵ ; d'objets décoratifs et d'arts populaires¹⁵⁶ ; d'objets personnels comme des albums de famille, des médailles et des chapelets ; d'accessoires¹⁵⁷ et de pièces vestimentaires¹⁵⁸ de tous les jours ou portés lors d'événements spéciaux, surtout des trousseaux de baptême. Il y a également des pièces textiles, illustrant les arts de la femme, telles des dentelles et des guipures réalisées à l'aiguille. Une machine à coudre fabriquée dans une usine locale en 1875 est particulièrement mise en avant dans le document. Tous les objets rassemblés rappellent le temps où l'électricité n'avait pas atteint les petites villes excentrées comme Coaticook. Grâce à cette collection, Denise Beaulne monte une exposition convoquant le souvenir des moments importants de la vie familiale si chère aux valeurs invoquées dans un ouvrage publié à l'occasion du centenaire : respect des anciens, et respect de la foi. Le 19 avril 1964¹⁵⁹, l'Exposition du Centenaire est inaugurée au Centre d'art et Bibliothèque de la ville de Coaticook¹⁶⁰. Plusieurs photographies parues dans la presse montrent quelques personnalités costumées – dont Denise Beaulne et Mme Centenaire¹⁶¹ (Mme Lavoie) – se tenant devant la machine à coudre susmentionnée. Une fois les festivités du centenaire passées, la collection est transférée à l'hôtel de ville où l'on consacre une salle au Musée du Centenaire. Cette expérience semble confirmer l'activité de collectionnement de Denise

¹⁵⁴ Cahier noir « Centenaire 1864-1964 », [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4.303

¹⁵⁵ Lampe pétrole, baratte à beurre, hachoir à tabac, etc.

¹⁵⁶ Statuettes, portraits peints, photographiques.

¹⁵⁷ Lunettes, sacs, souliers, chapeaux en poil de castor, bretelles, jupons et bas, cols en fourrure et foulard, etc.

¹⁵⁸ Mantilles et châles féminins, vestons et chemises d'homme, sous-vêtements.

¹⁵⁹ LAVOIE, André, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁰ Annexe 8.12 – Vues de l'inauguration de l'Exposition du Centenaire, le 19 avril 1964 au Centre d'art et Bibliothèque de la ville de Coaticook.

¹⁶¹ Monsieur et Madame Centenaire sont le couple symbolique des festivités. Ils ont inauguré les célébrations, le 1^{er} janvier 1964, lors d'une messe célébrée à l'église Saint-Edmond.

Beaulne. Durant dix ans, elle rassemble des objets dans le but d'enrichir le Musée¹⁶². Si aucun document officiel n'est parvenu jusqu'à nous concernant cette nouvelle campagne d'acquisition, nous pouvons cependant en dessiner les contours grâce aux archives personnelles de Denise Beaulne. En effet, la collectionneuse a également confectionné, tout au long de ces années¹⁶³, plusieurs albums en rassemblant des coupures de presse et des articles spécialisés sur les thèmes très ciblés. Le premier sujet abordé est « Ecrits et modes du passé ». Puis, ce sont des thèmes historiques comme les découvreurs et les gouverneurs du Canada¹⁶⁴ ; viennent ensuite les madones, les poètes, les vieilles maisons et les antiquités québécoises¹⁶⁵ ; et enfin, les musées de la Province, du Canada, et d'Europe¹⁶⁶. L'album consacré à la mode¹⁶⁷ traite de sa passion : les modes historiques, surtout du XIX^e siècle. Notons par exemple les thèmes de la coiffure et des perruques ; des accessoires marquant la silhouette d'une époque, comme la crinoline ; de l'histoire des courants stylistiques et des journaux de mode ; des costumes créés pour l'opéra et le théâtre. Il ne faut pas oublier que l'intérêt de Denise Beaulne se porte aussi sur les modes régionales : les coiffes, les coutumes et les costumes d'autrefois. Plusieurs articles relatifs à des expositions sur les modes, qui ont

¹⁶² Feuille volante « Pourquoi l'appellation musée Beaulne », [recto dactylographié], [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4 – 7.1.

¹⁶³ Denise Beaulne continue d'enrichir ses albums après l'ouverture du Musée Beaulne en 1975, et jusqu'à sa mort.

¹⁶⁴ Notons les sujets principaux : l'histoire de Christophe Colomb, les grands hommes politiques du Canada, la vie de la reine Victoria, et le centenaire de la Confédération (1867-1967). Le thème de la genèse du Canada est devenu populaire dès la fin du XIX^e siècle, ainsi que nous l'avons noté grâce au cas du Musée La salle à Montréal, ouvert en 1892, ou encore avec la circulation des *canadiana* et la formation des collections du Musée de la Province de Québec. Nous pouvons constater avec ces albums que cette tendance, qui a participé à l'éveil historique et patrimonial du pays, n'est pas tout à fait éteinte dans les années 1960 et les années 1970.

¹⁶⁵ L'accent est fortement placé sur les traditions et les trésors des églises québécoises, la littérature et les beaux-arts, notamment la Galerie nationale, les vieilles maisons, les monuments et les sites historiques du Canada.

Un album entier est exclusivement consacré au métiers à tisser et la pratique du tissage, la couture domestique, les lessives d'antan, le rouet, le dévidoir et la fileuse, le fer à repasser, la couture avant, etc. Cf. Album « Les objets de musée », n°16, [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Album Scrapbooks », cote P4.264.

¹⁶⁶ Cet album s'intéresse surtout aux musées et aux monuments historiques québécois comme le Château de Ramezay, le Fort de Louisbourg, le Musée Sir Wilfrid Laurier d'Arthabaska, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée du Québec, ainsi que l'association de la Renaissance du Vieux-Montréal. On y trouve également des articles sur des musées européens (France, Espagne, Belgique, Allemagne, etc.). Les sujets sont principalement liés aux sites historiques et aux musées d'arts populaires, mais pas exclusivement. Certains traitent du service des publics par exemple. Un véritable intérêt pour la chose muséale se manifeste à travers ses coupures consciencieusement rassemblées. Cf. Album « Les objets de musée », n°17, [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Album Scrapbooks », cote P4.267.

¹⁶⁷ Album « Mode », n°9, [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Album Scrapbooks », cote P4.261.

lieu au Musée McCord¹⁶⁸ ou au Musée des beaux-arts de Montréal, sont également conservés. À l'âge de quatre-vingt trois (83) ans, elle décide d'offrir sa collection personnelle dans le but de pérenniser cette entreprise patrimoniale. Le 17 juillet 1975, elle signe une Entente avec la Ville de Coaticook aux termes de laquelle la municipalité s'engage à former un musée et, « en bon père de famille¹⁶⁹ », à veiller à la conservation et à la sûreté des collections. Un Comité culturel en aura la gestion. La même année, le 11 novembre, la Ville crée les statuts du Musée Beaulne, et ouvre un établissement digne de ce nom dans l'ancien bureau de poste. Pierre Jean en devient le premier conservateur¹⁷⁰.

B.3. Le Musée Beaulne : un musée ethno-historique centré sur l'histoire du costume

Le Musée Beaulne propose cinq (5) salles : une première expose des meubles, des photographies et des vêtements du XIX^e siècle ; une seconde présente des objets anciens disparates – vêtements, bijoux, ustensiles, petit mobilier – qui proviennent tous de la colonie de Coaticook, illustrant ainsi les origines de la communauté ; une troisième est dédiée aux accessoires de mode typiques du Québec, comme les ceintures fléchées, les fourrures, et les souliers de bœuf¹⁷¹ ; une quatrième reconstitue l'intérieur d'une maison traditionnelle grâce à de la poterie rudimentaire, des fers à repasser, des lampes et des ustensiles du XIX^e siècle ; enfin, une cinquième est entièrement consacrée à la vaisselle française utilisée par les familles aisées de Coaticook. Dans un grand couloir reliant les salles, des photographies montrent les portraits des présidents de la Société Saint-Jean-Baptiste, de 1886 à 1956, puis se recentrent sur les vieilles demeures, les édifices et les rues d'avant, ainsi que les usines historiques des environs¹⁷². L'article de presse, dans lequel nous puisons cette description, ne recueille pas le témoignage de Denise Beaulne. Cependant, il révèle les desseins de la collectionneuse :

¹⁶⁸ En tant que musée d'histoire canadienne, le Musée McCord à Montréal, créé en 1922, possède une collection vestimentaire depuis l'origine. Fermé au public de 1936, le musée continue ses activités de recherche et de conservation, jusqu'à sa réouverture définitive en 1971. La collection costumes et textile se développe à partir de 1957. Le Musée programme deux expositions temporaires spécifiques aux costumes en 1965 et en 1974, avant de réellement investir le musée d'une programmation spécifique aux modes vestimentaires en 1978. Nous reviendrons sur le cas de ce musée dans le chapitre 9.

¹⁶⁹ Entente intervenue entre Denise Beaulne et la Ville de Coaticook, 17 juillet 1975, 2 p. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4 – 7.1.

¹⁷⁰ Les conservateurs successifs du Musée Beaulne sont Pierre Jean (1975-1999), Diane Gadoua (1999-2000), Mario Landry (1999-2007), Michel Harnois (2008), François Thierry Toé (depuis 2008). Informations transmises en juillet 2015 par Lise Lapointe, bénévole au Musée en 1995, puis agente au Musée à partir de 1998.

¹⁷¹ Nous pouvons ici faire le parallèle avec les collections ethnographiques du Musée de la Province de Québec.

¹⁷² « Les origines du musée Beaulne à Coaticook », in *La Tribune*, 28 juillet 1976. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4 – 7.1.

Toutes les antiquités étalées au musée sont l'œuvre de presque toute sa vie. Melle Beaulne, qui gardait son précieux bien chez elle, le fit connaître au public lors de la célébration du centenaire de la ville de Coaticook en 1964. Voyant la population intéressée aux antiquités exposées à l'hôtel de ville, Melle Beaulne conçut l'idée d'en faire don à la ville afin d'en faire jouir la population et les visiteurs tous les jours de l'année.

C'est donc l'engouement populaire, qui semble s'être maintenu après les festivités du centenaire, qui a décidé la fondatrice à poursuivre la documentation et la sauvegarde du patrimoine ethno-historique du Québec. Ce descriptif nous renseigne tout de suite sur l'identité du musée créé : il est inspiré des goûts de la collectionneuse pour les arts et traditions populaires, et surtout les habits et les modes anciennes. La fondation d'un musée historique où l'artefact vestimentaire prend une part majoritaire n'a pas de quoi étonner. De fait, le costume est très présent lors des festivités du centenaire, ainsi que nous l'avons dit plus haut, permettant à la ville de se parer de tous les codes visuels associant les manifestations commémoratives au passé historique de la communauté. Mais le centenaire est aussi une manière d'affirmer la prospérité économique et industrielle de la communauté. Le Comité d'organisation voulait :

rendre hommage aux pionniers pour leur esprit d'initiative et de travail ; aux administrations publiques qui ont fait de Coaticook une ville attachante et prospère. Il convient aussi de formuler des souhaits pour l'avenir, souhaits de progrès économique, industriel et social qui assureront la renommée de notre "Perle de l'Estrie" et procureront à ses habitants, paix, sécurité et concorde¹⁷³.

La prospérité de Coaticook est due effectivement à une histoire industrielle florissante, dont les activités sont très variées. Beaucoup d'entreprises, cependant, sont dédiées à la production textile¹⁷⁴. Citons, par exemple, les compagnies Belding Corticelli Ltée., Codet Inc., Coaticook Knitting, Ganterie Best Ltée., Penman's Ltée., Tissus George Sheard Canada Ltée., Coaticook Cotton, Dominion Cotton, Coaticook Textiles Ltée., etc. Il en existe bien d'autres, qui ont eu une durée de vie plus ou moins longue, fusionnées et morcelées selon les alliances économiques et familiales¹⁷⁵. Depuis son ouverture, le Musée ne s'est jamais tourné exclusivement sur les collections vestimentaires. Et pour cause : en 1976, le Musée

¹⁷³ « Le centenaire, une occasion de connaître notre histoire », coupure de presse du 19 janvier 1964, in Album « Le centenaire de Coaticook 1864-1964 », [sd]. Archives du Musée Beaulne à Coaticook, sous-fonds « Album Scrapbooks », cote P4. 268.

¹⁷⁴ En 2006, la Ville de Coaticook, avec le concours du ministère de la Culture et de Communications, met sur pied des promenades patrimoniales sur différents thèmes à travers la localité. L'un, intitulé « D'hier à aujourd'hui : l'industrie à Coaticook », propose un parcours jalonné d'onze usines historiques encore en activité. Six d'entre elles produisent du textile. Cf. LAVERTU, Shirley. *D'hier à aujourd'hui : l'industrie à Coaticook*, Coaticook : Ville de Coaticook ; ministère de la Culture et des Communications, 2006, [np].

¹⁷⁵ LAVOIE, André, *op. cit.*

Beaulne déménage au château Arthur-Osmore-Norton, récemment acquis par la Ville. Cette demeure historique marque le nouveau profil muséologique du Musée, qui devra désormais tenir compte de l'histoire architecturale et de celle de la riche famille qui a occupé les lieux. Les costumes permettent aussi d'animer le parcours dans le château, grâce à des mannequins costumés en situation, disposés dans les différentes pièces¹⁷⁶, rappelant la présence de la famille Norton et l'époque florissante de la Belle époque¹⁷⁷. La programmation se décline dès le départ selon deux axes : l'un artistique, l'autre patrimonial ; et dès 1985, le Musée Beaulne entame une série d'expositions relatives aux modes vestimentaires et aux textiles. Si la première, en 1985, avait pour thème un sujet classique – *Les dentelles traditionnelles* – la seconde, en 1989, expose des objets tout à fait inhabituels pour ce musée en région : des kimonos. Dans le cadre du vingt-cinquième anniversaire du Musée, son conservateur Pierre Jean n'hésite pas à faire venir une exposition présentée du 25 mai au 20 juin 1988 par le consulat du Japon à la Délégation du Québec. « La vocation "costumes et textiles anciens"¹⁷⁸ » du Musée est confirmée, et se développera surtout, à partir de 1994, autour des périodes stylistiques des modes vestimentaires anciennes : le XVIII^e siècle, la Belle époque, les parures d'antan, les costumes de ballet, etc.¹⁷⁹.

Conclusion

À travers ces deux exemples, nous observons que, dans le paysage muséal franco-québécois, les collections vestimentaires continuent leur parcours dans des institutions ethno-historiques où l'artefact est exposé à titre de témoin des modes de vie passés. Le traitement reste centré sur la matérialité de l'artefact, une sorte d'*object-centred study* dans une version muséale, révélant l'héritage du musée vu comme un conservatoire propre à la démonstration scientifique. En 1960, la galerie des costumes montre que le discours du Musée de Bretagne reste ancré dans les années 1940 et indique, comme pour le MNATP en son temps, les difficultés de l'ethno-muséologie à dépasser une conception passéiste des sociétés préindustrielles. Avec le cas d'un musée en région, le Musée Beaulne inauguré en

¹⁷⁶ Annexe 8.13 – Vues de l'exposition permanente du Musée Beaulne à Coaticook (2009).

¹⁷⁷ La collection vestimentaire du Musée Beaulne est composée majoritairement de vêtements bourgeois de la période 1895-1912. Cf. Informations transmises en juillet 2015 par Lise Lapointe, agente au Musée depuis 1998 et responsable des collections.

¹⁷⁸ Lettre de Jean Pierre, conservateur et directeur du Musée Beaulne à Coaticook, adressée au Consulat du Japon, le 4 mai 1988. Archives des expositions du Musée Beaulne à Coaticook, sans cote.

¹⁷⁹ Annexe 8.14 – Liste actualisée des expositions patrimoniales présentées au Musée Beaulne à Coaticook de 1977 à 2015.

1975, le constat est le même. L'histoire locale demeure enfermée dans une conception dix-neuviémiste et bourgeoise de l'histoire canadienne, emprunte d'émotions nostalgiques.

Malgré l'exemple du discours du Musée du costume de la Ville de Paris, force est de constater que les modes vestimentaires sont encore un sujet jeune dans le secteur muséal. Cependant, nous notons la persistance de l'engouement du public pour l'artefact vestimentaire, conduisant les institutions à proposer son exposition, donc sa collecte. L'expographie du vêtement fait ainsi l'objet de l'attention des muséologues, confrontés à des problématiques de conservation et de médiation sur lesquelles nous nous pencherons ci-après, après avoir évoqué le développement de compétences spécifiques liées à la constitution d'un réseau d'échanges international

III. Développement de pratiques muséales spécialisées sur les collections vestimentaires

A. Les années 1950, premier éveil muséologique

A.1. La recherche et de la conservation des collections : le premier Congrès international d'histoire du costume (1952)

Nous avons vu, dans le chapitre II, que Marie Riegels Melchior considère que le *Guideline* de l'ICOM Costume Committee publié en 1989 était un point culminant de la *dress museology*, une période qui, d'après elle, est très féconde quant à la production de connaissances sur la matérialité de l'artefact vestimentaire. Nous pensons également que ce document marque un moment charnière de la professionnalisation des muséologues. Toutefois, il est nécessaire de compléter ses travaux en mentionnant le point de départ de ce mouvement de professionnalisation, intronisation d'une véritable muséologie du patrimoine vestimentaire. Si nous avons relaté plus haut le voyage d'observation en France effectué en 1958 par Zillah Halls, assistante de conservation à la Gallery of English Costume à Manchester, c'est pour mieux signifier l'importance des discussions qui se déroulent à l'international sur la conservation, la documentation et la mise en exposition du costume. Ces thèmes sont discutés lors du Congrès international d'histoire du costume, qui se déroule en 1952 au Palazzo Grassi à Venise. Il s'agit du premier rassemblement formel d'une communauté scientifique experte du sujet, composée d'universitaires et de muséologues, tous héritiers d'une tradition de recherches en archéologie, en histoire et en histoire de l'art.

Ce groupement établit des bases solides au développement d'un champ de connaissances spécifique au vêtement, et donne une visibilité internationale à la communauté muséale spécialisée sur les collections vestimentaires.

a) Utile à la création, nécessaire à l'histoire sociale et culturelle : la question de la recherche

Franco Marinotti (1891-1966) et son fils Paolo, magnats de l'industrie textile en Italie, sont à l'origine du projet de la transformation du Palazzo Grassi à Venise en Centre de documentation pour l'histoire du costume. L'association, dénommée le Centre international des arts et du costume, placée sous la présidence du prince Vitaliano Borromeo, n'a pas pour but de créer un musée : elle propose « de conserver les expressions du costume des époques révolues, [...] pour y puiser des motifs d'inspiration et des indications pour l'avenir¹⁸⁰. » Il s'agit donc d'un conservatoire et d'un laboratoire où seront organisées diverses manifestations, dont des expositions temporaires¹⁸¹. Le nom de cette organisation revendique son but et ses valeurs : « l'art » parce qu'il s'agit de l'inspiration et de la manifestation de toute activité humaine ; « le costume », compris au sens large de « manière d'être » ou « manière de vivre », parce qu'il permet de définir une époque sous ses différents aspects : artistique, social, économique, etc. « Ainsi, le Costume est le reflet d'une volonté transformatrice des valeurs et de la matière : une interprétation dynamique de la vie¹⁸². » Les activités du Centre sont à la fois tournées vers la création artistique et la documentation scientifique. Sous cet angle, il souhaite « étudier le problème [de l'histoire] du Costume pour y trouver des bases dont la nécessité se fait de plus en plus sentir¹⁸³ ». Le Centre prévoit ainsi la création de Comités nationaux¹⁸⁴ dans chaque pays adhérent, afin de construire une

¹⁸⁰ Centre international des arts et du costume. *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume* (Venise, Palazzo Grassi et Palazzo Vendramin-Calergi, 31 août-7 septembre 1952), Venise : Centro internazionale delle arte e del costume, 1955, p. 19.

¹⁸¹ En 1951, le Centre présentait l'exposition *Le Costume à travers les âges*, une documentation panoramique du vêtement de l'Antiquité à aujourd'hui. Lors du Congrès, en 1952, l'exposition *La Légende du fil d'or* a pour thème les routes de la soie et montre l'esprit de conquête qui a animé les marchands depuis la Chine jusqu'à l'Europe.

¹⁸² Circulaire du Congrès international d'histoire du costume, 31 août-7 septembre 1952, [sd], [np] (2 p.). Archives nationales (Pierrefitte), fonds du Musée national des Arts et traditions populaires, cote 20130147/128.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Sont représentés l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, la Finlande, la France, l'Italie, la Norvège, les Pays-Bas, le Portugal, la Suède, et la Suisse.

Nous notons que le Comité national français est composé de : François BOUCHER, conservateur honoraire du Musée Carnavalet ; Elisa MAILLARD, du Musée de Cluny ; Olivier de PRAT, archiviste aux Archives nationales ; Jacques HEUZEY, de la Société d'histoire du théâtre ; chanoine RABOTIN ; R. de MICHEAUX, conservateur du Musée historique des tissus de Lyon ; J. VERRIER, inspecteur général des Monuments historiques. Cf. *Ibidem*.

communauté scientifique internationale dont les problématiques s'appuieront sur les intérêts nationaux : une grande étude pourra alors être menée, et l'association encouragera ainsi des initiatives et une participation à l'échelle européenne. Le Congrès a pour but de réunir pour la première fois « des érudits et des spécialistes de l'Histoire du Costume pour poser les principes de cette nouvelle science¹⁸⁵. » Pour donner une assise scientifique et institutionnelle à cet événement, un Comité international d'honneur est créé, rassemblant les conservateurs des pays¹⁸⁶ où se trouvent les principales collections vestimentaires en Europe. Pour la France, nous remarquons des catégories de musées très variées¹⁸⁷, du Musée du Louvre au MNATP. Un Comité organisateur est également mis sur pied, rassemblant les acteurs principaux de cette initiative internationale : son président James Laver (1899-1975), assistant du conservateur du Département des arts graphiques du V&A Museum à partir de 1922, puis responsable de celui-ci de 1938 à 1959 ; le conservateur François Boucher, président de l'UFAC, cité plus haut ; le professeur d'histoire de l'art Vittorio Viale (1891-1977), conservateur du Musei Civici de Turin de 1930 à 1965 ; le docteur Torsten Lenk, directeur du Cabinet royal des Armes de Stockholm ; le docteur Frithjof Van Thienen, professeur de l'Académie royale des beaux-arts d'Amsterdam. Ceux-ci décident de cinq (5) axes thématiques, dont trois (3) portent sur la création et les matériaux du costume, l'histoire et les mœurs vestimentaires du XIII^e au XVIII^e siècle. On ressent en effet à cette époque un manque de perspectives globales sur ce domaine d'étude, les recherches menées dans chaque pays ne trouvant pas d'audience hors de leurs frontières, tandis qu'aucune bibliographie internationale n'existe¹⁸⁸. Le Congrès tente de combler ces lacunes, notamment par une conception pluridisciplinaire de l'histoire des modes vestimentaires. James Laver déclare ainsi dans son discours d'ouverture :

Il est clair que nous ne pouvons pas espérer de comprendre, ou même de commencer à comprendre, les mobiles des actions humaines, les grands courants qui nous conduisent aux transformations sociales, sans étudier les modes. Sans cela, notre anthropologie ne tient pas debout, notre psychologie est superficielle, et notre sociologie fait fausse route¹⁸⁹.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, France, Italie, Norvège, Pays-Bas, Portugal, Suède.

¹⁸⁷ René GROUSSET, conservateur du Musée Cernuschi ; Paul DESCHAMPS, conservateur en chef du Musée des monuments français ; le général BLANC, directeur du Musée de l'armée ; Georges Henri Rivière, conservateur en chef du MNATP ; André BLUM, conservateur de la collection Rothschild au Musée du Louvre.

¹⁸⁸ « Congrès international d'histoire du costume », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1952, p. 80.

¹⁸⁹ *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume, op. cit.*, p. 20.

Ainsi, tandis qu'ils s'échangent des informations sur les différentes méthodes de recherche, les intervenants portent une vision plurielle de cet objet en discutant autant des modes civiles, du vêtement liturgique, du vêtement régional et national, du costume de scène que de l'uniforme militaire.

Il est à noter qu'une seule représentante du continent américain¹⁹⁰ assiste à cet événement européen : Madeleine Doyon-Ferland, que nous avons citée en tant que précurseur de l'étude ethnologique du vêtement au Québec¹⁹¹. De retour au Québec, elle publie un court rapport de son voyage en Italie dans la revue de l'Université Laval, dans lequel elle affirme l'importance de cette réunion pour la rencontre avec d'autres experts, souvent isolés chacun dans leur pays. Elle profite de l'occasion pour mettre en valeur ses recherches, en particulier grâce à la distribution de cartes postales de costumes régionaux dessinés par elle au cours de ses enquêtes dans la région de la Beauce, depuis 1945¹⁹². Elle se fera le relais des sujets abordés au Congrès puisqu'on discerne dans ses activités, comme l'a montré Jocelyne Mathieu, « l'influence que de telles conférences¹⁹³ ont eue sur elle et sur son enseignement. Ses propres conférences et ses écrits semblent imprégnés des mêmes préoccupations que celles qui furent exprimées à Venise¹⁹⁴. »

b) Les bases d'une muséologie spécialisée : la question des collections vestimentaires

Les deux autres axes du Congrès ont trait à la documentation des collections vestimentaires : inventaire, classification, bibliographie, photothèque, fiche internationale, etc. ; et leur gestion : conservation, préservation, présentation, organisation des dépôts. De fait, les musées dédiés aux costumes sont encore peu nombreux, et « les collections particulières sont peu connues et même ignorées¹⁹⁵ ». Un Autrichien, Bruno Thomas, responsable des collections d'armes et d'armures au Musée d'histoire et d'art de Vienne, et un Français, François Boucher, ont particulièrement en charge la coordination des exposés sur ces sujets. Ce dernier donne, en outre, une conférence intitulée « Les centrales de documentation du costume », où il rappelle que l'inventaire, parmi toutes les activités du

¹⁹⁰ DOYON-FERLAND, Madeleine. « Premier congrès d'Histoire du costume à Venise », in *Revue de l'Université Laval*, vol. VII, n°9, mai 1953, p. 823.

¹⁹¹ Voir le Chapitre III, I, B.3.

¹⁹² GODIN, Christine. « L'œuvre pionnière de Madeleine Doyon-Ferland », in *Canadian folklore canadien*, vol. 10, n°1-2, 1988, p. 21.

¹⁹³ En particulier celle d'Ellen Andersen, conservatrice-adjointe du Musée national de Copenhague, que nous décrivons ci-dessous.

¹⁹⁴ MATHIEU, Jocelyne. « Une femme dans un monde d'hommes : Madeleine Doyon aux Archives de folklore de l'Université Laval », in *Ethnologies*, vol. 26, n° 2, 2004, p. 73.

¹⁹⁵ « Congrès international d'histoire du costume », *art. cit.*, p. 80.

musée, est une étape particulièrement importante pour les fondements de l'histoire du costume. La plupart des intervenants sont britanniques et scandinaves¹⁹⁶. Chacun expose son cas particulier : il est question, par ordre d'importance, de la recherche sur les collections, de leur présentation et de leur conservation. Beatrice Jansen, conservatrice de la section des arts appliqués au Musée de la ville de La Haye aux Pays-Bas, est la seule à expliquer les différents moyens employés pour prévenir la dégradation des artefacts textiles. Dans l'assistance, plusieurs personnes interviennent pour préciser que l'industrie chimique et les scientifiques travaillent sur ces problématiques, mais que ces secteurs ne sont pas assez en relation avec le monde des musées pour que des solutions plus performantes soient appliquées. Par ailleurs, l'importance de l'inventaire est à nouveau affirmée quant à la nécessité de créer un roulement pour la présentation des artefacts qui ne supportent pas une longue exposition.

Une discussion s'installe autour de l'expographie. Pour Beatrice Jansen, « il va sans dire qu'il est impossible d'évoquer l'esprit de l'époque par des costumes seuls. Il faut absolument créer un entourage qui recrée l'atmosphère d'un intérieur des temps passés¹⁹⁷. » Elle donne ainsi plusieurs techniques pour « faire vivre plus ou moins les personnages fictifs¹⁹⁸ » : quelques objets placés dans la vitrine dans leur contexte d'usage, comme des chaussures laissées au sol, ou un flacon ouvert sur une table ; des mises en lumières d'éléments particuliers du vêtement, un pli, un ornement ; des mannequins disposés de manière à croire que les personnages sont en conversation. Pour l'atmosphère générale, elle recommande un environnement discret mais en harmonie avec le costume et son époque : un simple papier peint¹⁹⁹, quelques rideaux pour occulter les fenêtres, des lustres et quelques portraits. Selon elle, le visiteur doit être aidé à regarder l'artefact vestimentaire « d'un point de vue de l'histoire culturelle²⁰⁰ ». François Boucher rappelle effectivement la mission éducative du musée²⁰¹. Si l'assistance semble s'accorder sur le fait qu'il est préférable de donner un semblant de vie aux mannequins, il apparaît de façon unanime que la mode du *period room*

¹⁹⁶ Il est pertinent de rappeler ici, comme nous l'avons indiqué dans le chapitre II, que la littérature spécifique au patrimoine vestimentaire est surtout le fait des pays anglo-saxons et scandinaves. Ces deux régions du monde sont toujours à l'heure actuelle les actrices principales des réseaux de recherche sur l'histoire de la mode, et les collections vestimentaires.

¹⁹⁷ JANSEN, Beatrice. « Principes de présentation des costumes », in *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume*, op. cit., p. 229.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Le Musée du costume de la Ville de Paris se serait-il inspiré des conseils de cette conférencière ?

²⁰⁰ JANSEN, Beatrice, art. cit., p. 229.

²⁰¹ KIELLAND, Elde Due. « Méthodes de présentation des costumes adoptées par les musées scandinaves », in *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume*, op. cit., p. 226.

et de la reconstitution est dépassée : « Dans bien des cas, il faut éviter un réalisme excessif de même qu'une stylisation exagérée, qui peuvent enlaidir les plus beaux costumes²⁰². »

Enfin, un débat majeur s'ouvre sur la recherche pour enrichir les collections. Ellen Andersen, conservatrice-adjointe puis conservatrice entre 1936 et 1966 au Musée national de Copenhague, un musée d'histoire et d'archéologie, rapporte la politique de recherches systématiques menée dans son institution. Un énorme travail a été fourni sur le costume populaire²⁰³, et la programmation permet au Musée de collaborer avec des écoles et différents musées locaux. La presse est largement mise à contribution pour publier des appels à dons. Depuis deux ans, l'institution s'intéresse surtout au « costume des ouvriers et des artisans », et pour ce faire, elle a l'intention de s'associer avec les syndicats afin de planifier une campagne de collecte d'objets et de documentation. Grâce à cette démarche proactive, Ellen Andersen poursuit l'objectif d'enrichir les collections du Musée avec des artefacts que les méthodes d'acquisition traditionnellement employées par les conservateurs ne peuvent permettre de rapporter. Il est ainsi nécessaire pour le chargé des collections de sortir du rôle de la conservation afin que la recherche soit cohérente. Une deuxième voix se fait entendre, celle de Doris Langley-Moore (1902-1989), collectionneuse et fondatrice du Museum of Costume à Bath. Elle revient sur les premières expositions du costume dans l'histoire de la mode au musée pour indiquer que le vêtement n'était pas exposé pour lui-même, mais certainement pour celui qu'il incarnait : quelques personnages royaux ou des grands hommes. Elle voit naître ainsi une tendance, celle de l'exposition de costumes somptueux.

Elle résulte, pour une part, de la notion largement répandue qui attribue l'origine de toutes les modes aux personnages royaux et aux individus qui occupent de hautes positions dans la société ; et nos musées, même maintenant, ont tendance à se spécialiser dans les costumes royaux et les vêtements de cérémonies – qui sont assurément très beaux à voir, mais ne sont pas de grande valeur instructive pour les étudiants qui veulent connaître les modes et l'histoire sociale²⁰⁴.

Elle ajoute « Nous pourrions aussi bien chercher à apprendre comment nos ancêtres prenaient leur repas, en étudiant la vaisselle d'or des cours princières et la salière de Benvenuto Cellini²⁰⁵. » Pour expliquer cette situation, nous pourrions indiquer que même un

²⁰² Intervention de Mme Volip. Cf. *Ibidem*.

²⁰³ Des questionnaires ont été envoyés chez les particuliers avec l'aide de la presse locale, des rencontres personnelles ont lieu entre la conservatrice et les donateurs, des causeries à la radio ont été organisées, des conférences ont été données. Cf. ANDERSEN, Ellen. « Recherches systématiques sur le costume », in *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume*, op. cit., p. 184-187.

²⁰⁴ LANGLEY-MOORE, Doris. « Constitution d'un musée du costume », in *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume*, op. cit., p. 214.

²⁰⁵ *Ibidem*.

socialiste comme l'économiste et sociologue américain Thorstein Veblen (1857-1929), qui a publié en 1899 un ouvrage intitulé *The Theory of the Leisure Class*, montrait que le modèle de consommation dominant de la classe bourgeoise suit le mouvement « top-down²⁰⁶ ». La mode des plus aisés est ainsi enviable et imitée par les classes inférieures²⁰⁷. Selon nous, la focalisation sur les costumes luxueux dans les musées résulte surtout de l'histoire commune de ces collections avec celle des textiles des musées d'arts décoratifs, dont la culture muséale, formée par les Beaux-arts, veut que le critère esthétique et précieux soit prépondérant. À cet égard, la conservatrice du Museum of Costume pose la question : la collection « doit-elle être constituée avant tout de ce qu'il est convenu d'appeler "des pièces de musées", ou doit-elle, comme je l'ai pensé d'abord, être documentaire par sa nature-même – c'est-à-dire donner une illustration aussi véritable et fidèle que possible de l'habillement des plus ordinaires des différentes classes ?²⁰⁸ » Il est intéressant de voir à travers les exemples d'Ellen Andersen et de Doris Langley-Moore, qu'une nouvelle génération d'experts se met en place, qui fait basculer la conception de l'artefact vestimentaire au musée : il doit être un témoin, un objet vécu, qui permettra l'étude du fonctionnement de la mode. Cela implique aussi, pour Doris Langley-Moore de collecter et de travailler sur des artefacts jusqu'ici peu considérés comme les sous-vêtements²⁰⁹.

A.2. Les débuts de la conservation préventive

Dès 1958, Anne Buck (1910-2015)²¹⁰, conservatrice en chef de la Gallery of Costume de 1947 à 1972, publie un ouvrage résumant les connaissances acquises en matière de conservation préventive. Le livret, faisant partie d'une collection éditée par la Museums Association de Londres, se présente comme un petit manuel pratique dans lequel elle rassemble ses propres observations de terrain. Elle s'appuie aussi sur l'expérience accumulée par trois (3) institutions : un musée d'art décoratif, le Costume Institute à New York ; un

²⁰⁶ Thorstein Veblen est aussi connu pour ses prises de position socialiste. Sa théorie cherche à montrer que la mode est un des principaux vecteurs de cette culture de la consommation qui maintient l'idée de la hiérarchie des classes sociales, tout comme elle contingente la femme dans la seule sphère où elle semble autorisée à s'exprimer pleinement.

²⁰⁷ Lou Taylor signale que cette vision est maintenant contestée, et qu'une exposition comme *Street style*, présentée au V&A Museum en 1994-1995, en est un exemple. Nous reviendrons sur ce cas plus tard. Cf. TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁸ LANGLEY-MOORE, Doris, *art. cit.*, p. 217.

²⁰⁹ *Idem*, p. 215.

²¹⁰ Anne Buck s'est fait reconnaître progressivement comme une historienne de la mode à travers une série de publications monographiques sur les collections de la Gallery of English Costume édité entre 1946 et 1959 (BUCKE, Anne. *The Gallery of English Costume. Picture Book Series*, Manchester : Manchester City Art Galleries, 6 vol., 1946-1959). Elle fait donc également partie de cette vague des *object-centred studies* dont les conservateurs sont moteurs.

musée d'ethnographie, le Nordiska Museet à Stockholm, et un musée d'histoire, le Göteborgs Museum en Suède²¹¹. Elle écrit dans l'introduction : « Allowed entry rather grudgingly as an art, costume has also had to wait long for a recognition as an historical document. The frailty of the fabrics of which it is made as given surviving specimens only a short range of antiquity²¹². » La prise de conscience de la fragilité de cet objet, notamment à cause de la dégradation des collections due à une exposition prolongée dans des conditions hygrométriques, de luminosité et d'empoussièrement non adéquates²¹³, renforce le sentiment d'un patrimoine précieux que les contemporains ont la charge de conserver. Anne Buck, consciente que de nombreux musées, surtout des institutions locales, possèdent des collections vestimentaires sans avoir les connaissances spécifiques à leur préservation, souhaite faire bénéficier les conservateurs d'un support professionnel. Elle ajoute : « Even when it [costume] has survived in perfect condition it is not at once, as an object of silver, glass or furniture can be, a complete and satisfying exhibit²¹⁴ ». La muséologue passe ainsi en revue les méthodes d'inventaire – dont la difficulté réside surtout²¹⁵ dans le fait qu'aucun thésaurus lexical officiel n'existe²¹⁶ –, de catalogage – pour lequel elle recommande le classement en fonction de l'usage des objets²¹⁷ –, et de stockage²¹⁸ et d'exposition. Des solutions spécifiques à la suspension des vêtements, dont il faut garder la forme, sont proposées à partir de cintres ajustables inventés en 1948 par le Costume Institute à New York²¹⁹. Quant à l'exposition, la présentation sous vitrine, permettant une ventilation et une

²¹¹ Anne Buck effectue en 1940 un voyage d'observations dans les pays scandinaves.

²¹² BUCK, Anne. *Costume*, Londres : The Museums Association, coll. « Handbook for museum curators », n°3, 1958, p. 3.

²¹³ Nous avons montré par exemple qu'au Musée d'ethnographie du Trocadéro, dès 1895, les costumes de la salle de France, forts abimés par une présentation prolongée, faisaient déjà l'objet de restaurations. Cf. Chapitre IV, I, B.3.

²¹⁴ BUCK, Anne, *op. cit.*, p. 4.

²¹⁵ La problématique de la datation est également discutée. Selon Anne Buck, la documentation externe, comme les photographies, les représentations visuelles, les informations fournies par le donateur sont primordiales, tout autant que les connaissances historiques sur la coupe, l'assemblage, les méthodes de fabrications des textiles et des ornements. Cf. *Idem*, p. 6.

²¹⁶ L'un des obstacles rencontrés dans la documentation des collections vestimentaires est que le vocabulaire employé pour désigner les parties du vêtement et les textiles évolue dans le temps. Le lexique des tailleurs du XVIII^e siècle ne correspond plus à la réalité de ceux du XIX^e siècle. Sous quel nom le muséologue peut-il dénommer les objets de la collection ? Sans terme générique, sans thésaurus donc, le muséologue ne peut mener une recherche sur l'histoire des modes vestimentaires par la comparaison du même objet dans un temps long.

²¹⁷ Vêtements ; Accessoires et ornements ; Objets pour la toilette ; Objets liés à l'entretien du vêtement. Cf. *Idem*, p. 7.

²¹⁸ Il est important de garder le vêtement à l'abri de la lumière, des moisissures et de la poussière – qui favorisent en outre la prolifération des insectes – qui détériorent et affadissent le textile. Il faut également éviter de créer des plis qui « casseraient » la fibre, et de mettre le vêtement en contact avec des matériaux corrosifs ou oxydant, comme des papiers acides ou des épingles.

²¹⁹ Annexe 8. 15 – Méthode de suspension ajustable inventée en 1948 par le Costume Institute à New York.

filtration de l'air contrôlées, semble la plus adaptée. La lumière du jour étant connue pour agresser la surface textile – ainsi que nous l'avons relevé à propos du Musée du costume de la Ville de Paris en 1956 – la conservatrice ajoute que les lumières artificielles ne sont pas exemptes de tout danger : « The lighting of cases cannot be planned on aesthetic considerations only²²⁰ ». Le principe de la répartition de points lumineux à faible intensité, et celui du repos de l'artefact dans l'obscurité²²¹ sont ainsi connus longtemps avant le *Guideline* de 1989. Le coût des mannequins sculptés par un artiste, à l'instar de ceux installés pour les premières expositions internationales et nationales au XIX^e siècle, dépasse souvent les budgets des musées. Ceux-ci ont donc cherché à réaliser des supports moins onéreux et réutilisables, ce qui suggérait des mannequins réglables. Le Nordiska Museet a ainsi conçu très tôt, en 1940, un mannequin adaptable grâce à un système de plateaux pour présenter ses costumes régionaux. Il sera rapidement réutilisé par tous les musées suédois et danois possédant des collections vestimentaires. La Gallery of English Costume à Manchester a réemployé quant à elle le cintre adaptable du Costume Institute, inventé en 1948 à l'origine pour le stockage des collections. Pour ces deux propositions, le principe reste donc le même : répartir les points de tension du vêtement, et donner un volume adéquat à chaque pièce²²². Il n'est plus question également de trouser les chaussures, comme au temps de la salle de France du Musée d'ethnographie du Trocadéro²²³. Depuis que le vêtement est devenue la première source d'informations permettant l'écriture de l'histoire du costume, l'intégrité de l'artefact est devenue une priorité pour les musées, et le Göteborgs Museum propose ainsi un système d'adaptation d'embauchoirs pour mannequin d'exposition²²⁴.

A.3. Une première réflexion sur la médiation

En parallèle de la préoccupation manifeste pour la conservation des collections, la problématique du mannequin d'exposition est soulignée à plusieurs reprises au Congrès de

²²⁰ BUCK, Anne, *op. cit.*, p. 24.

²²¹ Le *Guideline* publié par l'ICOM précisera plus tard que le temps d'exposition doit être équivalent au temps de repos. Cf. ICOM Costume Committee. *Costume – Lignes de conduites*, 31 août 1989, 7 p. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²²² Annexe 8.16 – Mannequins d'exposition réglables utilisés par le Nordiska Museet à Stockholm et par la Gallery of English Costume à Manchester.

²²³ À nouveau, nous sommes amenée à mentionner le cas du Musée d'ethnographie du Trocadéro qui n'avait pas hésité, pour l'exposition des mannequins de la salle de France, à faire passer les tiges des socles à travers les chaussures. Cet exemple révèle ainsi le peu de cas que l'on faisait de l'objet commun dans les musées, surtout d'un accessoire comme la chaussure qui ne servait qu'à compléter visuellement l'expographique immersive recherchée par les musées d'ethnographie. Cf. Chapitre IV, I, A.2.

²²⁴ Annexe 8.17 – Système d'adaptation d'embauchoirs pour mannequin d'exposition, inventé 1941-1942 par le Göteborgs Museum en Suède.

Venise en 1952, puis dans le traité de conservation d'Anne Buck en 1958. Plus qu'une question de conservation ou de présentation avantageuse, une première réflexion sur le niveau du discours d'exposition et la médiation fait son apparition. Nous situons ces interrogations à un moment où la muséographie elle-même est une « technique²²⁵ » en expansion. Revenons sur l'émergence de cette science appliquée afin de mettre en lumière les enjeux de présentation du costume. Nous avons vu dans le chapitre VII que la science du *display* s'était développée dans la seconde moitié du XIX^e siècle²²⁶, sous l'influence du concept du musée éducatif aux États-Unis²²⁷. Cette science a une résonance particulière en France qui a pensé le musée à l'origine comme lieu d'éducation du peuple²²⁸. En 1921, l'Association des conservateurs de France organise un Congrès international d'histoire de l'art à Paris qui marquera un tournant dans l'histoire de la muséologie française²²⁹. L'homme qui est à l'origine de cet événement est le directeur du Musée des beaux-arts de Lyon, Henri Focillon (1881-1943). Cet historien de l'art prend l'initiative de créer une section d'enseignement de muséographie à destination des conservateurs. Le Congrès est organisé en ce sens, et des conférenciers sont invités partout à travers le monde pour venir témoigner de leur réflexion et des changements muséographiques qu'ils ont effectués dans leur institution. Le sujet le plus discuté est celui des nouvelles tendances de « popularisation » des musées. Les Américains, considérés comme pionniers dans ce domaine, interviennent

²²⁵ *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études*, vol.2, Madrid : Académie des Beaux-Arts, 1934 : « Un grand effort a été entrepris, surtout depuis une vingtaine d'années, dans les divers pays, pour assurer la conservation rationnelle des œuvres d'art, aussi bien que leur mise en valeur. Après cette période d'expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées, autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle : la muséographie. » Citation extraite de PONCELET, François. « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », in *CeROArt*, n°2, 2008, <http://ceroart.revues.org/565> (page consultée le 06/11/2012).

²²⁶ Voir le Chapitre VII, III, B.1. b)

²²⁷ Nous référons à l'article de Philippe Dubé, cité dans le chapitre IV, sur le concept éducatif du musée aux États-Unis : DUBÉ, Philippe. « Du sacré au social. À propos du musée de société en Amérique du Nord », in Chevallier, Denis, et Anne Fanlo (dir.). *Métamorphoses des musées de société*, Paris : La Documentation française, coll. « Musées-Monde », 2013.

²²⁸ Dominique Poulot a montré comment l'éducation du peuple est une motivation qui s'affirme à travers le projet muséographique du gouvernement révolutionnaire, et en premier lieu dans le texte de Félix Vicq d'Azyr – celui-là même que nous avons étudié dans le chapitre VII, *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver* publié en 1794 – où l'instruction est nécessaire au civisme politique. Cf. POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2008 [2005], p. 53-54.

Pensons également aux *Trois rapports sur le vandalisme* écrits la même année par l'Abbé Grégoire qui, pour combattre le vandalisme (mouvement iconoclaste), mise sur l'instruction publique et l'éducation morale du peuple, qui sont selon lui les seules garanties du bonheur social et de l'équilibre politique. Cf. BOULAD-AYOUB, Josiane. *L'abbé Grégoire et la naissance du patrimoine national* ; suivi des *Trois rapports sur le vandalisme*, Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Mercure du Nord/Verbatim », 2012, p. 20-21.

²²⁹ PONCELET, François, *art. cit.*

en force : sur les trente-et-une (31) communications, un quart d'entre elles sont prononcées par des conservateurs nord-américains. Les Français se montrent très réceptifs à leur conception du musée. Suite au succès de cette première collaboration internationale, et toujours sous l'impulsion d'Henri Focillon, l'Office international des musées (OIM) est fondé en 1926 afin de promouvoir les échanges entre les professionnels de musée. Rattaché d'emblée à l'Institut de coopération intellectuelle de la Société des nations, il préfigure la création de l'ICOM en 1946. D'autres congrès internationaux suivent, qui s'intéressent spécifiquement à la muséographie : d'abord la conférence *Architecture et aménagement des musées d'art* Madrid en 1934, puis en 1937 à Paris, à nouveau, dans le cadre de l'Exposition internationale, avec le Congrès de muséographie. Dans le *Guide illustré de l'Exposition internationale de 1937*, on peut lire :

Dans certains pays modernes où l'action politique tend à devenir le point de convergence de toutes les forces de la nation, le musée voit son rôle social et pédagogique l'emporter de plus en plus sur son rôle esthétique et sensible. [...] Dans l'équipement social et pédagogique de musée l'œuvre d'art est considérée comme un facteur historique²³⁰.

Il est admis désormais que l'exposition et l'architecture du musée doivent faciliter la compréhension de l'objet et les informations qu'il contient. Il en résulte une sorte d'épuration du champ visuel, afin qu'il soit moins saturé de *stimuli*. Les vitrines deviennent plus grandes et plus claires, les présentations sont plus minimalistes. Certains diront des années 1930-1970, comme le muséologue André Desvallées, qu'elles sont caractérisées par une « absence de parti fort²³¹ » : les couleurs pâles dans les salles d'exposition dominant, les lumières sont neutres, et les supports laissent transparaître une approche de type Beaux-arts. Dans le domaine du costume, cela se manifeste par rupture avec l'exposition immersive, à l'aide de mannequins non-figuratifs. Une première proposition muséographique avait été réalisée en ce sens dès 1913 par le V&A Museum à Londres qui conçoit, pour la galerie des *Old English Costumes*²³², de grandes vitrines où les artefacts sont placés sur des mannequins-couture²³³. Ainsi présentés, les costumes peuvent être admirés sous chaque angle. La présence du corps est totalement annulée – l'expôt est pour ainsi dire déshumanisé – et

²³⁰ POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2014 (2001), p. 147-148.

²³¹ DESVALLÉES, André. « Exposer ? », in *Publics et Musées*, n°9 : Les dioramas, 1996, p. 143.

²³² Annexe 8.18 – Vue de la *Gallery of English Costume*, inaugurée en 1913 au Victoria & Albert Museum à Londres.

²³³ Les mannequins-couture, destinés aux ateliers de confection, ont la particularité de ne pas avoir de tête et d'être recouverts d'une toile de couleur neutre.

l'intention est clairement de faire porter une attention plus soutenue sur l'objet. En rupture avec le *period room* ou le diorama, qui privilégiait une approche d'ensemble où le costume avait une place secondaire, le musée cherche à valoriser l'artefact pour sa valeur propre²³⁴. Lorsqu'en 1937, Georges Henri Rivière est confronté à l'exercice de l'exposition de costumes, il est animé de cette même volonté et fait une proposition novatrice. Le directeur du tout nouveau MNATP initie une nouvelle muséographie où la personnalisation du corps est annulée par l'absence de mannequins, tandis que la technique de mise en volume, de suspension et de mise en mouvement de costume suggère son vécu et son contexte d'usage²³⁵. Tout en donnant un côté vivant et attractif, le conservateur initie une muséologie dite scientifique. Selon lui, elle est caractérisée par cinq (5) points fondamentaux : « la distanciation, la primauté des objets, le fond noir, pas de symétrie, la priorité au concept²³⁶. »

Ainsi, autour des années 1950, en voulant se démarquer d'une expographie connotée, les conservateurs des collections vestimentaires prennent au fur et à mesure conscience que le mannequin impacte le discours d'exposition. Le champ de connaissance sur le costume, qui s'enrichit de façon exponentielle au gré des recherches menées dans les musées, amène les professionnels à ouvrir le débat sur le niveau du discours d'exposition : le mannequin doit-il être invisible, personnalisé ou stylisé ? Doit-on exposer l'artefact vestimentaire seul, ou doit-on ajouter des accessoires qui compléteraient l'ensemble ? Ces questions sont rapidement discutées lors de rassemblements comme le Congrès international de l'histoire du costume à Venise en 1952. Plusieurs écoles se distinguent sur le terrain : les uns partisans d'un expôt qui rappelle immédiatement l'époque à laquelle le vêtement appartient, les autres ne souhaitant que suggérer cette période et laisser le visiteur mobiliser ses connaissances et son imaginaire historique. Dans un premier temps, aucune catégorie de musée ne peut être exclusivement classée dans un parti ou l'autre. Les musées entrent de fait dans un moment que l'on pourrait qualifier d'expérimental, et diverses propositions émergent. Alors que certains continuent de privilégier le diorama, en 1952 à Venise, l'exposition *La Légende du fil d'or* préparée par Elisa Maillard du Musée de Cluny²³⁷, semble hésiter entre le *period*

²³⁴ Le V&A Museum est un musée d'art décoratif, son discours n'est donc pas orienté sur l'histoire des modes vestimentaires, mais sur la technique de confection des matériaux et de l'assemblage du vêtement.

²³⁵ Nous avons décrit et montré dans le chapitre IV cette proposition muséographique réalisée pour l'exposition *Musée du terroir de Romenay* présentée au Centre rural à l'Exposition universelle de 1937.

²³⁶ DROUGUET, Noémie. *Le musée de société. De l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, coll. « U sciences humaines et sociales », 2015, p. 71.

²³⁷ DOYON-FERLAND, Madeleine. « Premier congrès d'Histoire du costume à Venise », *art. cit.*, p. 822.

room et la sobriété²³⁸. En 1950, pour l'exposition *Adam in the Looking Glass*, le Costume Institute à New York présente des expôts très figuratifs, alors que les mannequins voient leur tête substituée par des agrandissements de gravures de mode²³⁹. Ce mannequinage offrait l'avantage de faire à la fois le lien avec la période historique représentée, et d'éviter la question difficile du réalisme du visage.

Il est ainsi ressenti le besoin, à partir des années 1960, de faire le point sur les différents courants muséographiques explorés par les institutions muséales, et d'y apposer une réflexion théorique en terme de médiation. Pour ce faire, l'ICOM, qui mène en parallèle une campagne sur la déontologie et les normes de conservation du textile et du costume, rassemble la documentation nécessaire.

B. L'ICOM Costume Committee et la muséographie des collections vestimentaires

B.1. Création de l'International Committee for Museums and Collections of Costume (1962)

Le Congrès de l'histoire du costume à Venise en 1952 ne sera pas suivi d'autres éditions. Nous notons un premier rassemblement informel de professionnels de musée spécialisés en 1959, avant la naissance de l'International Committee for Museums and Collections of Costume (ICOM Costume Committee). C'est effet, en juillet 1962, lors de la sixième Conférence générale de l'ICOM, qu'est créé le comité *ad hoc* est créé dans le but de mettre en place une réflexion sur tous les aspects de la présentation, de la conservation, de la recherche et de la collecte du vêtement. Il reprend et pérennise finalement les missions énoncées par le Centre de l'histoire du costume à Venise. François Boucher, qui figurait parmi les acteurs majeurs du Congrès de 1952, semble être également une personne ressource pour la formation de ce groupement, puisqu'il en est le premier président et le restera jusqu'en 1968. Il s'agit pour nous d'un indice important pour caractériser le régime de muséalité à l'œuvre, notamment parce que l'ICOM Costume Committee s'intéresse en premier lieu à la pratique de mise en exposition du costume. En 1970, il prépare ainsi un

²³⁸ Annexe 8.19 – Vues de l'exposition *La Légende du fil d'or*, présentée au Palazzo Grassi à Venise en 1952.

²³⁹ Annexe 8.20 – Vues de l'exposition *Adam in the Looking Glass*, présentée au Costume Institute à New York en 1950.

document de travail qui se présente sous la forme de quatre (4) cahiers²⁴⁰ qui rassemblent à la fois des données techniques et des témoignages de différents conservateurs²⁴¹.

Ce dossier n'est pas le fait du seul du Comité puisqu'il a été élaboré à partir des matériaux rassemblés par le Centre de documentation de l'ICOM, basé à Paris. Cette organisation non gouvernementale, qui a pris la suite de l'OIM en 1946, diffuse la revue *Museum*²⁴² qui se veut dès le départ un « véritable laboratoire d'expérimentation muséale²⁴³ » à la fois en terme de techniques et de savoirs théoriques. En 1960, par exemple, un numéro entier est consacré aux vitrines de musée²⁴⁴. À la fin des années 1960, l'ICOM souhaite mettre à la disposition des conservateurs des éléments techniques à travers une série de cahiers thématiques, et le dossier technique sur la muséographie du costume est le premier de ce qui devait devenir une ligne éditoriale de l'ICOM²⁴⁵. En 1970, l'ICOM Costume Committee s'associe à cette entreprise et aide à la composition de ce document de travail²⁴⁶. Il est donc intéressant de constater que le premier sujet traité se concentre sur l'artefact vestimentaire, ce qui témoigne de la présence importante de cet objet dans les collections muséales, en même temps que du niveau de difficulté muséographique que son exposition implique. En outre, le document rend compte du nombre et de la variété des musées qui ont développé en leur sein un espace d'exposition et un discours spécifique aux modes vestimentaires. En effet, sans vouloir imposer quelque doctrine qui soit, le dossier est composé de manière à apporter des outils aux conservateurs à partir de divers cas d'étude, propres à des musées de provenance académique diversifiée²⁴⁷ – nous remarquons toutefois une majorité de musées

²⁴⁰ International Committee for Museums and Collections of Costume. *Dossier technique de présentation du costume*, 4 cahiers, [sd] (1970 ?). Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁴¹ Les cahiers ne sont pas datés. Cependant, le cahier n°2, qui rassemble treize articles parus dans la presse spécialisée entre 1960 et 1968, comporte un texte signé d'Yvonne Deslandres, daté de 1970, qui semble avoir été rédigé pour le spécifiquement pour le dossier. Nous en déduisons que le document de travail é-a été finalisé à cette date.

²⁴² La revue *Museum* prend le relais en 1946 de la revue *Mouseion*, créée et éditée depuis 1927 par l'OIM.

²⁴³ CAILLOT, Marie. « Résumé de thèse : La revue *Mouseion* (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale ». Site de l'École nationale des Chartes, [en ligne], <http://theses.enc.sorbonne.fr/2011/caillot> (page consultée le 31/08/2016).

²⁴⁴ *Museum*, vol XIII, n° 1 : « Museum Showcases (sous la dir. de Georges Henri Rivière, et Herman F. E. Visser) », 1960, 64 p.

²⁴⁵ Les dossiers thématiques suivants seront publiés dans les numéros des *Nouvelles de l'ICOM*. Celui sur le costume reste à l'état de document de travail, monté et envoyé aux institutions qui en font la demande.

²⁴⁶ Les cahiers se présentent sous la forme de chemise où sont rassemblés des photocopiés d'articles, ou alors de planches tapuscrites où sont collées des photographies fournies par différentes institutions muséales.

²⁴⁷ Les musées mobilisés autour de la thématique sont autant des musées ethnographiques comme le Musée de l'Homme à Paris, l'American Museum of Natural History à New York et le Slezské muzeum y Opavé en Tchécoslovaquie, que des musées d'arts décoratifs tel le Rijksmuseum à Amsterdam. Cf. *Dossier technique de*

d'ethnographie –, mais aussi des conseils sur les problèmes majeurs qu'ils pourraient rencontrer, notamment quant au choix du support, c'est-à-dire le mannequin.

Deux types de présentation sont étudiés dans ce document – une présentation figurative et une présentation non-figurative –renvoyant à des niveaux de lecture de l'objet différent selon que l'on opte pour une concentration plus centrée sur l'artefact ou une attention plutôt portée à l'ensemble des expôts. Ainsi, il ne s'agit pas uniquement d'une réflexion sur la présentation de l'objet en contexte muséal, mais bien d'un point de vue muséographique, de discuter de l'association entre la médiation du discours muséal et l'expographie de l'artefact. La différence notable entre la muséographie et l'expographie autour de la médiation est importante à souligner car, comme nous le verrons ci-dessous, elle détermine non seulement un type de présentation, mais participe aussi à l'orientation des politiques d'acquisition. La perception de l'artefact vestimentaire au musée évoluant, en même temps que les connaissances sur son histoire et son interaction avec la société s'accroissent – comme nous avons pu le voir avec les conférences de Doris Langley-Moore et Beatrice Jansen – le discours muséal tend à se détacher du discours propre aux musées d'arts décoratifs ou d'arts populaires qui, jusque-là, avaient pris en charge les collections vestimentaires. Les choix muséographiques de l'établissement reflètent en fait le profil muséologique de l'institution dans son intégralité.

B.2. La présentation figurative : révéler l'environnement du costume pour une médiation facilitée

La présentation figurative, c'est-à-dire avec un visage, convoque plus ou moins la réalité du corps grâce à l'ajout des membres tout d'abord – bras, jambes, mains et pieds – mais aussi de perruques et d'éléments de coiffure, au moyen de la couleur de peau, du maquillage, et de l'expression des yeux. Cette muséographie, dans sa version très réaliste, a été retenue majoritairement par des musées d'ethnographie et d'anthropologie – le Rijksmuseum voor Volkskunde hot Nederlands Openluchtmuseum à Arnhem (Pays-Bas) ; l'Africana Museum à Johannesburg (Afrique du Sud) ; l'American Museum of Natural History à New York²⁴⁸, et le Cranbrook Institute of Science à Bloomfield Hills (États-Unis) – ainsi que le Museum of Costume à Bath (Angleterre). Il existe aussi un mode de présentation au réalisme moins

présentation du costume, op. cit., cahier n°3. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁴⁸ Annexe 8.21 – Vues de la construction du diorama « The Arab group. Nomads in the dersert » du American Museum of Natural History à New York (avant 1970).

poussé, pour lequel le mannequin possède un visage aux traits apparents mais sans détails, et dont la peau est généralement de couleur unie. Ce choix a plutôt été effectué par des musées d'art et d'histoire comme le Rijksmuseum à Amsterdam²⁴⁹, et le Het Nederlands Costuummuseum à Den Haag (Pays-Bas) ; et par le Musée du costume de la Ville de Paris, ainsi que nous l'avons décrit plus haut, et l'UFAC, qui organise des expositions à travers la France²⁵⁰. La présentation figurative a pour but de transmettre l'environnement du vêtement. Selon Yvonne Deslandres, déléguée de l'UFAC, « une pièce de costume, qu'elle soit ou non une œuvre d'art, est aussi, est d'abord, un élément de connaissance humaine²⁵¹ ». Pour saisir l'artefact dans son cadre, le mannequin figuratif est souvent placé dans un *period room* ou dans une vitrine évoquant – grâce à d'autres objets de musées de la même époque – son contexte historique, son contexte de création et ses sources d'inspirations, le goût de leurs contemporains, l'activité d'un groupe humain, ou encore un thème de la vie quotidienne. En Afrique du Sud, le Musée de la ville de Durban, ouvert en 1953 suite à la constitution de collections vestimentaire à l'occasion des célébrations du centenaire – en 1924 puis en 1949 – de deux vagues d'installation successives de colons européens dans la localité, choisit de réemployer et de réarranger des mannequins commerciaux donnés par des marchands de la ville lors de ces manifestations. Deux raisons expliquent ce choix : d'une part, les contraintes budgétaires²⁵² ; d'autre part, les visiteurs préfèrent un type de muséographie qui apporte de la vie aux costumes : « the result was popular with the visitors and brought to light the fact that many people NEED the complete picture to appreciate the differences of period²⁵³ ». Il s'agit donc de guider les publics qui n'ont pas les clés de connaissances historiques nécessaires à la compréhension des objets.

La présentation figurative présente aussi l'avantage de retenir l'attention du public tout en permettant d'exposer des pièces simples – ce qui signifie, pour Yvonne Deslandres, des

²⁴⁹ Annexe 8.22 – Vues du Rijksmuseum à Amsterdam (avant 1970).

²⁵⁰ Les exemples des expositions *Van Dongen* (juin-septembre 1969) au Musée Cantini à Marseille, et *Un baptême en 1900* (nd) au Musée de Cognac, sont présentés dans le dossier.

²⁵¹ DESLANDRES, Yvonne. « Note sur la présentation des costumes », p. 4. Cf. *Dossier technique de présentation du costume, op. cit.*, cahier n°2. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁵² La conservatrice Daphné H. Strutt explique que le Musée aurait souhaité fabriquer des mannequins en fibre de verre dont les têtes auraient été sculptées à partir de gravures de mode pour apporter encore plus de réalisme à la période historique que la collection illustre.

²⁵³ STRUTT, Daphné H. « Period costume. Its collection, preservation and presentation », conférence présentée à la South African Museums Conference (Londres, 1968), p. 3. Cf. *Dossier technique de présentation du costume, op. cit.*, cahier n°2. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

pièces vestimentaires de la vie quotidienne ou des vêtements de travail – « qui ne prennent d'intérêt qu'employées à leur place "psychologique"²⁵⁴. » En plus de l'effet esthétique, il y a donc une accessibilité immédiate au discours d'exposition. Cependant, ce même effet esthétique, laissé à la discrétion du « goût personnel du responsable²⁵⁵ » de l'exposition, rappelle aux muséologues une période où la notion d'authenticité muséale du costume était différente. Ainsi, toujours selon Yvonne Deslandres, alors que cette muséographie demeure appréciée du grand public, elle « suscite un certain mépris parmi les spécialistes, plus sensibles à la parenté de ces expositions avec les musées de cire plus ou moins historiques²⁵⁶. » Dans le cadre d'une présentation figurative, l'artefact vestimentaire acquiert une « valeur démonstrative²⁵⁷ » qui se traduit pour le musée par l'acquisition d'une expertise des sciences historiques et sociales de l'époque dans laquelle se situe la collection. En effet, poussé à développer une narration, le musée doit aussi assurer la base scientifique des informations mobilisées. De surcroît, ce choix muséographiques participe à ce que l'enrichissement des collections s'oriente vers une vision globale de la mode, où un objet sans valeur apparente peut venir compléter un ensemble : en effet, le costume complet étant privilégié, les pièces vestimentaires doivent être associées à des accessoires. Une documentation approfondie des périodes stylistiques est ainsi nécessaire pour attester la présence de ces accessoires et la manière dont ils étaient portés, le but étant de composer un ensemble le plus authentique qui soit – sans pour autant verser dans la reconstitution propre au régime de muséalité précédent – et qui plus est dans une « position aussi naturelle que possible²⁵⁸ » afin de retranscrire la connaissance humaine des objets, telle que la revendique Yvonne Deslandres. Par conséquent, une documentation fournie et sérieuse doit être acquise et constituée en même temps que la collecte des objets. Elle devient donc une pierre angulaire de la politique des collections.

Nous ferons aussi remarquer que la période des années 1960-1970 est encore dominée par les conservateur-collectionneurs qui, militant pour une plus large reconnaissance de l'artefact vestimentaire dans le paysage muséal, ont dédié leur carrière professionnelle à leur collection. Yvonne Deslandres et Madeleine Delpierre, respectivement à l'UFAC et au Musée du costume de la Ville de Paris, sont de celles-là. Doris Langley Moore au Costume

²⁵⁴ DESLANDRES, Yvonne, *art. cit.*, p. 5.

²⁵⁵ *Ibidem.* Deslandres p. 5

²⁵⁶ *Ibidem.* Deslandres p. 5

²⁵⁷ DESLANDRES, Yvonne. « Note sur la présentation des costumes », *art. cit.*, p. 4.

²⁵⁸ *Idem*, p. 6. Deslandres

Museum de Bath également. Dans son ouvrage *Establishing Dress History*, Lou Taylor a indiqué le rôle prépondérant que ces femmes ont joué dans la muséalisation du costume. Leur connaissance intime et sensible des collections leur permet de développer un discours d'exposition, en parallèle de la recherche sur l'histoire des modes anciennes²⁵⁹, tout en laissant libre cours à différentes expériences muséographiques. Doris Langley Moore par exemple se définit elle-même comme un « impresario » plutôt qu'une professeure de l'histoire du costume.

This is not to say that the instruction is to be sacrificed to entertainment. With such subject as costume there is no incompatibility between them, no need of any falsification or even exaggeration to create an effect. But the drama, the amusement, the folly, and the charm of human appearances – our own as well as our ancestors – are what provide, very naturally, the general appeal [...]²⁶⁰.

Pour elle, la vue du vêtement en lien avec ses accessoires, ou encore d'une partie du corps ornementé d'un bijou, est indispensable pour comprendre le fait vestimentaire d'une époque : « that it is a loss to be obliged to leave it to the imagination²⁶¹ ». Elle ajoute : « for the fact is that it takes knowledge and training to be alert to mere suggestions. » Puisque le musée est un outil pédagogique autant qu'un lieu de divertissement culturel, il est donc tout à fait pertinent d'utiliser, avec parcimonie, des mannequins réalistes afin que le visiteur puisse avoir accès à l'histoire du costume. Dans son article, Doris Langley Moore loue la beauté des présentations des musées d'ethnographie qui ont investi des budgets importants dans la réalisation de leur diorama, et dont les mannequins sont de vraies sculptures anthropologiques. Avec des budgets moindres, la conservatrice-collectionneuse réemploie des mannequins de commerce qu'elle transforme et adapte pour ses expositions²⁶². Afin de maximiser l'espace d'exposition, elle utilise aussi la méthode dite « appliquée » ou « en demi-relief reconstitué », où les artefacts vestimentaires sont appliqués sur un fond de décor peint à la main²⁶³. Doris Langley Moore use de plusieurs artifices scénaristiques. Pour les sous-vêtements, elle recrée une boutique²⁶⁴. Elle regroupe aussi ses costumes dans des

²⁵⁹ Toutes trois publient et participent ainsi, à la suite des premiers *object-centred studies*, à l'accroissement des connaissances dans ce domaine.

²⁶⁰ LANGLEY MOORE, Doris. « The display of costume », in *Museums Journal*, n°11, février 1961, p. 276. Cf. *Dossier technique de présentation du costume*, *op. cit.*, cahier n°2. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁶¹ *Idem*, p. 277.

²⁶² La renommée ainsi que la valeur de la collection de Doris Langley-Moore rassemblée à Bath, lui vaut la remise d'une récompense en 1963, le « Dress of The Year Award », ce qui pousse la compagnie Adel Rootstein, cette même année, à soutenir le Museum of Costume en offrant à la collectionneuse de lui offrir chaque année à l'avenir des mannequins de commerce neufs. Cf. CLARK, Judith, et Amy de la HAYE, *op. cit.*, p. 47.

²⁶³ Annexe 8.23 – Vues du Museum of Costume à Bath en 1963.

²⁶⁴ *Ibidem*.

« tableaux vivants » dont elle trouve l'inspiration dans la littérature et la peinture²⁶⁵. La référence à la culture populaire est pour elle est un leitmotiv : « This may be *naïveté*, but museums cannot cater for the sophisticated alone : and it is only by entrapping the attention of the unsophisticated that we can arouse that interest which it is our object both to create and so satisfy²⁶⁶. »

B.3. Présentation non-figurative : une exposition plus scientifique des collections vestimentaires

Dans la présentation non-figurative, c'est-à-dire sans visage, le mannequin peut posséder une tête ou non. L'idée principale est de ne pouvoir lire ni type physique, ni âge, ni tendance de mode à travers le mannequin. Bien souvent, le support d'exposition ne propose ni perruque, ni membres, ce qui renforce cette volonté de transparence de l'expôt venant mettre en évidence l'artefact pour lui-même. Nous avons pu voir dans le chapitre IV qu'il s'agissait précisément des intentions de Georges Henri Rivière en 1937, voulant se démarquer de l'expographie type « musée de cire » à laquelle Yvonne Deslandres fait référence ci-dessus. La méthode suspendue appliquée au costume, au moyen des fils de nylon fixés sur des baguettes logées dans le plafond des vitrines, invisibles de l'extérieur, permettent de placer à des hauteurs et profondeurs variables les artefacts et de soutenir le corps du support de mannequinage, tout en donnant « une attitude en mouvement, une illusion de vie aux costumes à exposer²⁶⁷. » La méthode suspendue est également utilisée dans d'autres musées d'ethnographie²⁶⁸ comme au Badische landesmuseum à Karlsruhe (République fédérale d'Allemagne), et à l'Uppland's museet à Uppsala (Suède). Ainsi, nous notons un transfert culturel : si George Henri Rivière a été fortement influencé par l'exemple des heimatismuseums allemands et du Nordiska Museet lors de la mise en place du MNATP, ce sont maintenant ces mêmes musées adoptent un modèle muséographique élaboré par le muséologue. En France, elle est employée naturellement au Musée de l'Homme à Paris²⁶⁹ – en raison des liens institutionnels qui existent entre cet établissement et le MNATP – ainsi qu'au Musée de Bretagne à Rennes en 1960, comme montré plus haut. Marie Berhaut,

²⁶⁵ Annexe 8.23 – Vues du Museum of Costume à Bath en 1963.

²⁶⁶ LANGLEY MOORE, Doris, *art. cit.*, p. 281.

²⁶⁷ *Dossier technique de présentation du costume*, *op. cit.*, cahier n°1, p. 3. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁶⁸ Annexe 8.24 – Muséographie non-figurative et méthode suspendue : le Badische landesmuseum et le Uppland's museet (avant 1970).

²⁶⁹ L'exemple de l'exposition *Paysans et bergers, art populaire hongrois* (mars-mai 1968) est donné.

conservatrice au Musée, témoigne de cette reconfiguration dans un article inséré dans le dossier technique de l'ICOM Costume Committee. Il est indéniable que cette présentation est un choix qui marque le positionnement des musées d'ethnographie qui, en se différenciant des autres catégories de musée, participent à une nouvelle tendance muséologique dite scientifique. Nous avons détaillé le contexte académique de ce phénomène dans le cas du MNATP.

Un autre type de présentation non-figurative existe, celle du mannequin sans tête ou des mannequins-couture. Choisie plutôt par les musées d'histoire ou d'arts décoratifs, cette muséographie démontre la volonté de ces établissements de valoriser l'artefact pour lui-même, dans la perspective d'élever le vêtement au rang d'objet symbolique. Ce type de présentation est de fait souvent utilisé pour incarner une période de l'histoire de la mode – le discours de l'exposition est alors moins porté sur l'humain que sur « l'air du temps » – ou alors pour évoquer un personnage historique. Dans ce cas, le mannequin s'efface au profit de représentations visuelles du dit personnage. Le cas de la Gallery of English Costume à Manchester²⁷⁰, qui expose ses collections vestimentaires sur ce type de mannequin, est traité dans le dossier technique de l'ICOM Costume Committee. Le costume est souvent incomplet ou présente l'accessoire seul, contrairement à la présentation figurative. On illustre bien souvent les objets dans leur contexte d'utilisation par des gravures, des photographies, etc. Il est à noter que cette muséographie est bien moins coûteuse. Par conséquent, elle est généralement employée dans des musées généralistes qui ne sont pas spécialisés sur les modes vestimentaires.

Martin Holmes, assistant de conservation au London Museum, le musée d'histoire de la ville, confirme ce choix dans un article paru en 1957 dans une édition de la Museums Association²⁷¹. Les *personalia*, les objets de musée ayant appartenu à une personne dont on souhaite garder la mémoire, s'ils sont exposés sous vitrine, forment une présentation un peu « macabre²⁷² ». Présenter sur des mannequins de cire, l'artefact passe au second plan. Le mannequin sans tête semble être la meilleure alternative :

When the museum displays garments and accessories, they are intended to claim priority of notice [...]. An ordinary headless costume-dummy, of the normal type made

²⁷⁰ Annexe 8.25 – Vues de la Gallery of English Costume à Manchester en 1958.

²⁷¹ HOLMES, Martin. « Personalia », in *Handbook for Museum Curators*, part C, section 8, p. 20-23. Cf. *Dossier technique de présentation du costume*, op. cit., cahier n°2. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁷² *Idem*, p. 20.

by shopfitters's firms for window-dressing, makes it clear that the clothes are being displayed for their own sake, and leaves the reste, judiciously enough, to the imanigation²⁷³.

Les autres objets, les portraits en particulier, stimulent cet imaginaire suffisamment pour que les visiteurs s'y retrouvent. Au Musée de la ville de La Haye, où est montée une section spécifique au costume national néerlandais, le choix se porte sur des mannequins sans tête, ou simplement munis de crânes en carton recouverts d'un jersey lisse (pour la présentation des chapeaux), afin que l'attention se concentre entièrement sur les costumes. Ce choix est contraire à celui des musées ethnographiques²⁷⁴ qui privilégient une présentation très réaliste, idéale pour exposer le costume régional « dont le caractère est étroitement lié à une situation déterminée²⁷⁵ ». Le conservateur J. M. Balkenstein explique ainsi qu'à La Haye, les silhouettes de chaque époque retranscrivent une mode et « servent seulement à montrer la façon dont on s'habillait au XVIII^e siècle dans les familles aisées des Pays-Bas²⁷⁶. » De la même façon, pour les expositions temporaires qui présentent les variations chronologiques de la mode, cette muséographie est adoptée, tout comme dans la majorité des musées d'histoire néerlandais²⁷⁷. En 1962, lors de la rénovation de la galerie des costumes Victoria and Albert Museum – qui retrace l'évolution de la mode entre 1580 et 1948 – installée dans la Cour octogonale après la Seconde Guerre mondiale, le choix de Peter Thornton et Madeleine Blumstein se porte sur des mannequins sans tête. Les conservateurs, sensibles à la demande du public qui aime avoir « a visual reminder of how the costume would have looked when worn²⁷⁸ », ont cherché des mannequins complets sans résultat satisfaisant. Peter Thornton, l'auteur de l'article, ne précise pas en quoi ces mannequins ne semblent pas être adaptés au contexte muséal, mais nous supposons que l'aspect figé et la connotation au régime de muséalité précèdent a infléchi leur décision. Ils souhaitent ainsi se procurer des mannequins les plus neutres possibles, idéaux pour une présentation scientifique.

²⁷³ *Idem*, p. 21.

²⁷⁴ Par exemple, le Musée frison à Leeuwarden, le Musée de Groningue, le Musée de la Frise-Occidentale à Hoorn, le Musée du Zuyderzée à Enkuisen, les salles d'antiquités à Middelbourg, Goes, Hulst, Kampen, Breda, Hindelopen et Zaandijk.

²⁷⁵ BALKENSTEIN, J. M.. « Vêtements bourgeois et costumes régionaux dans les musées néerlandais », in *Museum*, vol. XV, n°2 : « Les musées au Pays-Bas », 1962, p. 100. Cf. *Dossier technique de présentation du costume, op. cit.*, cahier n°2. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Par exemple, le Musée central d'Utrecht, le Musée van Gijn de Dordrecht, le Musée Bisdom van Vliet de Haastrecht, le Musée historique de Rotterdam, la Maison des drapiers (Lakenhal) de Leyde, le Musée municipal de Zutphen.

²⁷⁸ THORNTON, Peter. « The new arrangement of the costume court in the Victoria and Albert Museum », in *Museums Journal*, n°1, juin 1962, p. 329. Cf. *Dossier technique de présentation du costume, op. cit.*, cahier n°2. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

L'invention d'un mannequin dont le volume est adaptable et la position des membres est modulable²⁷⁹, permet aux conservateurs de donner des « attitudes naturelles²⁸⁰ » et « une apparence plus authentique²⁸¹ ». Quant à la nécessité de situer le costume dans son contexte d'utilisation, une parade est trouvée en plaçant des représentations visuelles des costumes complets à l'arrière des vitrines, pour lesquelles le département des Peinture et des Dessins du Musée apporte toutes les ressources nécessaires. Le compromis entre la médiation et l'aspect scientifique semble être trouvé, le mannequin participant à la fois à la présentation du vêtement dans de meilleures conditions de conservation²⁸² et à l'évocation du contexte historique et social de l'artefact, assez pour que le visiteur comprenne le discours d'exposition.

En 1989, l'ICOM Costume Committee publie le *Guideline* mentionné à plusieurs reprises dans ce chapitre. Il fait la synthèse des progrès de la connaissance pratique et théorique acquise depuis les années 1950 sur les collections vestimentaires. Il marque ainsi le point d'orgue d'une muséologie spécialisée. Le document édicte ainsi des règles claires en termes de conservation préventive (luminosité, hygrométrie, conditionnement) et de documentation (catalogage, politique des collections). Surtout, selon nous, il affirme un ligne de conduite voulant qu'une « coopération constante entre les conservateurs, les spécialistes en conservation, les décorateurs d'exposition et les scientifiques permette de rendre les collections de costumes accessibles au public dans les meilleures conditions²⁸³. » Plus qu'un guide de conservation, tel que le présente Marie Riegels Melchior, nous y voyons une éthique professionnelle.

Conclusion

En lien étroit avec la production de nouvelles connaissances sur l'histoire du costume, amenant progressivement à l'écriture de celle du fait vestimentaire, le secteur muséal se professionnalise et acquiert un savoir spécifique à ces collections. Ce mouvement est international, rapprochant les experts des différents pays européens, dont la France, qui joue

²⁷⁹ Annexe 8.26 – Mannequin modulable et articulé inventé par le Victoria and Albert Museum lors du réaménagement de la galerie des costumes en 1962.

²⁸⁰ THORNTON, Peter, *art. cit.*, p. 331.

²⁸¹ *Idem*, p. 332.

²⁸² Peter Thornton se plaint cependant que l'épinglage des costumes sur le mannequin est encore nécessaire. Cf. *Idem*, p. 331.

²⁸³ ICOM Costume Committee. *Costume – Lignes de conduites*, 31 août 1989, p. 7. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

un rôle important dans l'organisation d'événements tels le Congrès de l'histoire du costume à Venise en 1952 – auquel le Québec, en la personne de Madeleine Doyon-Ferland, assiste – ou encore la création de l'ICOM Costume Committee en 1962.

Ainsi, dès 1958, Anne Buck fait le point sur les savoirs acquis par l'expérience des musées anglo-saxons et scandinaves qui se sont montrés très tôt concernés par la conservation préventive des collections vestimentaires et textiles. En 1970, le Centre de documentation de l'ICOM basé à Paris, associé à l'ICOM Costume Committee, rassemble également toutes les connaissances techniques et les réflexions théoriques sur la mise en exposition et la médiation de l'artefact vestimentaire. Deux tendances émergent : une muséographie plus immersive, cherchant à introduire le visiteur dans un discours narratif sur les modes anciennes ou sur leur contexte d'usage ; une muséographie plus distancée, où le vêtement témoigne d'une époque ou de la vie d'un personnage, s'insérant dans un contexte historique plus global. Dans tous les cas, nous notons le développement d'une muséologie professionnelle où la valeur de l'artefact vestimentaire est reconnue, tant d'un point de vue documentaire que de sa qualité expographique.

Conclusion du chapitre VIII

De la fin du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1980, on assiste à l'écllosion d'un deuxième-régime de muséalité, ainsi que nous l'avons exposé, qui se caractérise par la naissance d'une muséologie spécifique aux collections vestimentaire, qui se concrétise par la reconnaissance du thème de la mode comme sujet digne d'intérêt à la fois du point de vue des savants et des muséologues. Nous avons remarqué d'ailleurs une dynamique étroitement liée entre ces deux mondes, l'institution muséale étant en effet, dans sa conception dix-neuviémiste, un conservatoire permettant l'observation scientifique de l'objet. C'est dans ce contexte que démarre le premier projet de musée dédié au costume en France, depuis la naissance de la Société de l'histoire du costume (SHC) en 1907 qui fait rejoindre ces deux pôles d'intérêt. Les membres de la société savante se font le réceptacle de nouvelles connaissances sur le vêtement, qui se distinguent de la production historico-archéologique du régime de muséalité précédent. C'est, d'une part, une histoire artistique et culturelle générale (internationale) de la vêtue, qui se concrétise par l'écriture d'une évolution stylistique du « costume ». Le premier historien de l'art Auguste Racinet propose entre 1876 et 1888 des images qui, selon nous, appellent – à côté du succès des expositions nationales et universelles constaté dans le régime précédent – à l'institutionnalisation d'un musée spécifique à l'artefact vestimentaire. D'autre part, c'est une connaissance plus psychologique et individuelle, amenée tout au long du XIX^e siècle par les pionniers d'une analyse sociologique, d'Honoré de Balzac à Georg Simmel, qui conduisent à la prise en compte de l'investiture sociale de « la mode ». Les Maurice Leloir et Maurice Maindron qui sont à la base du projet muséal, suivis par des conservateurs comme Yvon Bizardel et Madeleine Delpierre qui – depuis la donation des collections de la SHC à la Ville de Paris en 1920 – concrétisent l'ouverture du Musée du costume de la Ville de Paris en 1956, se nourrissent de ces idées pour formuler un discours d'exposition visant à décrire le fait vestimentaire : une étude économique, sociale, culturelle et artistique des modes vestimentaires.

Ce discours est cependant encore jeune dans le paysage scientifique et muséal, et l'institution muséale, justifiant son existence par la fréquentation du public et le soutien financier des mécènes, doit aussi composer avec cette réalité. Cela se traduit, d'abord, par la persistance d'une culture muséale populaire encore réceptive à des discours nostalgiques et passéistes, puis, par l'acquisition de pièces vestimentaires dont le critère prépondérant reste

la beauté et la typicité. Nous l'avons démontré à travers l'exemple de la Galerie des costumes bretons servant à l'inauguration du Musée de Bretagne en 1960, peu après l'ouverture du Musée du costume de la Ville de Paris ; ainsi qu'avec celui de Coaticook au Québec, où est créé en 1964 un Musée du centenaire, qui devient en 1975 le Musée Beaulne, du nom de sa fondatrice, la collectionneuse Denise Beaulne.

Cependant, d'un point de vue muséologique, nous avons montré le début d'une réflexion globale sur la prise en charge muséale de collections vestimentaires. Celle-ci est formulée au premier lieu au Congrès international d'histoire du costume qui se déroule à Venise en 1952, où toutes les catégories de musée sont convoquées : musées d'histoire, musée d'arts décoratifs, musées d'ethnographie, musées d'anthropologie, musées militaire. Il s'agit du premier rassemblement de la communauté des muséologues spécialisés. Un besoin fort de prendre connaissance de la façon dont les experts des différents pays travail sur la thématique de l'histoire du vêtement se manifeste, et la nécessité de faire un bilan des techniques de présentation, de conservation et de recherche sur les collections vestimentaires est unanimement exprimée. Cet événement est le point de départ d'une professionnalisation de la gestion et de la médiation de l'artefact. Ceci débouche d'abord sur un premier guide de conservation préventive rédigé en 1958 par Anne Buck, conservatrice de la Gallery of English Costume à Manchester ; puis sur la création de l'ICOM Costume Committee en 1962 à l'initiative de François Boucher, fondateur de l'UFAC à Paris. La question de la muséographique s'avère la plus importante, et reflète un débat international qui a cours dans le paysage muséal depuis l'émergence de cette science appliquée dans les années 1930, en particulier autour de l'expérience de visite vis-à-vis du rôle éducatif du musée. On prend ainsi conscience que le mannequin influence le discours d'exposition. Le rejet d'une présentation naturaliste des collections, qui caractérisait les expographies immersives du régime de muséalité précédent, se traduit par la formulation de diverses propositions que l'ICOM Costume Committee classifie en 1970 en deux catégories : les présentations figurative ou semi-figurative, et la présentation non-figurative. Les premières sont souvent choisies par des musées d'ethnographie ou d'anthropologie et les musées dits du costume, qui donnent au vêtement une valeur démonstrative. Alliant les notions d'espace pédagogique et de divertissement culturel, ces institutions ont pour objectif de raconter la vie quotidienne des sociétés, d'interpréter les goûts d'une époque, et de redonner la place psychologique du vêtement. L'artefact est ici la base d'une connaissance humaine, et sert un discours sur le fait ou le système vestimentaire. La seconde catégorie est plutôt élue par des musées plus

généralistes, des musées d'histoire et d'arts décoratifs, qui ne développent pas un discours strictement sur les modes vestimentaires et octroient au vêtement une valeur symbolique ou illustrative. Souvent lacé dans des vitrines à côté d'autres objets – des représentations visuelles, des meubles, des *personalia*, etc. – l'artefact incarne un personnage historique ou évoque un contexte socio-historique ou artistique parmi un ensemble patrimonial.

Ces connaissances théoriques et pratiques des collections vestimentaires trouvent leur consécration avec la publication du guide méthodologique de conservation produit par l'ICOM Costume Committee en 1989, qui offre à la communauté des muséologues spécialisés sur les collections vestimentaires une éthique professionnelle. Cette communauté ne cesse de s'agrandir avec la reconnaissance patrimoniale du vêtement amenée, en particulier, par l'explosion du phénomène de la mode et la prise en compte d'une démarche artistique dans la présentation des objets, comme nous allons le voir ci-après.

Chapitre IX – Avènement du modèle du musée de la mode (1925-aujourd’hui)

Introduction du chapitre IX

Rappelons à nouveau les propos de Marie Riegels Melchior quant à l’ère de la *fashion museology*. Elle se déroule en deux temps selon la chercheuse, d’abord entre 1970 et 1990, elle se caractérise par une visibilité grandissante de la mode au musée. Puis, à la fin des années 1990 jusqu’à aujourd’hui, la chercheuse remarque une intensification du phénomène de la mode au musée avec le développement du modèle du musée de la mode (« fashion museum ») et la présentation d’expositions sur la mode – notamment dans des musées qui ne détiennent pas de collections vestimentaires – dont la scénographie se rapproche de plus en plus d’un défilé de haute couture. Pour Marie Riegels Melchior, la mode au musée se traduit donc par de nouveaux paradigmes : la présence de la haute couture ou de la création d’avant-garde, et une autre manière d’exposer les collections. Nous convenons aisément de la mise en place d’un nouveau régime de muséarité depuis l’introduction du vêtement contemporain au musée et l’exploration d’autres tendances muséographiques. Il nous faut cependant prendre en compte d’autres éléments, propres au développement du secteur patrimonial et muséal en France et au Québec, afin d’expliquer l’avènement de la notion de la mode au musée. À partir des années 1970, nous percevons une actualisation de la conception du musée, sous l’influence de la nouvelle muséologie, l’élargissement de la notion de patrimoine, et le rôle de pilotage que les musées parisiens spécialisés jouent en région. Nous verrons que ce régime atteint son apogée dans les années 1990.

Ainsi, nous viendrons dans un premier temps qualifier le régime de muséarité du musée de la mode, qui selon nous est surtout caractérisé par un discours sur l’esthétique et une scénographie proche de l’intention artistique. Comme nous l’avons dit dans le chapitre II, la muséologue Akiko Fukai situe la muséalisation du vêtement depuis l’association de la mode au domaine de l’art au début du XX^e siècle, mouvement qui s’est intensifié dans les années 1960. Nous reprendrons l’étude de ce phénomène sous l’angle de l’artificialité de l’objet de

mode. Sans revenir sur les collaborations multiples entre les couturiers et les artistes¹, nous mettrons en exergue la construction de l'image publique du couturier-créateur concomitante, d'un point de vue muséologie, avec l'essor de la scénographie. Dans les années 1970 à 1980, le discours muséal sur les collections vestimentaires prend un nouveau relief dans le contexte de l'introduction de la mode contemporaine au musée. Les années 1980 sont particulièrement décisives en ce qui concerne la trajectoire de cet artefact dans le paysage muséal, en France comme au Québec. Nous prendrons l'exemple du Musée McCord à Montréal pour montrer les modalités de développement des collections vestimentaires à travers un traitement esthétisant.

Dans un second temps, nous étudierons la diffusion du modèle du musée de la mode. La nouvelle muséologie, un courant intellectuel qui traverse le secteur muséal, amène une autre manière de penser la relation entre le public et le musée. Le musée d'art se saisit du sujet de la mode, permettant à la fois une modernisation de l'institution et un rapprochement d'avec le visiteur. « La mode » devient le nouveau visage du patrimoine vestimentaire. Nous avons détaillé ce phénomène dans les cas de la Cité de la dentelle et de la mode de Calais (chapitre V) et du Musée de la mode à Montréal (chapitre VI) qui embrassent ce nouveau modèle. En France, d'autres institutions adoptent progressivement le thème de la mode, une notion devenue porteuse suite à l'implication directe du ministère de la Culture dans la création du Musée des arts de la mode (MAM). Nous prendrons ainsi l'exemple d'un musée industriel, le Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton-sur-Creuse, et d'un musée d'ethnographie, le Musée du costume de Château-Chinon, pour illustrer le glissement du discours de ces institutions qui vivent et participent eux-aussi à l'avènement de ce nouveau rapport à l'artefact vestimentaire.

¹ Il s'agit d'un thème qui est certainement le plus développé de la littérature sur l'histoire de la mode contemporaine. Nous livrerons quelques références bibliographiques plus loin.

I. Modernisation et esthétisation du musée du costume : l'émergence du musée de la mode

A. De nouvelles intentions muséographiques

A.1. Les stands des expositions internationales : une rupture scénographique

a) L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925

Yvonne Deslandres, déléguée de l'UFAC puis conservatrice en chef du MAM, fournit un court historique de la section Mode aux expositions universelles, dont elle situe l'origine à l'Exposition universelle de 1855 où est présentée pour la première fois une section mode, grâce à laquelle le bientôt célèbre Charles-Frederick Worth (1825-1895) – fondateur de la haute couture² – gagne le premier prix³. Les expositions qui suivent sont des présentations des dernières créations des grandes maisons de couture parisiennes, où le luxe et la nouveauté attirent des visiteurs « de plus en plus nombreux⁴ ». L'essor économique du secteur de l'habillement est soutenu stratégiquement par la politique industrielle du Second Empire, ainsi que le relais médiatique enthousiaste par la presse⁵ qui assurent la diffusion d'une image prestigieuse de la mode française. À l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, au Pavillon de l'Élégance⁶, Yvonne Deslandres note une rupture autour du mannequinage. Selon elle, « le désir d'affirmer le goût de la nouveauté, et l'accord plus intime entre les diverses branches de la création artistique, y compris la mode, entraîneront des initiatives spectaculaires, dont la plus évidente sera l'adoption de mannequins de type révolutionnaire⁷. » Ces derniers, conçus par les fabricants

² La haute couture est une institution nationale française et exclusivement parisienne, pour les maisons de couture qui se voient labellisées par la Chambre syndicale de la haute couture, créée en 1868 sous la houlette du ministère de l'Industrie. Une maison de haute couture se distingue à l'origine par un nouveau modèle de fonctionnement : la présentation de deux gammes de vêtements par an, sur mannequins vivants, dont la cliente peut à la fois choisir le tissu et la façon du modèle choisi. Cependant, le modèle reste celui du couturier, qui impose son style à la cliente. Cf. WAQUET, Dominique, et Marion LAPORTE. *La mode*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ; n°3426 », 2010 [2002], p. 102.

³ DESLANDRES, Yvonne. « Mode : un témoin bavard de la mentalité des sociétés », in *Le Livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris : UCAD, 1983, p. 269.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Nous pouvons nous référer à la thèse de Sophie Kurkdjian qui, à travers la biographie de deux éditeurs de magazines de mode des années 1910 jusqu'aux années 1930, retracent l'histoire des plus grands titres de la presse illustrée qui ont façonné une nouvelle image de la mode et favorisé la modernisation de la presse féminine. Cf. KURKDJIAN, Sophie. *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XX^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 2013.

⁶ Le Pavillon de l'Élégance est monté sous la responsabilité de quatre maisons de haute couture parmi les plus célèbres de Paris : Callot sœurs, Jenny, Lanvin et Worth.

⁷ DESLANDRES, Yvonne, *art. cit.*, p. 272.

Siegel et Stockmann, sont pour la première fois des propositions « peu réalistes⁸ » : lignes épurées et silhouette modelée selon un idéal stylistique, chevelure moulée dans la masse, parfois composée d'une matière noire⁹... Ces mannequins, inspirés des illustrations de mode, sont tout à fait éloignés de la sculpture naturaliste utilisée dans le commerce et dans les diverses expositions patrimoniales que nous avons citées jusqu'à présent. Nous notons également une mise en scène inhabituelle, à l'opposé des espaces très chargés, qui présente le produit dans un environnement tout à fait dépouillé où de simples tentures disposées en arrière plan offrent une harmonie visuelle avec les couleurs des vêtements. Ainsi, chaque maison de couture dévoile un univers par une ambiance propre à leur création. Ce changement expographique doit être envisagé dans un contexte plus large, celui du domaine économique et culturel de la mode en général : après la Première Guerre mondiale, l'hégémonie de la France en matière de mode est incontestée, et Paris forme un pôle d'attraction où chaque année, plus de cinquante (50) maisons de couture présentent « au monde entier » environ quatre mille six cents (4 600) modèles. Selon les sociologues français Dominique Waquet et Marion Laporte, la guerre « a fait basculer la France du rôle de maître débonnaire à celui de *directeur de conscience* du chic et du bon goût¹⁰. » Le lien entre l'art et la mode est accentué par le fait que l'Exposition est le point d'orgue du mouvement de l'Art déco, « héritier d'une tradition française de l'élégance¹¹ », influençant tous les domaines créatifs et témoignant de l'évolution des mentalités. Il se manifeste dans l'industrie du vêtement par un style révolutionnaire, car simplifié et plus confortable, reflétant l'émancipation des femmes. Alors que le prêt-à-porter est un concurrent économique de plus en plus féroce, le secteur de la haute couture intègre la notion de design industriel pour devenir « une industrie du luxe¹² ». La distinction se fait autour du rôle réservé « aux couturiers-artistes créateurs de pièces uniques assimilables à des œuvres d'art¹³ ». L'historienne Morgan Jan explique qu'un événement a contribué à cette association au monde de l'art : la protection intellectuelle des modèles vestimentaires « au même titre que

⁸ *Ibidem.*

⁹ Annexe 9.1 – Mannequins du Pavillon de l'Élégance de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

¹⁰ WAQUET, Dominique, et Marion LAPORTE. *La mode*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ; n°3426 », 2010 [2002], p. 96.

¹¹ « 1925 : un tournant dans l'histoire des arts ». Site de la Bibliothèque publique d'information, [en ligne], <http://balises.bpi.fr/1925--un-tournant-dans-lhistoire-des-arts-1> (page consultée le 07/09/2016).

¹² Ce qui signifie que le secteur adopte les technologies qui permettent de produire plus rapidement : machine à coudre, machines coupe-tissu et presses à repasser. Cf. BELFANTI, Carlo Marco. *Histoire culturelle de la mode*, Paris : Institut français de la mode ; Éd. du Regard, 2014 [2008], p. 278.

¹³ *Ibidem.*

toutes les créations artistiques¹⁴ », par l'application de loi du 19-24 juillet 1793¹⁵. Cette initiative revient à la couturière Madeleine Vionnet (1876-1975) – suite à un long procès qu'elle remporte face à la contrefaçon – qui est restée célèbre entre autres dans le secteur de l'habillement pour l'invention d'un système de *copyright*¹⁶. Désormais, le couturier « signe » ses modèles, l'amenant progressivement à se comparer à un artiste-peintre : Charles-Frederick Worth et Paul Poiret (1879-1944) en premier lieu. Cet effet n'est que renforcé par la collaboration entre les couturiers et les artistes au début du XX^e siècle, les uns créant des costumes pour le spectacle vivant ou des installations artistiques, les autres proposant de nouveaux motifs et thèmes appliqués à la mode¹⁷.

b) L'Exposition internationale des arts et techniques de 1937

Un Pavillon de l'Élégance est remonté lors de l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris en 1937, sous la présidence de la maison Lanvin. Un pas de plus en franchi vers une mise en scène artistique. Le pavillon est imaginé par les jeunes architectes français Émile Aillaud (1902-1988) et Étienne Kohlmann (1903-1988) – qui développent une vision poétique et culturelle de l'architecture¹⁸ – associés à André Ventre (1874-1951), architecte des monuments historiques qui s'est déjà illustré à l'Exposition de 1925¹⁹. Il ne s'agit pas cette fois-ci d'une présentation formelle (ou commerciale) de vêtements de mode : les pièces sont mises en scène dans un espace conçu comme une dimension parallèle, évoquant à la fois un passé antique et un monde féérique²⁰. Le visiteur évolue ainsi dans un

¹⁴ JAN, Morgan. *Culture couture. La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 2011, p. 64.

¹⁵ Il s'agit de la Loi du 19 juillet 1793 relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs. Madeleine Vionnet réussit ainsi à étendre ce régime de protection des artistes à la création vestimentaire.

¹⁶ Chaque modèle était associé à sa griffe, un numéro de série, ainsi que son empreinte digitale. Il est ensuite photographié de face, de dos et de profil. Ces photographies, avec les patrons et les dessins, constituent les archives de la maison de couture. Le nom des entreprises autorisées à recopier le style Vionnet, est publié officiellement par la couturière. Cf. JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷ Nous pouvons nous référer à l'ouvrage de Florence Müller qui explore les aller-retour entre le domaine de la mode et de la création contemporaine depuis les ballets russes, le courant cubiste, l'influence des surréalistes. Elle a été également co-commissaire de l'exposition *Mode et Art : 1960-1990*, qui s'est tenue au Palais des beaux-arts de Bruxelles (1995-1996). Cf. MÜLLER, Florence. *Art & mode*, Paris : Assouline, coll. « Mémoire de la mode », 1999, 79 p.

¹⁸ *Portraits d'architectes*, exposition virtuelle (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine), [en ligne], http://www.citechailot.fr/ressources/expositions_virtuelles/portraits_architectes/02-accueil.html (page consultée le 08/09/2016).

¹⁹ Émile Aillaud et Étienne Kohlmann débute leur carrière avec l'aide d'André Ventre. Ce dernier s'était déjà introduit dans le réseau des expositions internationales en 1925, en co-réalisant la porte d'honneur de l'Exposition des arts décoratifs, avec l'architecte Henri Favier et le ferronnier d'art Edgar Brandt.

²⁰ Annexe 9.2 – Vues du Pavillon de l'Élégance de l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937.

labyrinthe ressemblant à une grotte dont le plafond, peint d'un bleu intense, apporte une lumière « irréelle²¹ » à l'ensemble. Cet univers étrange est peuplé d'animaux fantastiques, de vases ébauchés, d'arbres inachevés, de portiques vacillants et de sculptures de nus féminins disproportionnés. Ces géantes de deux mètres de hauteur, réalisées par le sculpteur Robert Couturier (1905-2008) – un élève de l'artiste Aristide Maillol (1861-1944) dont l'œuvre préfigurait l'abstraction – sont des corps irréalistes aux visages indistincts, dont la surface irrégulière est due à l'usage d'un plâtre filasse. Les mannequins sont de la même facture et indiquent la volonté des artistes de rompre avec la notion d'élégance classique, en insufflant une intention artistique dans la scénographie de l'exposition. Jean Labusquière (1895-1941), une figure du monde de la couture parisienne, membre organisateur de l'Exposition déclare : « Qu'on le veuille ou non, nous aurons rendu difficile, sinon vraiment insupportable la répétition du stand ordinaire²² ». Robert Couturier explique :

J'avais voulu des silhouettes de tragédie volontairement dénuées de cette amabilité, de cette gentillesse que l'on prête arbitrairement aux élégantes... Leurs gestes de défense ou d'effroi rappelaient plutôt les habitantes de Pompéi surprises par la pluie de cendres qu'une réunion d'habituées du faubourg St-Honoré²³.

Dans la presse, la scénographie fait polémique : les uns trouvent les poses des mannequins ridicules et déplorent cette « matière molle », ces membres et ces doigts comme un « boudin pâle », ainsi que l'absence de visage ; les autres y trouvent des « héroïnes » d'un nouvel âge, qui « jettent [le visiteur] en plein mystère » et « incarnent le rêve », contrairement aux mannequins utilisés par le Musée des arts décoratifs ou du Musée d'art industriel au Palais Galliera qui tentent de « copier la vie ». Si la proposition artistique ne fait pas l'unanimité, le discours d'exposition, qui soutient l'analogie entre le vêtement et le chef d'œuvre, semble être compris de tous²⁴.

A.2. L'artification de la mode et l'essor de la scénographie : deux mouvements convergents

a) L'artification de la mode et de l'espace muséal

Ce phénomène de rapprochement entre la démarche artistique et la mode peut être désigné sous le terme d'« artification ». Ce néologisme apparaît dans les travaux de la sociologue française Roberta Shapiro, afin de désigner le phénomène de transformation

²¹ DESLANDRES, Yvonne, *art. cit.*, p. 273.

²² Jean Labusquière est cité par Yvonne Deslandres. Cf. *Idem*, p. 274.

²³ Robert Couturier est cité par Yvonne Deslandres. Cf. *Idem*, p. 273.

²⁴ Le Pavillon de l'Élégance, réduit à vingt (20) expôts, est transporté à l'Exposition universelle de New York en 1938 où il obtient un certain succès.

d'une pratique quotidienne et/ou modeste en une activité artistique. C'est en observant, en 1998, une manifestation sur les cultures urbaines à La Villette à Paris où performant des danseurs hip hop présentés comme des artistes, que l'idée s'est imposée à elle. Plusieurs symptômes attestent ce phénomène : des changements d'ordre organisationnels, sociaux, démographiques, esthétiques, institutionnels et discursifs. L'objectif de l'étude de l'artification n'est pas de montrer la légitimation artistique d'un objet – souvent abordée par la sociologie de l'art sous l'angle « des gradations de valeur à l'intérieur du monde de l'art²⁵ » – mais plutôt, dans une perspective plus dynamique, d'observer « le déplacement de frontières entre catégories et, partant, l'émergence de nouvelles formes d'art²⁶. » Ce travail est mené en association avec Nathalie Heinich. Les deux chercheuses veulent « comprendre d'une part la genèse de l'objet l'art ou de l'activité artistique, d'autre part ses conditions d'existence²⁷. » Dans un ouvrage publié en 2012, elles rassemblent divers cas d'étude, dont l'un se consacre à la mode ou plus exactement à l'artification de la haute couture et du prêt-à-porter de luxe. Diana Crane, sociologue de l'Université de Pennsylvanie aux États-Unis, qui en est l'auteur, observe qu'avec l'émergence de la haute couture, les couturiers ne sont plus des artisans mais « des concepteurs d'idées de vêtements²⁸ ». Depuis les heures de gloire de ce secteur, entre les années 1910 et 1930, « le statut social du couturier continue de s'élever²⁹ », passant de celui du fils d'artisan ou de boutiquier à celui de fils de bonne famille. C'est en effet après la Seconde Guerre mondiale, que les couturiers cultivent « une image d'eux-mêmes en tant que hérauts du goût³⁰ ». Diana Crane remarque que, pour ce faire, ils s'appuient sur une carrière artistique menée en parallèle de la création de mode, versant dans la photographie, la peinture ou l'écriture, et/ou développant une activité de mécène de l'art.

Ce phénomène se conjugue après la Seconde Guerre mondiale à celui, en quelque sorte, de l'artification de l'espace muséal³¹. Le scénographe, enseignant et chercheur Marcel Freydefont (1948-2016) constate en effet une nouvelle mode expographique beaucoup plus emprunte de théâtralité en parallèle d'un mouvement propre à l'histoire de l'art : le passage

²⁵ HEINICH, Nathalie, et Roberta SHAPIRO (dir.). *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, coll. « Cas de figure », 2012, p. 23.

²⁶ *Idem*, p. 20.

²⁷ *Idem*, p. 23.

²⁸ CRANE, Diana. « La mode », in *Idem*, p. 242.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Idem*, p. 243.

³¹ Nous réemployons ici le néologisme de Roberta Shapiro qui, au vu de l'histoire de la scénographie au musée, peut être appliqué à la transformation de la conception de l'espace muséal sous l'influence des principes artistiques et de médiatisation qui accompagnent l'essor des expositions temporaires.

des beaux-arts à l'art singulier, où « l'art se théâtralise en devenant événement³² ». Il relève, d'une part, des formes temporelles et événementielles qui privilégient l'aspect conceptuel ou situationnel des prestations artistiques. D'autre part, il montre qu'une réflexion épistémologique anime l'ensemble du secteur muséal à partir des années 1960 : on déclare que l'objet n'a de sens que dans le contexte dans lequel on le place. Ainsi, on conçoit l'exposition non seulement comme une présentation des objets, mais aussi comme une présentation d'une idée. Pour pouvoir la traduire dans un espace, on fait appel à la scénographie : un terme directement importé du monde du théâtre pour exprimer la nécessité de penser l'organisation de l'espace, l'inscription des objets et la circulation des visiteurs en vue de produire du sens. Certains muséologues expliquent l'émergence de la scénographie en réaction à l'ère muséographique précédente : c'est parce que le musée était devenu un espace neutre, sans décor, qu'il a été possible d'inventer la scénographie. Au-delà du simple décor, elle a pour but de favoriser l'interprétation des objets exposés.

b) L'exposition *Britain Can Make It*, Londres (1946)

Ces deux orientations se rejoignent lors de l'introduction du vêtement contemporain au musée. Nous situons ce phénomène immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, au Victoria & Albert Museum (V&A Museum) qui acquiert en 1945 une collection de vêtements réalisés par la toute jeune Incorporated Society of London Fashion Designers. Cet organisme a été fondé en 1942, avec l'appui de la Commission du commerce (Board of Trade), pour promouvoir l'industrie de la mode et du textile britanniques par la production de vêtements luxueux destinés au commerce extérieur dans le but de soutenir l'effort de guerre. D'après les muséologues britanniques Judith Clark et Amy de la Haye, il s'agit en fait du noyau contemporain de la collection vestimentaire du Musée³³. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre II³⁴, ce Musée qui possède des collections vestimentaires depuis sa création en 1852 n'adopte aucune stratégie de collectionnement avant les années 1950, au moment où les premières conservatrices sont engagées au Musée³⁵. En effet, l'aversion de

³² FREYDEFONT, Marcel, Emmanuelle GANGLOFF et Susanna MUSTON. *Scénographier l'art*, Paris : Réseau Canopé, 2015, p. 14.

³³ CLARK, Judith, et Amy de la HAYE. *Exhibiting Fashion – Before and After 1971*, London, New Haven : Yale University Press, 2014, p. 17.

³⁴ Voir le Chapitre II, I, A.2.

³⁵ D'après Lou Taylor, la Seconde Guerre mondiale permet aux femmes d'accéder pour la première fois à des postes de conservateur, notamment auprès du département Textile puisque Muriel Clayton en prend la responsabilité. Elle est remplacée en 1955 par Nathalie Rothstein, qui est elle-même rejointe par Madeleine Ginsburg en 1957. Cf. TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 119-120.

Henry Cole (1808-1882), conservateur en chef de l'établissement à ses débuts, pour « les caprices de la mode³⁶ » avait contenu depuis toujours le développement de la collection vestimentaire – qui n'avait qu'une valeur illustrative quant à la collection textile – et la direction du Musée avait statué en 1908 en faveur d'une politique d'acquisition se limitant aux artefacts attestant plus de cinquante (50) ans d'ancienneté. Cette limite était réaffirmée en 1931 et la prépondérance du textile pré-1850, tant au niveau des collections que dans la programmation, perdure jusque dans les années 1970³⁷. Pourtant, dans une ferveur patriotique – une motivation présente dès les origines de l'institution³⁸ – le V&A Museum introduit la collection de l'Incorporated Society of London Fashion Designers et réalise de ce fait, dès 1946, dans un élan de soutien moral à la population britannique, une exposition intitulée *Britain Can Make It* (24 sept.-31 oct. 1946). Il s'agit de la première action d'ampleur du Council of Industrial Design, créé en 1944 par la Commission du commerce, qui missionne le designer James Gardner (1907-1995) aux fins de rassembler tout ce que la Grande-Bretagne sait faire de mieux dans le domaine des arts industriels. Le commissaire, qui a débuté sa carrière chez le joaillier Cartier, laisse une place importante à la mode dans le parcours d'exposition lui réservant le grand hall du Musée, faisant ainsi écho à l'exposition dans le parcours permanent du V&A Museum intitulée *600 Years of Fashion Design*, une galerie rétrospective de costumes historiques. Trois (3) designers sont invités à élaborer la scénographie : le costumier et scénographe James Bailey (1925-1980), le décorateur Geoffrey Bennison (1921-1984) et le dessinateur industriel (et futur historien de l'art) John Richardson. Ils imaginent un carrousel³⁹ où quatorze couturiers présenteront leurs tenues⁴⁰. « The spectacle they created together was truly breath-taking⁴¹. » En effet, ce carrousel, qui de plus tourne sur lui-même, mesure 7,6 mètres de haut. Paré de tentures et divers éléments décoratifs, il est éclairé par des lumières en contre-bas comme sur une scène de théâtre. Les mannequins de commerce prennent des poses de divas. La difficile question de la chevelure est éludée par des coiffures faites de papier craft réalisées par l'artiste Peter Möller. James

³⁶ *Idem*, p. 109.

³⁷ *Idem*, p. 117.

³⁸ Nous avons expliqué les enjeux liés à la défense et la promotion de l'industrie nationale dans l'émergence des musées d'arts décoratifs en Europe au XIX^e siècle.

³⁹ Annexe 9.3 – Vues du « revolving carrousel » de l'exposition *Britain Can Make It*, présentée au Victoria & Albert Museum en 1946.

⁴⁰ Hardy Amies, Creed, Angele Delanghe, Norman Hartnell, Rahvis, Peter Russell, Victor Stiebel, Strassner, Lachasse, Molyneux, Digby Morton, Bianca Mosca, Jacqueline Vienne, et Worth. Cf. CLARK, Judith, et Amy de la HAYE, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ *Idem*, p. 27.

Gardner explique alors à la presse : « Contrasts in lighting, the use of new materials and of novel devices, will all contribute to a series of original effects⁴². » L'effet recherché n'est pas simplement esthétique. Judith Clark et Amy de la Haye expliquent que le parcours était pensé de façon à ce que le visiteur soit envahi physiquement par le carrousel qui domine l'espace d'exposition du hall : le public entrait dans l'exposition par un couloir faiblement éclairé puis débouchait dans le hall, ébloui par l'architecture et l'intense luminosité du carrousel. Selon les muséologues, James Gardner « practically invented the thematic exhibition in which theatrical modes and devices are used to illustrate a story. G is the master of the visual metaphor, the simple comparison that helps the man in the street to understand often complex scientific or historic developments⁴³. » Au-delà de la muséologie des modes vestimentaires, l'exposition *Britain Can Make It* semble avoir une répercussion globale sur le secteur muséal, les scénographes tentant de reproduire les méthodes employées par James Gardner et son équipe. Selon nous, il s'agit donc d'un premier pas franchi vers la scénographie spectaculaire avant le tournant majeur de l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton* tenue également au V&A Museum en 1971.

A.3. La reconnaissance culturelle de la figure du couturier-créateur : de l'artification à la patrimonialisation

Malgré cette nouvelle ère de la muséographie annoncée par l'exposition *Britain Can Make It*, définie par l'introduction d'une intention artistique dans la mise en scène des expositions, le discours d'exposition demeure inchangé : les vêtements présentés au V&A Museum en 1946 sont sélectionnés sur des critères esthétiques et techniques. La production de connaissance reste donc centrée sur la matérialité de l'artefact à travers son processus créatif. Il est cependant notable que le vêtement contemporain, griffé, se fait de plus en plus présent au musée. Ceci s'explique majoritairement par le fait que la plupart des maisons de haute couture disparaissent après la Seconde Guerre mondiale, la clientèle se faisant de plus en plus rare : l'ère de « l'institution fermée et aristocratique de l'époque de Worth et Poiret⁴⁴ » se termine. Depuis la figure du « couturier », terme qui s'était imposé dans le langage à partir de 1870 grâce à Charles-Frederick Worth, un glissement s'opère vers celle du « couturier-créateur » ou du « créateur de mode ». Ce sont les jeunes stylistes eux-mêmes,

⁴² *Idem*, p. 31.

⁴³ *Idem*, p. 33 et 37.

⁴⁴ BELFANTI, Carlo Marco, *op. cit.*, p. 311.

créant leur maison dans les années 1960, « qui se baptisent "créateurs"⁴⁵ ». Ce glissement dans la terminologie n'est pas neutre et reflète la volonté d'ajouter de la valeur au titre de couturier afin de se distinguer du secteur du prêt-à-porter industriel. L'historien Carlo Marco Belfanti explique justement que les années 1960 jouent un rôle déterminant dans « la réorganisation, esthétique et organisationnelle⁴⁶ », de l'industrie de la mode. Pour surmonter le déclin de la haute couture, les maisons développent le prêt-à-porter haut de gamme, se montrant plus attentives aux goûts des jeunes générations qui souhaitent des vêtements plus pratiques et économiques⁴⁷. « Pour la première fois, le consommateur jeune faisait partie des finalités des créateurs : les maisons de mode devaient prendre la jeune femme comme modèle pour lequel inventer les nouveaux canons de l'élégance⁴⁸. » Certains couturiers-créateurs comme l'italien Emilio Pucci n'hésite pas à dire que « la mode est morte⁴⁹ ». Le « style » devient le nouveau mot d'ordre. Yves Saint-Laurent en chef de file disait justement : « les modes passent, le style demeure⁵⁰ ». Le processus de la signature mentionné plus haut atteint son paroxysme.

Les maisons qui réussissent à se maintenir se livrent à une concurrence féroce à partir des années 1980. Certaines sont absorbées par de grands groupes de l'industrie de luxe. La position du couturier au sein de ces organisations n'est plus la même, passant ainsi du statut de chef d'entreprise à celui de directeur artistique. Par conséquent, son nom devient en lui-même une marque qui permet de vendre les produits à travers son univers créatif. L'utilisation de procédés stylistiques associés à l'avant-garde artistique tend à accentuer l'assimilation des vêtements de haute couture aux chefs d'œuvre. Dans la sphère publique, cela se manifeste par le rapprochement du monde de la mode et celui du musée : en voulant minimiser l'aspect commercial de la boutique, les couturiers-créateurs donnent aux espaces de vente des allures de galeries d'art, oscillant entre mécénat et marketing⁵¹. Les présentations saisonnières deviennent elles-mêmes de grands spectacles, proches de la performance artistique, organisés hors de la maison de couture, rompant avec la tradition du défilé dans le salon de l'atelier. En contrepartie, la mode, considérée comme une forme d'art,

⁴⁵ CRANE, Diana. « La mode », in Heinich, Nathalie, et Roberta Shapiro (dir.), *op. cit.*, p. 245.

⁴⁶ BELFANTI, Carlo Marco, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁷ La révolte des jeunes générations, qui connaît en France un pic en 1968, transforme profondément la société des années 1950, notamment dans le domaine de la mode.

⁴⁸ *Idem*, p. 340-341.

⁴⁹ Emilio Pucci cité par BELFANTI, Carlo Marco, *op. cit.*, p. 340.

⁵⁰ Yves Saint-Laurent cité par BELFANTI, Carlo Marco, *op. cit.*, p. 312.

⁵¹ Morgan Jan parle d'une véritable tradition du *window dresser* initiée par les artistes Gene Moore (1910-1998) et Andy Warhol (1928-1987) en 1955-1957 aux EU.

intéresse désormais les conservateurs de musée. D'après Diana Crane, « les vêtements démodés répondent aux critères de non-utilité, si important dans la définition de l'art⁵². » Ainsi, la frontière entre l'artification et la patrimonialisation de la mode devient poreuse.

Pour Morgan Jan, le point de jonction se situe au niveau de la légitimation culturelle du couturier qui « constitue une étape pour la reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur⁵³ ». La chercheuse fait ici référence à la légitimité de la figure du « grand couturier » assimilée à celle du « grand chef » cuisinier par l'historien Pascal Ory⁵⁴. La reconnaissance du vêtement de couturier-créateur est à replacer dans le contexte de l'évolution de la notion de patrimoine, de sa valeur historique et artistique. Comme nous l'avons dit dans le chapitre I, la « patrimonialisation accélérée et généralisée de toutes choses⁵⁵ » est qualifiée par des chercheurs comme Jean-Pierre Babelon et André Chastel, Françoise Choay, puis Jean-Michel Leniaud par le temps de « l'inflation patrimoniale » ou du « tout patrimoine »⁵⁶. Trois raisons (3) expliquent ce phénomène : d'abord, une expansion du champ chronologique de l'héritage historique, en partie liée à la modernisation du tissu urbain ancien après la Seconde Guerre mondiale et « l'affinement du projet mémoriel des sciences humaines⁵⁷ » qui participent au déplacement des bornes temporelles vers un passé sans cesse plus proche du présent. Puis, c'est ensuite une extension typologique depuis le développement des sciences sociales, comme l'ethnologie rurale et urbaine, l'histoire des techniques, l'archéologie médiévale⁵⁸, amenant de nouveaux objets à devenir des sujets d'étude à part entière. C'est aussi un élargissement des pratiques patrimoniales, depuis la mondialisation des valeurs de référence, conséquence de l'adoption de la Convention de l'UNESCO en 1972, grâce à laquelle la notion de monument historique s'enrichit de critères esthétiques, culturels, économiques et sociaux, qui tend à prendre en compte des objets jusqu'ici ignorés par le système séculaire du patrimoine. Finalement, il s'agit du développement des publics qui, à travers le grand projet de démocratisation du savoir, débouche sur l'éclatement de la notion de culture amenant la parution de termes tels que

⁵² CRANE, Diana, *art. cit.*, p. 248.

⁵³ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ Ory, Pascal. « Le corps ordinaire », in Courtine, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris : Seuil, 2006, p. 145. Cité par JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵ Martin, Laurent. *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, Paris : Complexe, 2008, p. 14. Cité par JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ À partir de ces nouvelles notions théoriques, nous avons dit que « l'abus monumental » avait été la thématique centrale des Entretiens du patrimoine en 1998. Cf. Chapitre I, I, A.2.

⁵⁷ CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1999 [1992], p. 155.

⁵⁸ *Ibidem*.

« cultures minoritaires, culture populaire, culture du pauvre, culture de l'ordinaire⁵⁹ ». Et Morgan Jan de conclure : « Le patrimoine devient ainsi l'ensemble matériel et immatériel d'ordre culturel, chargé de significations multiples à dimension collective et transmis de génération en génération. Avec cette conception élargie, le vêtement de couturier-créateur est un patrimoine potentiel⁶⁰. » En France, la légitimation institutionnelle de la mode au musée est marquée par la création du Musée des arts de la mode (MAM) en 1986 – notons au passage l'emploi du terme « mode » dans le titre – appuyée directement par le président de la République François Mitterrand et le ministre de la culture Jack Lang⁶¹, dans le but de défendre un secteur économique comme de promouvoir une contre-culture. Nous reviendrons plus loin sur ce moment particulier de la politique culturelle française.

B. Le Musée McCord à Montréal, ou l'esthétisation du discours sur les collections vestimentaires

Le phénomène de légitimation culturelle de la mode que nous venons de décrire se déroule aussi au Québec. Comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, le Musée McCord, du nom de son fondateur, le collectionneur David Ross McCord (1844-1930), est l'institution qui possède la deuxième plus grande collection Costume et textile du Québec : soit plus de dix-sept mille (17 000) pièces et accessoires vestimentaires, et environ mille (1 000) pièces textiles⁶². Ce musée d'histoire canadienne, fondé en 1921 à Montréal, atteste la présence d'artefacts vestimentaires dès ses débuts. Cependant, ce n'est qu'à partir des années 1980 et surtout au début des années 1990, alors que l'institution vit une période d'esthétisation de son programme muséologique, que l'artefact vestimentaire devient un axe muséographique et de recherche. Rappelons qu'à cette période, le Musée de la civilisation à Québec programme l'exposition *Souffrir pour être belle* (20 oct. 1988-14 mai 1989)⁶³ et acquiert, en 1992, la collection du couturier-créateur Michel Robichaud⁶⁴. Il s'agit donc d'un moment particulier de la trajectoire des collections vestimentaires dans le paysage muséal québécois, où la valeur muséale de ce type d'artefact est reconnue et sa visibilité accrue.

⁵⁹ *Idem*, p. 156.

⁶⁰ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹ Voir le Chapitre II, III. B.3.

⁶² COOPER, Cynthia. « Biography of a Collection : Costume and Textiles and the McCord Museum », in *À la recherche du savoir : nouveaux échanges sur les collections du Musée McCord*, Québec : Éditions MultiMondes, coll. « Cahiers de l'institut du patrimoine de l'UQAM, 2016, p. 19.

⁶³ Voir le Chapitre III, II, B.3.

⁶⁴ Voir le Chapitre III, III, A.1.

Nous souhaiterions mettre en lumière les conditions d'émergence du sujet de la mode au Musée McCord, révélatrices du discours relatif à cet objet.

B.1. Le Musée avant 1957 : des arts de la femme à la haute couture

a) *Les canadians et les personalia* : noyau de la collection vestimentaire du Musée McCord

Il nous faut revenir dans un premier temps sur les origines de l'institution pour comprendre la place des artefacts vestimentaires dans les collections. Le Musée McCord est intimement lié à la vision de l'histoire de David Ross McCord, qui en propose la création au cours des années 1880⁶⁵ à partir d'une collection commencée dès l'âge adulte.

Il commence d'abord avec les objets, meubles, outils et documents familiaux auxquelles il ajoute des artefacts qu'il estime appartenir à l'histoire canadienne : vestiges de la gloire militaire et impériale britannique, de l'expérience aborigène, de la vie religieuse et institutionnelle, de même qu'objets et documents témoignant de l'accomplissement scientifiques du Canada et de son émergence au rang des nations⁶⁶.

David Ross McCord est un homme qui incarne la culture antiquaire de son temps, qui développe un goût pour l'art européen et, en tant qu'impérialiste et nationaliste passionné, il cherche plutôt à collecter les souvenirs d'évènements marquants de l'histoire du Canada : les vestiges de la guerre de Sept ans et de la guerre de 1812 dont les généraux James Wolfe (1727-1759) et Isaac Brock (1769-1812) sont respectivement les héros. D'autres grands hommes aussi, notamment les explorateurs du grand nord comme Alexander Mackenzie (1764-1820), Simon Fraser (1776-1862), John Palliser (1817-1887), l'inspirent également. Empreint d'un esprit romantique, il perçoit les autochtones (les nations amérindiennes), tout comme la société traditionnelle britannique, comme une civilisation quasiment à l'agonie. Avec son ami et avocat William Douw Lighthall (1857-1954), il se voit décerner les honneurs par les Six-Nations⁶⁷ avec qui ils développent une entente particulière. La collection développe aussi un volet anthropologique :

L'un des buts de ce musée national est d'établir une école de l'art utile et ornemental reposant sur divers types d'industries autochtones, [...]. Ne négligeons rien, même pas les choses qui nous semblent les plus humbles. Les costumes de shaman ne doivent

⁶⁵ PICHE, Claude Armand. *La matière du passé. Genèse, discours et professionnalisation des musées d'histoire au Québec*, Québec : Éd. du Septentrion, 2012, p. 193.

⁶⁶ YOUNG, Brian. *Le McCord : l'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996*, Montréal : Hurtubise HMH ; Paris : Librairie du Québec, coll. « Cahiers du Québec. Collection Education », 2001 [2000], p. 40.

⁶⁷ La Confédération des Six-Nations est une alliance politique formée dès le XVI^e siècle par les nations iroquoises. C'est aussi une réserve canadienne, créée au début du XIX^e siècle, où cohabitent différentes nations autochtones majoritairement iroquoises : les Mohawks, les Onontagués, les Tsonnontouans, les Goyogouin, les Onneiouts, les Tuscaroras, ainsi que la nation Delaware.

jamais être laissés pour compte ; [...] les scalps et costumes qui en sont ornés sont particulièrement intéressants⁶⁸.

Cette citation a pour but de nous indiquer que très tôt les costumes amérindiens entrent dans les collections, cependant nous ne nous attarderons pas sur cette catégorie spécifique d'artefacts, afin de mieux nous concentrer sur le vêtement occidental amenant au concept de la mode au musée. La maison de David Ross McCord devient vite son théâtre historique et familial, qu'il ouvre à la visite pour son entourage et d'autres amateurs. En 1908, la célébration du tricentenaire de la fondation de la ville de Québec⁶⁹, et l'importance que la collection a prise au fur et à mesure, le poussent à envisager une transmission publique. David Ross McCord trouve finalement un accord avec l'Université McGill, avec qui il signe une entente stipulant l'ouverture d'un musée dont le collectionneur sera le conservateur, et dont les collections seront léguées à l'institution à sa mort⁷⁰. Inauguré en 1921⁷¹, le McCord National Museum fonctionnera jusqu'en 1936, au moment où l'établissement doit fermer au public faute de fonds budgétaires suffisants. Durant ces premières années, le Musée reçoit un public nombreux⁷² venu visiter les douze salles thématiques que David Ross McCord a programmées, et que William Douw Lighthall, administrateur de l'établissement, a entretenues après la mort du conservateur. Elles reprennent finalement les axes de la collection : histoire des peuples amérindiens, la bataille que James Wolfe a remportée sur les plaines d'Abraham, le culte protestant en terre canadienne, les fondateurs de la ville de Montréal, les explorateurs du nord canadien, etc. Les *personalia* de ces personnages qui peuplent la visite, font le bonheur du public et des amateurs, interpellant l'histoire sous un angle mémoriel et symbolique. « Il y avait donc une veste du militaire d'Isaac Brock, un bonnet qui a possiblement appartenu à Laura Secord⁷³. » Le noyau de la collection

⁶⁸ YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁹ Selon Brian Young, cet événement commémoratif permet au Canada de visiter son histoire – une histoire événementielle d'après l'expression de l'historien Jacques Le Goff – qui donnera lieu à la création de plusieurs musées entamant une entreprise de mémoire. Cf. *Idem*, p. 61.

Rappelons également que le Musée Beaulne est né exactement dans ces circonstances.

⁷⁰ PICHÉ, Claude Armand, *op. cit.*, p. 193.

⁷¹ Dans la maison Jesse Joseph, situé au coin des rue Sherbrooke et McTavish.

⁷² Entre 1924 et 1936, cent mille (100 000) visiteurs sont accueillis au Musée. Cf. PICHÉ, Claude Armand, *op. cit.*, p. 194.

⁷³ Laura Secord (1775-1868) est une autre héroïne de la guerre anglo-américaine de 1812.

Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Cynthia COOPER, conservatrice de la collection Costume et textiles du Musée McCord, le 27 mars 2012 à 11h, au Musée McCord à Montréal, (00:03:14) p. 279-280 (cf. Volume des annexes).

vestimentaire commence ainsi, en lien avec le panthéon des héros mythiques de l'histoire du Canada⁷⁴.

b) L'influence des femmes et le développement de la collection vestimentaire

La collection vestimentaire semble se développer par l'intermédiaire des membres féminins du Musée, qu'elles soient employées, bénévoles ou mécènes, présentes dès les premiers temps de l'institution. Leur poids est accentué par une équipe de bénévoles, appartenant à la classe moyenne, qui assure diverses tâches dans le but de soulager le personnel de l'établissement (nettoyage, catalogage, recherches et préparation d'expositions, guidage). Ce sont aussi des dames du monde, fortunées, qui œuvrent directement ou indirectement pour le Musée par l'organisation d'activités caritatives ou d'animations culturelles. Par exemple, Mabel Molson (1879-1873), dans les années 1920 et 1930, prodigue des conseils, offre divers objets, et soutient financièrement l'institution. « Les femmes au musée ne partagent pas l'indifférence qui prévaut chez les historiens universitaires à l'égard de la culture matérielle⁷⁵. » L'historien Brian Young rappelle que d'un point de vue global, les associations féminines de l'Ontario ont depuis le XIX^e siècle joué un rôle dans le sauvegarde et la transmission de l'histoire locale. Il explique, par cette influence féminine, l'introduction d'éléments d'arts décoratifs et d'objets féminins, c'est-à-dire illustrant les arts de la femme⁷⁶. « Les dons consignés dans les archives du McCord confirment que les femmes, souvent héritières des objets de famille, préfèrent les déposer au McCord. Une conservatrice signalera d'ailleurs que les dons arrivent souvent après le grand ménage du printemps dans les greniers⁷⁷ ». Plutôt mû par les objets d'histoire, David McCord est cependant enclin à sauvegarder tout ce qui est lié aux valeurs traditionnelles, et il aime aussi à « collectionner des objets à l'esthétique raffinée⁷⁸ ». Il accepte ainsi les dons

⁷⁴ Un historique de la collection des les années qui suivent l'ouverture du Musée a été rédigé. Le document est structuré tantôt par thème et sujet, ou tantôt par typologie d'objets. Aucune entrée Costume ou Vêtement n'apparaît. Mais lorsque l'on regarde la description de chaque catégorie, nous nous rendons compte que l'artefact vestimentaire est présent dans les sections Famille⁷⁴ (garde-robe, vêtement, col, veste et gilet, bijoux, épée), Militaire (armure, épées, manteaux, chapeau et sac), et Guerre de 1812 (chapeau de Isaac Brock, bonnet de Laura Secord). Cf. Sous-fonds *Historique d'acquisition des objets de la collection*, fonds *David Ross McCord*, Archives du Musée McCord, cote P001/C4.3

⁷⁵ YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁶ Dentelle, éventail, etc.

Faisant le lien avec l'Exposition des arts de la femme qui s'est tenue en 1892 à Paris (chapitre VII, III, B.2.), ou encore avec l'exposition de la Canadian Handicrafts Guild présentée en 1907 à Montréal (chapitre VII, II, B.3.), nous pouvons constater qu'au début du XX^e siècle, les arts domestiques ont investi les musées.

⁷⁷ YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁸ PICHÉ, Claude Armand, *op. cit.*, p. 202.

de ces bienfaitrices⁷⁹. Cet état de fait perdure après la mort du fondateur, et malgré la fermeture du Musée au public, puisque l'institution continue ses activités de collecte, de recherche et d'organisation de petites expositions temporaires hors les murs⁸⁰.

Un autre personnage mérite d'être cité quant à l'enrichissement de la collection vestimentaire : Frederick Cleveland Morgan (1881-1962), petit-fils du fondateur des magasins montréalais Morgan, Henry Morgan (1819-1893). Membre de l'Art association of Montreal, qui a fondé en 1860 le Musée des beaux-arts de Montréal, il devient un expert et un collectionneur d'arts décoratifs reconnus de la métropole. En 1916, le Conseil d'administration du Musée des beaux-arts de Montréal nomme Frederick Cleveland Morgan conservateur en chef (bénévole) et s'emploie à diversifier les collections, notamment en direction des arts décoratifs. Cynthia Cooper, conservatrice de la collection Costume et textile du Musée McCord depuis 1998, constate qu'au cours des années 1920 jusqu'aux années 1940, ce conservateur « identifiait soit des choses pour les beaux-arts, soit pour le Musée McCord. Les vêtements qu'il trouvait intéressants étaient envoyés ici⁸¹. »

B.2. Nouvelle interprétation de la culture matérielle au Musée McCord

a) La naissance du département Costume et textile (1957)

En 1955, l'état de détérioration du bâtiment que le Musée occupe, oblige l'Université McGill à le déplacer dans un autre édifice rue Drummond. Cet événement attirant les regards et l'intérêt pour l'histoire canadienne allant croissant, Alice Johannsen (1911-1992), en charge de l'institution depuis le début des années 1940, en profite pour obtenir des fonds et recruter quelques personnes, parmi lesquelles Isabel Dobell (1909-1998). Diplômée en histoire, cette dernière a dominé la vie du Musée durant deux décennies : en 1955, elle est engagée à mi temps comme assistante de conservation, elle devient conservatrice responsable des collections historiques en 1957, puis conservatrice en chef en 1968, et enfin directrice de l'institution en 1970. Son arrivée représente un tournant majeur pour la collection vestimentaire puisqu'elle lui donne d'emblée une place à part entière en fondant le département Costume et textiles⁸². En effet, durant toute sa carrière au Musée McCord, Isabel Dobell tente de remplacer l'histoire commémorative et militaire par une histoire

⁷⁹ YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁰ PICHÉ, Claude Armand, *op. cit.*, p. 203-204.

⁸¹ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Cynthia COOPER, *op. cit.*, (00:03:14) p. 279-280.

⁸² En 1957, il comporte neuf cent trente trois (933) items, dont cinq cent vingt-trois (23) accessoires et pièces vestimentaires. Données recueillies dans la base de données du Musée McCord le 09/07/2015.

sociale et culturelle. Elle favorise ainsi une nouvelle perception de l'artefact vestimentaire au Musée, faisant remarquer que la « mode est un des miroirs les plus révélateurs d'une époque⁸³ ». Motivée par un nationalisme pancanadien, la conservatrice veut valoriser une histoire anglo-canadienne et anglo-montréalaise, et ainsi « montrer les collections régionales, basées sur l'art, l'ethnologie et l'histoire sociale du Canada⁸⁴ ». Peu tournée vers l'art contemporain, elle préfère les arts classiques. Nous pourrions ainsi penser qu'à l'instar du Musée Beaulne et du Musée de la civilisation, l'enrichissement de la collection vestimentaire aurait pris le parti d'illustrer une histoire « traditionnelle » de la vêtue. Toutefois, il n'en est rien : elle s'oriente vers la haute couture et les parures de luxe. Cynthia Cooper apporte une explication à l'orientation de la collection :

Having lived in the United States and Europe, she [Isabel Dobell] was familiar with the Metropolitan Museum's collection as well as that of the Victoria and Albert. [...] The period to follow was to one of new and significant growth as she solicited her contacts to direct donations to the institution. Whether The McCord Museum's commitment to dress was a rebirth or simply a rebranding, it is of interest for the way it follows on the heels of the burgeoning of this collecting trend in north American art museums, postwar⁸⁵.

Ainsi, l'influence des musées d'arts décoratifs anglo-saxons favorise l'adoption d'un modèle muséologique plutôt tourné vers « l'interprétation de type esthétique des témoins culturels⁸⁶ ». Une autre raison vient expliquer cette tendance. Isabel Dobell, issue de la haute bourgeoisie montréalaise, bénéficie d'un cercle de sociabilité où évoluent les « meilleures » familles de Montréal, dont certaines sont depuis toujours des mécènes de l'art et du Musée McCord. Comme David Ross-McCord avant elle, elle mobilise ses relations autour de l'enrichissement des collections et du financement du Musée⁸⁷. Ses amies – telles les membres féminins des familles Molson, Stewart, McConnell – offrent au McCord des garde-robes prestigieuses. Prenons l'exemple représentatif de la famille Morgan, qui a participé au développement initial de la collection vestimentaire dès la prise de fonction de Frederick Cleveland Morgan au Musée des beaux-arts de Montréal. Connue pour ses activités de collectionnement et de philanthropie, la famille Morgan donnera deux cent quinze (215)

⁸³ Extrait d'une interview d'Isabel Dobell, parue dans un article du journal montréalais *Star*, le 9 mars 1963. Citée par YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁴ YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁵ COOPER, Cynthia, *art. cit.*, p. 22-23.

⁸⁶ PICHE, Claude Armand, *op. cit.*, p. 206.

⁸⁷ L'ouvrage de Brian Young dont nous faisons mention à plusieurs reprises détaille amplement les nombreuses difficultés financières que l'institution doit surmonter tout au long de son existence. La fusion récente des services du Musée McCord et du Musée Stewart à Montréal – créant une nouvelle entité, le Musée McCord Stewart – montre que cette problématique est toujours d'actualité. Cf. Musée McCord Stewart. « Les musées McCord et Stewart annoncent leur regroupement », communiqué de presse, 14 août 2013, 2 p.

objets au total au Musée McCord, dont une collection de quatre-vingt treize (93) costumes, versée en mars 1957. Ce sont plus précisément des vêtements féminins⁸⁸ issus de la garde-robe de Madame Frederick Cleveland Morgan, composée de vêtements et de quelques accessoires provenant pour la plupart de maisons de haute couture françaises – Chanel, Jeanne Hallée, Jenny, Lucien Lelong, Paul Poiret, Worth⁸⁹ – datés surtout des années 1910 et 1920⁹⁰. L’accent est surtout mis sur l’exceptionnel. En 1974, le Musée reçoit la robe de débutante de Beatrice Molson, ainsi que celle que portait J. W. McConnell au couronnement de la reine Elizabeth II⁹¹. Toutefois, ce type d’acquisition correspond au mandat du Musée : documenter les modes vestimentaires portées au Canada. En 1968, la collection vestimentaire a plus que quadruplé par rapport à son état initial⁹². Isabel Dobell recrute Cynthia Eberts (.-2002) pour s’occuper particulièrement de la collection⁹³. Introduite dans les cercles de sociabilité de la directrice, très organisée et méthodique, la nouvelle conservatrice effectue de nombreuses acquisitions avec la volonté de construire « un corpus associé étroitement aux élites anglo-montréalaises des deux derniers siècles⁹⁴ ». Pour ce faire, le Musée démarque afin d’acquérir des éléments de la mode actuelle, et les méthodes se diversifient : l’équipe de la conservation n’hésite pas à contacter directement les grands magasins, tel le magasin Eaton⁹⁵, ou les créateurs de mode, comme la styliste Marguerite

⁸⁸ Soixante-dix neuf (79) pièces sur les quatre-vingt treize (93) plus précisément. Cinq sont du XIX^e siècle, soixante seize (76) datent surtout des années 1910-1920. Données recueillies dans la base de données du Musée McCord le 09/07/2015.

⁸⁹ Nous notons également deux maisons britanniques : Lucile Ltd., et Molyneux.

⁹⁰ Plusieurs dons ont été effectués par Mme Cleveland Morgan, dont un versement majeur référant aux numéros d’inventaire M20212 à M20235, et M20260 à M20265. Cf. *Ibidem*.

⁹¹ YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 231-232.

⁹² En 1968, le département Costume et textiles comporte trois mille quatre cent soixante trois (3463) items, dont deux mille six cent quinze (2615) accessoires et pièces vestimentaires. Données recueillies dans la base de données du Musée McCord le 09/07/2015.

⁹³ Caroline Eberts est alors envoyée au V&A Museum à Londres pour acquérir des compétences spécifiques à la gestion d’une collection vestimentaire. Cf. YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁴ PICHÉ, Claude Armand, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁵ La conservatrice en chef demande au commercial s’il pourrait faire un prix spécial sur l’achat de vêtements de la gamme « Mod », un style particulier au jeunes gens élégant de l’année 1967. Le Musée McCord, qui est un musée d’histoire, essaie de refléter à travers le costume « the tempo of the age in which they were created ». L’absence de vêtements que porte la jeunesse des années 1960 serait une lacune dans la représentation de la mode du XX^e siècle. Cf. Lettre d’Isabel Dobell, conservatrice chef du Musée McCord, adressée à M. J.H. Graham, commercial du magasin Eaton, le 10 novembre 1967. Sous-fonds *Isabel Dobell* (boîte 2-07, chemise 1), fonds *Directors files*, Archives du Musée McCord, sans cote.

Murray Vaughan⁹⁶. À la veille du départ à la retraite de Cynthia Eberts, en 1978, la collection a de nouveau triplé par rapport au volume qu'elle a trouvé à son arrivée⁹⁷.

b) Réouverture du Musée McCord au public (1971)

Le département Costume et textiles, comme l'ensemble des fonds du Musée McCord, ne bénéficiera pas longtemps d'une programmation d'expositions hors les murs. En effet, les efforts budgétaires sont surtout orientés vers la réouverture de l'établissement. La collection est donc surtout exploitée d'un point de vue documentaire : les décorateurs de théâtre, de cinéma – pour le film *Kamouraska* par exemple –, l'industrie du vêtement, et les étudiants au Cegep ou des universités⁹⁸. En 1965, Isabel Dobell réussit à obtenir un appui financier de la famille Stewart pour planifier la réouverture du Musée au public. Le projet de réinstallation de l'institution rue de Sherbrooke prévoit un programme architectural où chaque pôle de collection est séparé en département distinct : la collection Costume est ainsi en bonne place dans l'organigramme de l'institution. L'ouverture du Musée au printemps 1971 permet à Isabel Dobell « d'articuler sa vision de la culture muséale pendant les dernières années de sa carrière⁹⁹ », qui pourrait se résumer ainsi :

Les gens ont assez lu à propos de leur histoire [...]. Ce que nous avons essayé de faire dans ce musée c'est de laisser les objets créés rappeler le souvenir et la sensibilité associés à l'époque et à la culture dont ils proviennent. Le matériel écrit est restreint au minimum. La présence de l'objet est souveraine¹⁰⁰.

Le programme muséographique, qui se concrétise par une présentation esthétique et un discours porté sur la culture matérielle, prévoit dans la salle n°201, dite du costume, la

⁹⁶ La conservatrice en chef remercie sa correspondante pour la magnifique collection de vêtements dont elle a fait don au Musée. « Actually the "Marguerite Vaughan Collection" is the largest and most comprehensive collection of 20th century clothes we have in the Museum.» Elle lui demande aussi si elle pourra lui organiser une rencontre avec Marie-Paule. Elle lui a déjà parlé personnellement, et semblait intéressée et volontaire pour l'aider à construire (« build up ») la collection. Cf. Lettre d'Isabel Dobell, conservatrice chef du Musée McCord, adressée à Marguerite Murray Vaughan, le 22 mars 1967. Sous-fonds *Isabel Dobell* (boîte 2-07, chemise 1), fonds *Directors files*, Archives du Musée McCord, sans cote.

⁹⁷ En 1977, le département Costume et textiles comporte huit mille cinq cent quatre-vingt onze (8591) items, dont six mille sept cent trente (6730) accessoires et pièces vestimentaires. Données recueillies dans la base de données du Musée McCord le 09/07/2015.

⁹⁸ Lettre d'Isabel Dobell, directrice du Musée McCord, adressée à Pierre Lachapelle, Directeur général des Lettres et des arts plastiques du Québec, le 1^{er} novembre 1973. Sous-fonds *Isabel Dobell* (boîte 3-06, chemise 1), fonds *Directors files*, Archives du Musée McCord, sans cote.

⁹⁹ YOUNG, Brian, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁰ Isabel Dobell citée par PICHÉ, Claude Armand, *op. cit.*, p. 210.

présentation de « quelques-unes des plus belles pièces de la collection¹⁰¹ » issues de la grande bourgeoisie anglophone canadienne, couvrant la période de 1760 à 1860¹⁰².

Ce n'est qu'en 1974, avec l'exposition temporaire *Le beau monde* (19 avril 1974-12 août 1974), que le Musée McCord dévoile réellement la ligne de force de la collection vestimentaire : vingt (20) silhouettes datées de 1900 à 1970, montrent des tenues griffées essentiellement par des maisons de haute couture françaises¹⁰³, quelques autres créateurs européens et un montréalais, Raoul Jean Fouré. Le commissaire explique : « La collection de costumes du Musée McCord a été commencée en 1957. C'est la seule collection du genre au Québec et l'une des rares collections au Canada. Pour assurer la continuité d'une collection de costumes, il importe de continuer à acquérir des vêtements contemporains, qui reflètent la société changeante dans laquelle nous vivons¹⁰⁴. » L'exposition affirme également que les vêtements autant que les accessoires sont nécessaires pour documenter la mode. Beaucoup de chapeaux sont présentés, auxquels s'ajoutent des illustrations du magazine *Vogue* et des dessins de designers originaux¹⁰⁵. Cette présentation, qui sert finalement de manifeste, préfigure une programmation qui, à partir de 1978, comptera en moyenne deux expositions spécifiques aux modes vestimentaires ou au textile chaque année. Ce développement est dû à l'arrivée de Jacqueline Beaudoin-Ross, nouvelle conservatrice du département Costume et textiles. Sous sa direction, la politique d'acquisition semble se concentrer sur la valeur esthétique des pièces. Dans les remerciements adressés aux donateurs¹⁰⁶, nous notons que les qualificatifs revenant le plus souvent sont « lovely », « charming », « fascinating », « delightful », « unique », « rare ». Diplômée en histoire de l'art, elle oriente naturellement son discours d'exposition sur des thèmes favorisant la présentation d'objets de qualité remarquable ou à valeur de relique¹⁰⁷. Ce sont des vêtements symboliques comme les robes de mariées, valorisées dans un diptyque intitulé *Robes de mariées, Montréal 1830-1930* (15 avril 1978-30 juill. 1978) et *Robes de mariées, Montréal 1860-1960* (25 juill. 1978-10 déc. 1978) où l'on démontre la particularité nord-américaine

¹⁰¹ *Idem*, p. 216.

¹⁰² Les archives de l'exposition ne comportent qu'une liste d'œuvre, n'indiquant ainsi aucun discours spécifique si ce n'est la présentation des trésors de la collection. Cf. Archives de la *Collection permanente, 1760-1860*, Musée McCord, cote I500-P14.1977.06.

¹⁰³ Chanel, Balmain, Lelong, Vionnet, Worth, Lanvin, Balenciaga, Dior, Givenchy.

¹⁰⁴ Archives de l'exposition *Le beau monde* (19 avril 1974-12 août 1974), Musée McCord, cote I500-P14.1975.1.

¹⁰⁵ Signé par le couturier-créateur Pierre Balmain.

¹⁰⁶ Sous-fonds *Jacqueline Beaudoin-Ross* (boîte 11-05 à 11-08), fonds *Directors files*, Archives du Musée McCord, sans cote.

¹⁰⁷ PICHÉ, Claude Armand, *op. cit.*, p. 212.

de la tradition du costume de la mariée importée d'Europe au XIX^e siècle¹⁰⁸. Ce sont aussi des moments phares des modes anciennes avec le temps des crinolines¹⁰⁹, avec l'exposition *La mode des années 1860 : de la crinoline à la tournure* (22 avril 1981-11 oct. 1981) où le visiteur peut voir dix robes « exceptionnelles » ainsi que des accessoires typiques du Canada : des patins, des bonnets en fourrure de castor, une jaquette brodée aux piquants de porc-épic. Ce sont encore des objets incontournables de la vêtue tel que le chapeau. L'exposition *Bonnets, chapeaux et coiffes : 1770-1970* (22 juin 1983-11 mars 1984) propose une vraie recherche ethno-historique menée dans une littérature de référence : de l'économiste américain Thorstein Veblen¹¹⁰ à l'historienne de la mode Phillis Cunnington¹¹¹. Le commissaire cherche avant tout à écrire l'histoire du port du chapeau et de la coiffure féminine, à partir du XVIII^e siècle jusqu'aux années après-guerre, au moment du déclin de cet accessoire dans la garde-robe. Les années 1960 et 1970 sont illustrées à partir de la haute couture qui tente de perpétuer le métier de modiste¹¹². Ce sont enfin des expositions monographiques sur des stylistes montréalais¹¹³, par exemple *Marie-Paule : l'art de la Haute couture* (6 nov. 1989-8 déc. 1989) qui retrace le parcours de la couturière décédée en 1973. Cette dernière avait ouvert un salon dans la tradition de la haute couture française, en 1936, rue de Sherbrooke à Montréal. Son parcours créatif est illustré à partir de tenues – appartenant quasiment exclusivement au Musée McCord – qui sont les plus représentatives de son travail : robe de mariée, tenue du soir, tailleur.

c) *L'exposition Formes et modes. Le costume à Montréal au XIX^e siècle (1992-1993)*

La programmation trouve son point d'orgue avec l'exposition *Formes et modes. Le costume à Montréal au XIX^e siècle* (9 mai 1992-15 fév. 1993) qui présente des pièces vestimentaires uniquement portées ou fabriquées au Canada et surtout à Montréal. Elle montre qu'au XIX^e siècle, le rythme des changements imposés par la mode a été suffisamment rapide pour produire une grande variété de silhouettes intéressantes, souvent spectaculaires. Ce phénomène est lié à l'apparition d'une nouvelle société de consommation

¹⁰⁸ Archives des expositions *Robes de mariées, Montréal 1830-1930* (15 avril 1978-30 juill. 1978), *Robes de mariées, Montréal 1860-1960* (25 juill. 1978-10 déc. 1978), Musée McCord, cote I500-P14.1978.07.

¹⁰⁹ Archives de l'exposition *La mode des années 1860 : de la crinoline à la tournure* (22 avril 1981-11 oct. 1981), Musée McCord, cote I500-P14.1981.04.

¹¹⁰ VEBLEN, Thorstein. *La théorie de la classe oisive*, 1899.

¹¹¹ CUNNINGTON, Phillis. *Costume in pictures*, 1981.

¹¹² Archives de l'exposition *Bonnets, chapeaux et coiffes : 1770-1970* (22 juin 1983-11 mars 1984), Musée McCord, cote I500-P14.1983.06.

¹¹³ Archives de l'exposition *Marie-Paule : l'art de la Haute couture* (6 nov. 1989-8 déc. 1989), Musée McCord, cote I500-P14.1984. 14.

issue de la bourgeoisie cherchant, par leurs tenues vestimentaires, à se distinguer des moins fortunés et à assurer leur position. Une autre raison se trouve du côté de la diffusion accélérée de gravures et de chroniques de mode dans les magazines et les journaux. La focale de cette rétrospective sur la mode du XIX^e siècle s'explique aussi par la volonté de valoriser la collection photographique du Musée composé d'archives visuelles et d'objets techniques, achetée en 1956 par l'Université McGill. Le cœur de ce fonds représente quatre cent mille (400 000) photographies provenant du studio fondé à Montréal en 1856 par William Notman (1826-1891) et dirigé par ses fils jusqu'en 1935 sous le nom de Notman & Son. Une période de soixante-dix huit (78) ans qui « raconte la formation du Canada durant la seconde moitié du 19^e siècle, le rôle prépondérant de Montréal dans son développement socio-économique¹¹⁴ ». Les portraits réalisés au studio, plus particulièrement, représentent une ressource inestimable pour l'étude de la mode vestimentaire en Occident et viennent l'enrichir l'exposition de façon « incommensurable ». Les plus anciennes des photographies montrées remontent à 1861. L'exposition entend valoriser également les multiples dons faits par de grandes familles montréalaises, qui ont permis d'accroître la collection vestimentaire par des vêtements rares et somptueux.

L'exposition veut montrer que les Montréalais étaient extrêmement élégants, et explique ce raffinement par une circulation rapide des tendances et des matériaux entre l'Europe et la capitale économique du Québec. Cela semble être le résultat naturel des liens étroits qui unissaient le Canada à l'Europe. Au XIX^e siècle, les relations économiques avec l'Angleterre étaient particulièrement solides puisqu'elles s'étaient instaurées immédiatement après la dissolution de la Nouvelle-France. Les textiles étaient alors importés de façon massive depuis l'Angleterre et, de façon générale, une grande quantité des biens importés à Montréal étaient britanniques. Il était logique que les gravures de mode anglaises servent plus fréquemment de source d'inspiration que les américaines. L'existence surtout de gravures de mode françaises, sous la forme d'épreuves originales ou de reproductions, a permis aux Montréalais d'être davantage au fait des derniers caprices de la mode. L'acceptation probablement empressée de ces nouveaux styles, notamment par la population francophone, démontre la suprématie d'une culture vestimentaire parisienne, contribuant à hisser Montréal au rang des capitales de la mode. Ce n'est que plus tard que les Montréalais ont montré un intérêt particulier pour les styles vestimentaires en vogue aux États-Unis, par opposition à la

¹¹⁴ « Archives photographiques Notman ». Site du Musée McCord, [en ligne], <http://www.musee-mccord.gc.ca/fr/collections/archives-photographiques-notman/> (page consultée le 12/09/2016).

mode européenne. Entre ces deux influences, un style propre à Montréal se développe. « Rares sont les publications consacrées au costume canadien¹¹⁵ », ainsi, Jacqueline Beaudoin-Ross souhaite élaborer une série d'expositions donnant l'occasion de produire des connaissances spécifiques aux objets relatifs à la mode, et soutenir les recherches dans ce domaine. L'approche consacrée reflète son parcours en histoire de l'art, puisqu'elle applique à la mode une théorie de l'évolution des formes de l'art, d'après Aloïs Riegl et Henri Focillon¹¹⁶, cherchant ainsi à définir une dynamique interne aux modalités d'évolution de la silhouette et de styles vestimentaires.

Les mannequins qui sont choisis pour l'exposition reprennent l'idée désormais répandue dans le secteur muséal qui veut que l'œil du visiteur doit se concentrer sur l'artefact¹¹⁷. Comme au Musée du costume de la Ville de Paris en 1956, le mannequin est de couleur neutre et les traits du visage, moulé dans la masse, ne sont soulignés d'aucune façon. La chevelure faite de papier, comme pour l'exposition *Britain Can Make It* (1946) du V&A Museum, ne cherche pas à insuffler quelconque réalisme à la présentation. La muséographie cherche plutôt à suggérer une période historique, et les multiples croisements entre les expôts, les gravures de mode et les photographies de la collection Notman soutiennent un discours savant, reflétant les recherches approfondies que la conservatrice a menées dans le but d'asseoir un nouveau champ de connaissances dans la sphère scientifique.

Conclusion

Depuis la naissance de la haute couture jusqu'aux années 1980, la muséalisation du vêtement de luxe, désigné de manière générale par le terme « mode », passe par l'artification du stylisme de mode et la légitimation de la figure de couturier-créateur. Ce mouvement corrobore également, d'un point de vue strictement muséal, à un courant de théâtralisation de muséographie et l'émergence du scénographe d'exposition après la Seconde Guerre mondiale. En témoigne l'exposition *Britain can Make It* présentée en 1946, à laquelle nous avons consacré un développement.

¹¹⁵ BEAUDOIN-ROSS, Jacqueline. *Formes et modes : le costume à Montréal au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 9 mai 1992-15 fév. 1993), Montréal : Musée McCord d'histoire canadienne, 1992, p. 10.

¹¹⁶ *Idem*, p. 50.

¹¹⁷ Annexe 9.4 – Vues des mannequins de l'exposition *Formes et modes. Le costume à Montréal au XIX^e siècle* (1992-1993), présentée au Musée McCord à Montréal.

Ainsi, nous avons observé l'introduction de vêtements contemporains aux côtés de vêtements créés dans le passé, qui sont donc « démodés », « mais ayant acquis une valeur d'objet de collection¹¹⁸ ». L'exemple du Musée McCord, vis à vis du paysage muséal international, est typique du mouvement en faveur de l'artefact vestimentaire dans les musées spécialisés ou les musées d'arts décoratifs. Il s'agit de valoriser des « pièces de musée », dont on justifie la présence dans les collections muséales par la beauté, la rareté et la préciosité. La programmation de cette institution, toujours construite autour de la notion de rétrospective historique, est soutenue par un discours d'historien de l'art, même si la perspective de l'histoire sociale et culturelle est affirmée dans la plupart des cas. Le Musée McCord illustre aussi un phénomène de plus en plus fréquent : l'incorporation de vêtements haute couture, qui ne sont qu'une continuité des costumes haut de gamme plus anciens et non griffés. Ces acquisitions permettent l'écriture d'une autre histoire de la mode, celle de la création contemporaine et des tendances propres à Montréal. Nous remarquons en effet le développement d'un discours de plus en plus spécifique à la vêtue canadienne ou montréalaise, qui participe finalement à une perception de l'histoire de la mode de plus en plus mondialisée. Rappelons que le Musée du costume de la Ville de Paris, qui trouve enfin un lieu d'implantation fixe au Palais Galliera en 1977, saisissant ainsi l'occasion de se rebaptiser le Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris¹¹⁹, et le MAM à Paris créé en 1986, ont été également conçus dans l'idée de défendre l'hégémonie de la culture française de la mode.

II. « La mode » : nouveau visage du patrimoine vestimentaire

A. Avènement de la notion de mode au musée

A.1. L'influence de la nouvelle muséologie sur le musée d'art

a) Rapprochement du visiteur et de l'artiste

Comme indiqué à plusieurs reprises, les muséologues anglo-saxons estiment que l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton* présentée au V&A Museum en 1971 marque un *turning point* dans l'histoire muséale du vêtement.

In the post-war period, the Textiles Department gradually addressed fashion as a museum media. However it was not until another externally organised exhibition, *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton*, was staged at the V&A in 1971, that

¹¹⁸ CRANE, Diana. « La mode », in HEINICH, Nathalie, et Roberta SHAPIRO (dir.), *op. cit.*, p. 241.

¹¹⁹ Voir le Chapitre II, III, B.3.

department was effectively compelled to respond – albeit slowly – to the overwhelming popularity, and demand for, fashion in the context of the museum¹²⁰.

En dehors du nouveau regard porté sur les collections vestimentaires par les conservateurs depuis sa « consécration monumentale », pour reprendre l'expression de Lucie K. Morisset, la prolifération des musées ou des expositions sur la mode semble répondre à une attente du public. En effet, le tournant majeur que représente la scénographie spectaculaire aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale est aussi la conséquence d'une nouvelle conception du musée qui se veut plus proche de son public : les réflexions sur la pédagogie muséale, l'accessibilité des collections et la démocratisation du savoir aboutissent à l'affinement de la définition du musée. Lors de la Table ronde de Santiago du Chili en 1972, à l'occasion d'une des réunions trisannuelles de l'ICOM, la communauté scientifique ajoute la notion de « musée au service de la communauté ». Les années 1980 ont vu finalement le développement de ce que l'on appelle la « nouvelle muséologie », c'est-à-dire une muséologie au service de la société. Les artisans de ce mouvement, notamment le muséologue canadien Duncan F. Cameron, ont depuis longtemps pointé du doigt la communication au musée, autrement dit, la nécessité de donner les codes de lecture de l'objet en même temps que celui-ci est montré¹²¹. Les musées d'art et de sciences étaient les premiers visés. Les musées d'art se saisissent du sujet de la mode.

En effet, à partir des années 1970 et jusque dans les années 1990, les musées d'art et les musées spécialisés commencent à exposer les vêtements des couturiers, modernisant ainsi les rétrospectives historiques du costume par une programmation thématique mais surtout monographique. André Desvallées remarque que les musées d'art, de façon plus générale, tendent à plus valoriser le processus de création que l'œuvre achevée. Ils rapprochent aussi les artistes du public, et participent à ce que l'artiste comme le visiteur deviennent « acteurs » du musée¹²². L'exposition du travail d'un designer de mode, qui plus est vivant, permet cet échange significatif. C'est aussi un mouvement propre à la discipline de l'histoire de l'art également. Le conservateur Maurice Fréchuret souligne qu'à partir des années 1970, « le souci de la part des artistes de prendre en compte l'histoire de l'art (dont les musées sont un des éléments régulateurs et de garantie) et de s'y inscrire¹²³. » Le processus d'artification de

¹²⁰ CLARK, Judith, et Amy de la HAYE, *op. cit.*, p. 17.

¹²¹ DESVALLÉES, André (dir.). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie. Fondements*, Paris : W ; MNES, coll. « Museologica », 1992, p. 31-32.

¹²² *Idem*, p. 28.

¹²³ FRECHURET, Maurice. « Le musée d'art contemporain : attitudes et modes d'appropriation », in Sommier Page, Dominique, et Marie-Odile de Bary (éd.). *Scénographier l'art contemporain et propos sur la*

la mode que nous avons expliqué plus haut annonçait finalement le phénomène de légitimité artistique entre le costume et la mode contemporaine. Certains grands couturiers se revendiquent de cette affiliation, comme Christian Lacroix qui lance sa maison de couture en 1987. Hésitant au début de sa vie à orienter sa carrière vers la conservation muséale, il prend grand soin à conserver ses archives reflétant ses multiples sources d'inspiration, notamment celle des collections vestimentaires, et « fait don chaque année de certains modèles à ses "musées préférés"¹²⁴ ».

b) Le vêtement, un artefact facilement accessible

En dehors de l'effet de la nouveauté lié à une reconnaissance culturelle et artistique récente, qui en fait un objet populaire, le vêtement est un médium (au sens sémiologique¹²⁵) accessible du point de vue du public. Autrement dit, il est un support du message muséal idéal pour le musée en recherche d'une communication de proximité avec son public. Ce sentiment est partagé par beaucoup de muséologues, comme la conservatrice Jean L. Druesedow du Kent State University Museum, où se trouve l'une des plus grandes collections vestimentaires connue dans le monde.

Each visitors has an immediate reaction to what it seen and can identify physically as well as aesthetically with a garment. Exhibitions of dress can provide a concrete and human understanding of a specific historical period or foreign place and yield an enhanced appreciation for life and art beyond the personal experience of the visitor¹²⁶.

Marie Riegels Melchior explique l'engouement pour l'artefact vestimentaire de la même façon : « fashion exhibitions have a unique potential to produce presence within the context of interpreted meaning¹²⁷. » Le mot « presence » ici est défini par le chercheur Hans Ulrich Gumbrecht par le fait que l'objet nous submerge (« overwhelm ») lorsque nous sommes confrontés à l'artefact vestimentaire. Au-delà de la présence de l'objet, l'idée se répand dans le monde de la conservation que le vêtement « parle de lui-même », et que le visiteur peut

muséographie, Savigny-le-Temple : Muséologie nouvelle et expérimentation sociale ; Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1988, coll. « Museologia », p. 5.

¹²⁴ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 275.

¹²⁵ Nous nous référons à l'article de Mathilde Gautier pour l'explication de ce terme à la muséologie. Cf. GAUTIER, Mathilde. « La librairie de musée en tant que médium », in *Culture & Musées*, n°11, 2008, p. 37-57.

¹²⁶ DRUESEDOW, Jean L. « Dress and fashion exhibit », in Eicher, Joanne B. (éd.). *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, vol. 10 : « Global perspectives », Oxford ; New York : Berg, 2010, p. 304.

¹²⁷ MELCHIOR, Marie Riegels. « Fashion Museology : Identifying and Contesting Fashion in Museums », compte rendu, symposium *Fashion. Exploring critical issues conference* (Oxford, Mansfield College, 22-25 sept. 2011), p. 3, [en ligne], mis en ligne le 02/11/2013, http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/Oxford_fashion_exploring_critical_issues_PAPER_MarieRiegelsMelchior.pdf (page consultée le 24/11/2014).

venir sans bagage culturel ou scientifique pour comprendre le message qu'il véhicule. « Il semblerait selon les conservateurs des musées de mode que les expositions proposées sont réellement plus accessibles que celles présentées dans d'autres musées. À la différence de l'art contemporain notamment, des connaissances ne sont pas indispensables pour en comprendre le contenu¹²⁸. » Ainsi, l'aspect spectaculaire de la mode s'impose de lui-même et donne accès à l'objet même si le visiteur ne possède pas de connaissance de l'histoire, de l'histoire de l'art, de la sociologie, etc. : « it can be read through bodily syntax – how the body is concealed, revealed, or imaged¹²⁹. » Marie Riegels Melchior donne l'exemple de l'effet d'un corset du XIX^e siècle, qui peut être très resserré à la taille : le visiteur peut ressentir immédiatement et naturellement la pression exercée sur le corps s'il revêtait ce type de sous-vêtement. Une projection dans le passé et ses modes de vie est alors possible. Et de conclure : « Museum visitors can easily engage with clothing, which give legacy to fashion heritage in museums. It is part of every day life, popular culture, and entertainment in television, magazines, and consumerism¹³⁰. » Ceci semble expliquer son introduction dans les musées non spécialisés à la recherche d'une nouvelle attractivité.

c) La muséographie de l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton*, Londres (1971)

Au-delà de la manière dont est perçu l'artefact, il s'agit aussi d'un renouvellement de la muséographie. Il nous faut revenir sur l'exposition montée par Cecil Beaton au V&A Museum, dont nous avons décrit le concept dans le chapitre II¹³¹, pour expliquer sa scénographie¹³² et ainsi mieux comprendre l'impact de cet événement sur la trajectoire des collections vestimentaires. L'artiste, collectionneur et commissaire de cette manifestation, s'attache les compétences du designer Michael Haynes qui s'entoure lui-même de nombreux artistes. Les vêtements sont présentés sur des mannequins de commerce¹³³ propres à la période à laquelle l'artefact appartenait¹³⁴. Dans le parcours, le peu de distance entre les

¹²⁸ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 190.

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Voir le Chapitre II, I, B.2.

¹³² Annexe 9.5 – Vues de l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton*, présentée au Victoria & Albert Museum en 1971.

¹³³ Provenant des fabricants tels que Schlappi, Barway Mannequin, Adel Rootstein, Derek Ryman, Contour.

¹³⁴ Ceci n'est pas sans rappeler une suggestion de Ellen Andersen, conservatrice-adjointe du Musée national de Copenhague, qui avait déclaré au cours d'une table ronde au Congrès international d'histoire du costume de Venise en 1952, que l'idéal serait de collectionner des mannequins de commerce, en même temps que les vêtements, « qui pourraient reproduire fidèlement l'époque qu'ils représentent. » Cf. KIELLAND, Elde Due. « Méthodes de présentation des costumes adoptées par les musées scandinaves », in *Actes du 1^{er} congrès*

visiteurs et les scènes permet une proximité avec les expôts. En recréant une boutique dans l'espace d'exposition, Cecil Beaton n'hésite pas à confronter l'univers patrimonial et l'univers commercial du vêtement. Sans verser dans le concept du *period room*, les artefacts vestimentaires sont toutefois exposés avec des objets ou des visuels évoquant leur environnement et leur période de création, les inspirations et les influences de leur créateur, ou encore mobilisant la culture visuelle des visiteurs tel, par exemple, l'espace de l'exposition dédié à la couturière-créatrice Elsa Schiaparelli dont on évoque la collaboration avec l'artiste Salvador Dalí à l'aide des mannequins pendus et des grands *backgrounds* peints. L'exposition fait également appel aux sens des visiteurs, puisque des parfums et de la musique sont diffusés. Les éclairages, très travaillés, rendent les expôts vivants¹³⁵. C'est en grande partie grâce à cette muséographie que l'exposition obtient un vif succès.

A.2. L'effervescence de la mode « haute couture » au musée

a) De la galerie progressive à l'exposition monographique

Dans le paysage muséal français spécifique à l'artefact vestimentaire, nous notons une rupture aux débuts des années 1970 entre le modèle classique de la galerie du temps ou de la « galerie progressive¹³⁶ » – un principe d'agencement des collections dont les musées européens ont hérité depuis la galerie d'étude progressive de l'art du dessin que le franciscain Carlo Lodoli (1690-1761) avait montée à Venise entre 1730 et 1750 – et celui de la monographie. Jusqu'à présent, les musées cherchaient à retracer l'histoire du vêtement et de la silhouette, et même lorsque l'exposition était thématique, c'était pour mieux se concentrer sur l'histoire d'un élément de la vêtue. Prenons l'exemple de l'UFAC, cette société savante créée en 1948 par François Boucher et reprise par en 1967 par Yvonne Deslandres¹³⁷, qui multiplie les installations temporaires dans le but de parvenir à la création effective d'un musée, comme la Société de l'histoire du costume (SHC) en son temps. Hasard ou non, elle propose des expositions monographiques peu après 1971, une année marquée par le succès de l'exposition du V&A Museum. En effet, nous remarquons dans sa programmation une transition entre les expositions de vêtements anciens et les vêtements contemporains :

international d'histoire du costume (Venise, Palazzo Grassi et Palazzo Vendramin-Calergi, 31 août-7 septembre 1952), Venise : Centro internazionale delle arte e del costume, 1955, p. 226.

¹³⁵ CLARK, Judith, et Amy de la HAYE. *Exhibiting Fashion – Before and After 1971*, London, New Haven : Yale University Press, 2014, p. 69-76.

¹³⁶ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*, Paris : la Découverte, 2009 [2005], p. 40.

¹³⁷ Nous avons déjà mentionné l'accointance entre cette association et les acteurs économiques du secteur de l'habillement, y compris les maisons de haute couture, qui versent régulièrement des lots d'objets de mode et d'archives afin de constituer les collections du musée qu'elle entend créer. Cf. Chapitre II, III, B.3.

d'abord des rétrospectives historiques comme *L'ameublement et l'habillement de la Renaissance à nos jours* qui s'est tenue au Musée d'art et d'histoire de Lille en 1973, *Expositions de costumes anciens* présentée à Bourges dans un château du XVIII^e siècle, ou encore *Le prêt à paraître ou la psychosociologie du costume* programmée au Musée du Mans en 1972 puis à la Bibliothèque Forney à Paris en 1974. Mais, dès 1973, nous notons des expositions monographiques comme *Balenciaga* montée au Costume Institute à New York, dans le but de célébrer la mémoire du couturier-créateur mort en 1972¹³⁸, puis transportée l'année suivante au Palais des beaux-arts de Madrid, ainsi que *Poiret le magnifique* organisée au Musée Jacquemart-André en 1974¹³⁹. S'agit-il d'un nouveau moyen d'attirer les regards ?¹⁴⁰

En fait, les manifestations autour de la haute couture favorisent la mise sur le marché antique de la mode, approvisionné par ces grandes familles qui se défont de vêtements luxueux jusqu'ici conservés dans les armoires, tel que l'observe la muséologue Eleanor Thompson. Un passionné de ces objets, Didier Ludot, crée en 1975 au Palais Royal à Paris le premier dépôt-vente dédié uniquement à la mode et au luxe. Il propose ainsi de faire découvrir « les créateurs qui ont fait, font et feront la haute couture. » Didier Ludot conçoit aussi sa boutique comme « un espace d'échange et de dialogue sur le luxe, la haute couture et le Vintage¹⁴¹ ». Il est rapidement reconnu pour son expertise en la matière, et les musées s'adressent à lui pour enrichir leurs fonds. C'est le cas du Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais qui cherche à développer ses collections vestimentaires, comme nous l'avons expliqué¹⁴², dans le cadre de la préfiguration de la Cité de la dentelle et de la mode¹⁴³. Diana Crane remarque aussi que le vêtement de luxe prend une valeur importante, surtout dans les salles des ventes à partir de 1987¹⁴⁴, au moment de l'ouverture du MAM. Par conséquent, Morgan Jan rappelle que les années 1980 sont celles du changement d'attitude

¹³⁸ D'après Diana Crane, l'exposition *Yves Saint-Laurent* présentée en 1983 dans la même institution est la première proposition monographique. S'il s'agit bien de la première exposition sur un créateur vivant, nous pouvons constater que l'exposition *Balenciaga* précède de dix ans cette manifestation.

¹³⁹ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 154-155.

¹⁴⁰ Nous citons dans le chapitre X une interview d'Yvonne Deslandres, déléguée de l'UFAC, datée de 1986, dans laquelle elle affirme n'avoir aucun goût pour l'exposition monographique. Nous pensons ainsi que cette orientation de la programmation de l'UFAC a réellement été choisie pour attirer l'attention de l'opinion publique et des collectivités pour arriver à se fins.

¹⁴¹ Site de la boutique Didier Ludot, [en ligne], <http://www.didierludot.fr> (page consultée le 10/09/2016).

¹⁴² Voir le Chapitre V, III, A.2.

¹⁴³ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire Laronde, conservatrice en chef et directrice de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, le 22 avril 2015 à 10h00 au Musée, (00:05:31), p. 235 (cf. Volume des annexes).

¹⁴⁴ CRANE, Diana. « La mode », in *Idem*, p. 250.

des maisons de couture quant à leur patrimoine historique, qui prennent conscience de la valeur marchande de leurs anciennes collections sur le marché¹⁴⁵.

Cette période est florissante, en France, pour le thème de la mode au musée. Trois (3) expositions nationales sont organisées à Paris : l'exposition *La mode en direct* (12 juin-30 sept. 1985) tenue au Musée Beaubourg, qui présente des jeunes créateurs français ou travaillant en France. Cet événement « est en lien direct avec l'action menée par le ministère de la Culture et la volonté de Jack Lang de faire entrer la mode dans la cour des grands¹⁴⁶ ». C'est aussi l'exposition *La Mode, une industrie de pointe* (18 déc. 1986-22 mars 1987) présentée à la Cité des sciences de la Villette, justifiée par la commissaire Françoise Vincent-Ricard, co-fondatrice en 1967 du cabinet de style Promostyl¹⁴⁷, par le poids médiatique du sujet de la mode dans l'actualité. Enfin, au Grand Palais, l'exposition *Costume Coutume* (16 mars-15 juin 1987) est organisée par le MNATP, dans le cadre de la célébration de son cinquantenaire, dans le but d'interroger la profondeur historique du phénomène de la mode¹⁴⁸.

b) L'exposition inaugurale du Musée des arts de la mode, Paris (1986)

L'exposition inaugurale du MAM, titrée *Moments de mode* (28 janv.-04 mai 1986)¹⁴⁹, est présentée au pavillon Marsan du Palais du Louvre à Paris, rénové pour permettre l'installation de la nouvelle institution. Elle se déroule dans le même esprit que l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton* puisqu'il s'agit d'une « mise en théâtre¹⁵⁰ » de la collection de l'UFAC et de l'UCAD. Cette rétrospective historique de la mode du XVIII^e au XX^e siècle est en effet présentée en trois (3) actes – correspondant respectivement aux trois

¹⁴⁵ Nous avons vu dans le chapitre II que c'est en partie à cause de cette restriction des dons provenant des maisons de couture que les musées se voient obligés, dès les années 1990, de multiplier les expositions monographiques grâce auxquelles le couturier obtient une vitrine culturelle en contrepartie de quelques pièces léguées à l'institution muséale. Cf. Chapitre II, III, B.3.

¹⁴⁶ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴⁷ « Les quatre mousquetaires de la "french touch" », in *Les Échos*, [en ligne], 2 septembre 2004, http://www.lesechos.fr/02/09/2004/LesEchos/19235-058-ECH_les-quatre-mousquetaires-de-la---french-touch--.htm# (page consultée le 10/09/2016).

Nous signalons par ailleurs une thèse récemment soutenue qui porte sur le rôle des bureaux de style dans l'histoire de la mode, un pan de l'histoire jusqu'ici méconnue : MAILLET, Thierry. *Histoire de la médiation entre textile et mode en France : des échantillonneurs aux bureaux de style (1825-1975)*, thèse de doctorat en Histoire, Paris, EHESS, 2013.

¹⁴⁸ Nous avons livré une description de cette manifestation dans l'histoire du MuCEM. Cf. Chapitre IV, III, A.3.

¹⁴⁹ CHARLES-ROUX, Edmonde et al.. *Moments de mode à travers les collections du Musée des arts de la mode*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts de la mode, 28 janv.-04 mai 1986), Paris : Musée des arts de la mode ; Herscher, 1985, p. 29.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 12.

(3) siècles exposés – pour une muséographie conçue par le metteur en scène et dramaturge Alfredo Arias. Comme Michael Haynes, le scénographe de Cecil Beaton, il s'entoure d'artistes et de décorateurs de théâtre pour créer des ambiances propres à chaque section de l'exposition¹⁵¹. Parce qu'il souhaite « recréer l'émotion d'un costume lorsqu'il est porté¹⁵² », il exige qu'un mannequin soit dédié spécifiquement à chacune des cent vingt (120) pièces vestimentaires – costumes précieux et tenues de soirée de haute couture – qu'ils devront présenter. Dans une interview pour le journal *Libération*, la commissaire de l'exposition, l'écrivaine Edmonde-Charles Roux (1920-2016) – que nous avons déjà citée pour son rôle joué auprès de Pierre Bergé dans la concrétisation du projet muséal de l'UFAC – dit :

Je voudrais vous faire remarquer que c'est la première fois que dans une présentation de costumes sur mannequins, on inverse la proposition traditionnelle : on a fait fabriquer des corps pour les robes, alors que généralement, on bricole pour que les vêtements tiennent tant bien que mal sur des mannequins standards¹⁵³.

Ici, comme pour l'exposition londonienne, nous notons que les mannequins adoptent des styles différents selon les époques figurées et que la muséographie propose des tableaux atypiques, fortement scénographiés, qui permettent de contextualiser le vêtement. Les scènes font ainsi référence à une culture visuelle picturale avec l'œuvre de Henri Gervex (*Rolla*, 1878) ou une culture visuelle populaire avec la piste de cirque. Les expôts sont placées dans des décors plus ou moins travaillés, chacun privilégiant un parti pris artistique. Par exemple, le minimalisme des robes de soirées de Chanel et de Vionnet est retranscrit par une atmosphère très chic et sobre. La sélection de vêtements blancs, placés sur des mannequins sans tête, ressort du fond noir sur lequel les pièces semblent flotter. Le discours d'exposition quant à lui est truffé de références littéraires, de Edmond et Jules de Goncourt (*La Femme au XVIII^e siècle*, 1882) à André Gide (*L'École de femmes*, 1929) ou Jacques Laurent (*Le Nu vêtu et dévêtu*, 1979), en passant par Honoré de Balzac (*Traité de la vie élégante*, 1830) et Roland Barthes (*Le Système de la mode*, 1967). Edmonde-Charles Roux a de fait mobilisé plusieurs de ses paires de l'Académie Goncourt pour écrire les textes propres à chaque siècle raconté. Les liens entre la mode et l'art sont accentués par trois (3) autres expositions présentées au même moment par le Musée des arts décoratifs, lui aussi logé au pavillon de

¹⁵¹ Annexe 9.6 – Vues de l'exposition *Moments de mode*, présentée au Musée des arts de la mode à Paris en 1986.

¹⁵² JANNINCK, Bettina. « La mode au Louvre », in *L'Officiel de la mode*, n°179, 1986, p. 212.

¹⁵³ « Cent douze pièces en trois actes », in *Libération*, 28 janvier 1986, pni. Cf. JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 184.

Marsan : *Dix peintres et la mode* ; David Seidner : *photographie de mode* ; Fabio Palamidese : *dessins*¹⁵⁴.

Si pour l'inauguration du MAM, c'est une exposition chronologique qui est choisie, nous relevons que la programmation s'oriente ensuite vers un autre type de proposition. Influencée par l'engouement pour la mode et la haute couture – certainement aussi par la présence du Pierre Bergé au Comité de direction de l'UFAC – et dans le but de maintenir sa côte de popularité et son taux d'affluence, le MAM programme immédiatement et de façon quasiment exclusive des monographies de grands couturiers ou de designer de mode¹⁵⁵. Entre patrimoine artistique et patrimoine vivant, le cœur du Musée balance.

c) Un nouveau pan de l'histoire de l'art

Le phénomène de la mode au musée est relayé par une littérature spécialisée. Nous avons vu que dans un premier temps, dans le cadre des *object-centred studies*, les historiens de l'art ont cherché à définir la forme de l'objet : le changement de silhouette, le pays, l'époque, les matériaux, les archétypes stylistiques, les conditions et les causes d'évolution, etc. Dans les années 1980 et 1990, les conservateurs publient un nouveau type d'ouvrages à l'aune des programmations, déplaçant la focale sur l'histoire de la haute couture. Ainsi, Yvonne Deslandres et Florence Müller, diplômée de l'École du Louvre et de l'Institut d'art et d'archéologie, qui lui succède à son décès en 1986, à la tête du MAM, écriront ensemble une *Histoire de la mode au XX^e siècle*¹⁵⁶. Florence Müller publiera ensuite plusieurs monographies sur des grands couturiers¹⁵⁷ et surtout un essai en 1999 sur l'art et la mode au XX^e siècle¹⁵⁸, qui fait suite à la coordination d'un numéro spécial de la revue *Art Press* sur le thème « Art et Mode, attirance et divergence » édité en 1997. Elle place ainsi le costume au sein d'un processus créatif, abolissant les frontières entre art et textile. Catherine Örmén, diplômée de l'École du Louvre et du Studio Berçot (une école de stylisme parisienne), grâce

¹⁵⁴ JAN, Morgan, *op. cit.* p. 448.

¹⁵⁵ *Yves Saint-Laurent : 28 années de création* (30 mai-26-oct 1986) ; *Yves Saint Laurent et le théâtre* (27 mai-08 sept. 1986) ; *Hommage à Christian Dior : 1947-1957* (22 mars-04 oct. 1987) ; *Les Souliers de Roger Vivier* (10 déc. 1987-13 mars 1988) ; *Issey Miyake* (04 oct-31 déc. 1988) ; *Créateurs de mode – créateurs d'images* (28 oct-31 déc. 1988). Cf. Informations relevées dans les archives numériques du Musée des arts décoratifs à Paris.

¹⁵⁶ DESLANDRES, Yvonne, et Florence MÜLLER. *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Paris : Somogy, 1986, 404 p.

¹⁵⁷ MÜLLER, Florence. *Jean-Charles de Castelbajac*, Paris : Assouline, coll. « Mémoire de la mode », novembre 2000, 79 p.

MÜLLER, Florence, Jill D'ALLESSANDRO et Diane CHARBONNEAU. *Yves Saint Laurent Style*, Paris : La Martinière, 2008.

¹⁵⁸ MÜLLER, Florence. *Art & mode*, Paris : Assouline, coll. « Mémoire de la mode », 1999, 79 p.

à son ouvrage *Modes aux XIX^e et XX^e siècles*¹⁵⁹, offre une nouvelle chronologie thématique : la fin de l'ère aristocratique (1800-1849), l'ère bourgeoise (1850-1919), la dictature des couturiers (1920-1959), et le triomphe de l'individu (1960-2000). À travers cette œuvre encyclopédique, elle insiste aussi sur les conditions de production et le changement des silhouettes, qui influence les dynamiques corporelles. Dans la même veine, Farid Chenoune, agrégé de Lettres modernes – qui se fait connaître par la rédaction d'articles sur l'histoire de la mode pour l'*Encyclopédie Universalis* – publie deux essais *Deux siècles d'élégance masculine* en 1993, puis *Un siècle de lingerie* en 1998. Il rédige aussi quelques monographies de grands couturiers tels Jean-Paul Gaultier et Christian Dior¹⁶⁰. Nous devons signaler aussi la collection « Mémoire de la Mode » créée chez l'éditeur Pierre Assouline en 1996, qui propose à ce jour cinquante-cinq (55) titres consacrés aux personnalités de la mode. Jérôme Savignon, conférencière au Musée de la mode de Marseille – une institution dont nous discutons ci-dessous – y publie une monographie de *Jacques Fath, Azzaro, Cacharel* ; Anne Zazzo, chargée de la collection sous-vêtement du Musée de la mode de la Ville de Paris, se charge de celle de *Chantal Thomass* ; François Baudot, journaliste, participe à cette ligne éditoriale avec des ouvrages portant le titre de *Chanel, Christian Lacroix, Elsa Schiaparelli, Yohji Yamamoto, Poiret, Alaïa, Thierry Mugler*, etc.

A.3. Structuration du paysage muséal français : multiplication des musées relatifs à la mode

a) Le Musée de la mode de Marseille (1993)

Selon Morgan Jan, l'ouverture du MAM accentue le phénomène de la mode dans le paysage muséal français, notamment avec la création du Musée de la mode de Marseille, inauguré le 10 décembre 1993. Il est vrai que ce projet muséal s'inspire beaucoup de l'institution parisienne puisque sa fondatrice, Maryline Bellieud-Vigouroux, épouse du maire de la Ville, cherche avant tout à valoriser la filière textile et l'industrie de la mode régionale (cycle de formation, bureau de style, concours jeune création)¹⁶¹ avec la création d'un Institut Mode Méditerranée (IMM) en 1986¹⁶². Appuyée par ses contacts parisiens, notamment Edmonde Charles-Roux, la personne chargée du projet bâtit dès 1989 un projet

¹⁵⁹ ÖRMEN, Catherine. *Modes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Hazan, 2000, 575 p.

¹⁶⁰ CHENOUNE, Farid. *Jean-Paul Gaultier*, Paris : Assouline, 2005, 79 p.

CHENOUNE, Farid. *Dior*, Paris : Assouline, 2007, 383 p.

¹⁶¹ Faisant référence immédiatement à la raison d'être d'associations comme l'UFAC et l'UCAD créées respectivement en 1948 et en 1879. Cf. Chapitre II, II, B.2.

¹⁶² « Maryline Bellieud-Vigouroux. Sous toutes les coutures », in *Journal des entreprises*, [en ligne], 8 janvier 2010, <http://www.lejournaldesentreprises.com/editions/13/actualite/rencontre/maryline-bellieud-vigouroux-sous-toutes-les-coutures-08-01-2010-85241.php> (page consultée le 07/04/2012).

muséal. « Le Musée de la Mode a permis, par le rayonnement de ses expositions contemporaines et par la richesse de ses collections, d'apporter un éclairage international sur la ville et de présenter au sein de l'IMM les nouvelles marques émergentes et celles confirmées¹⁶³. » Le profil muséologique de l'établissement envisagé est donc surtout axé sur la haute couture et la création vestimentaire d'avant-garde. Maryline Bellieud-Vigouroux rassemble des pièces en partant de rien. Morgan Jan compte qu'« en 1999, sa collection fait état d'environ six mille pièces de 1945 à nos jours dont une trentaine de prototypes créés par Gabrielle Chanel entre 1954 et 1971 ainsi qu'un fonds plus spécifique représentatif de la mode balnéaire des origines à nos jours¹⁶⁴. » En dehors de ce fonds patrimonial représentatif de l'âge d'or des grands couturiers¹⁶⁵, le Musée de la mode de Marseille met l'accent sur la haute couture des années 1980 – Jean-Charles de Castelbajac, Karl Lagerfeld, Azzedine Alaïa, Chantal Thomass, Inès de la Fressange, Corine Cobson, Popy Moreni, Jean-Rémy Daumas¹⁶⁶ – une période de l'histoire de la mode peu représentée dans les autres musées, notamment les musées parisiens¹⁶⁷. Il compare ainsi ses problématiques scientifiques à celle du musée d'art contemporain :

Allier mode et modernité, pour ne pas dire contemporanéité... Le recul que procure le temps, le fait de travailler sur le passé, confère une certaine "objectivité" historique et écarte définitivement toute velléité de profit pour chacun des protagonistes. Mais que dire d'un travail qui s'accomplit au présent dans le foisonnement de la création et la méconnaissance de l'intégralité de la production¹⁶⁸ ?

Les conservateurs en chef successifs du Musée – Catherine Örmén de 1988 à 1995, puis Olivier Saillard de 1995 à 2000, et enfin Sylvie Richoux de 2001 à 2009 – qui évoluent tous au cours de leur carrière autour du MAM à Paris¹⁶⁹, s'emploient à recueillir « à chaud »

¹⁶³ « Genèse ». Site de la Maison méditerranéenne des métiers de la mode, [en ligne], <http://www.mmmm.fr/Qui-sommes-nous/Genese> (page consultée le 11/09/2016).

¹⁶⁴ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 187.

¹⁶⁵ Les collections comportent aussi des vêtements des maisons Vionnet, Balenciaga et Dior. Cf. « Un musée, trois personnalités », in *Revue de l'Espace Mode Méditerranée*, n°12, 2009, p. 26.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Nous avons déjà indiqué que les collections du Musée des arts de la mode sont peu étoffées en ce qui concerne les années 1980 et 1990. Cf. Chapitre II, III, B.3.

¹⁶⁸ *Le Musée de la mode de Marseille, programme muséographique*, [sd] (1993 ?), [sp] (p. 5). Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

¹⁶⁹ Catherine Ormen est ensuite nommée au poste de conservatrice au Musée des arts de la mode à Paris de 1995 à 1998, avant d'entamer une carrière d'indépendante.

Olivier Saillard est nommé responsable de la programmation de la mode au Musée de la mode et du textile à Paris (le Musée des arts de la mode est ainsi renommé en 1997) en 2000, avant de devenir conservateur en chef du Musée de la mode de la Ville de Paris à partir de 2010.

Sylvie Richoux, qui avait passé dix ans au Musée de la mode et du textile avant de devenir conservatrice au Musée de la mode de Marseille, occupe depuis 2014 le poste de responsable des collections du Centre national du costume de scène à Moulins-sur-Allier.

l'actualité de la haute couture. Ainsi, en juillet 1994, le Musée expose les collections qui ont défilé au printemps de la même année¹⁷⁰. Il accueille en outre une université d'été sous la tutelle de multiples institutions : l'université de la mode de Lyon, une école de stylisme ; l'Institut français de la mode, observatoire économique et école de marketing installé à Paris ; un consortium d'industriels regroupé dans divers comités et fédérations, dont le DÉFI que nous avons déjà présenté dans le chapitre II pour son rôle institutionnel et financier dans la création du MAM¹⁷¹. La programmation se définit ainsi en deux axes : une exposition annuelle de type monographique, consacrée à un couturier-créateur, des expositions-dossiers qui présenteront l'actualité de la création de mode. Ce sont aussi des expositions autour de la photo de mode ou de personnalités du monde de la mode¹⁷². Alors qu'il se limite à « collectionner des créations de mode vues sous un angle purement esthétique », le Musée se revendique dans son programme muséographique de la pensée de Gilles Lipovetsky, qui publie une histoire culturelle de la mode¹⁷³. Ainsi, si de prime abord l'établissement s'attache strictement au domaine qui le concerne, « il lui est aussi permis d'envisager plus tard d'étudier la mode sous ses autres aspects : sociologie, économie, technique, etc.¹⁷⁴ »

Le « plus tard » ne viendra jamais. En 2005, la création de la Cité euroméditerranéenne de la Mode marque la séparation du projet économique et patrimonial de l'IMM. D'un côté, il est recréé une Maison méditerranéenne des métiers de la mode dans le quartier d'affaires Euroméditerranée de Marseille, de l'autre, les collections vestimentaires intègrent le projet de réhabilitation du musée d'arts décoratifs de la Ville, qui prend place dans le château Borély et sera inauguré le 14 juin 2013 dans le cadre du programme « Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture ». Au Musée des arts décoratifs et de la mode de la Ville de Marseille, on installe une galerie d'étude de la mode abordant différents thèmes d'ordre technique, monographique, typologique, ou transversal en lien avec le reste de la famille des arts décoratifs. Le Musée, qui a bénéficié de budgets importants pour la restauration du château, joue la carte de la magnificence de ses décors et de son mobilier, ainsi que celle de l'esthétique et de l'avant-garde artistique de ses collections. La politique

¹⁷⁰ SALVARELLI, Marie-Laure. « Musée de la mode, la vie en rose », in *Marseille, le magazine*, n°44, juillet/août 1994, p. 25.

¹⁷¹ Voir le Chapitre II, III, B.3

¹⁷² Annexe 9.7 – Programmation du Musée de la mode de Marseille de 1989 à 2001.

¹⁷³ LIPOVETSKY, Gilles. *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris : Gallimard, 1987, 345 p.

¹⁷⁴ *Le Musée de la mode de Marseille, programme muséographique*, [sd] (1993 ?), [sp] (p. 60), Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

d'acquisition se porte surtout sur « les prototypes de défilés, mais aussi les modèles obtenus directement auprès des maisons, des créateurs ou des collectionneurs¹⁷⁵ ».

b) Des années euphoriques : le gouvernement français en soutien du patrimoine de la mode

Morgan Jan replace la création du Musée de la mode à Marseille dans le cadre de la politique muséale menée par le ministère de la Culture entre 1982 et 1995, une période qui est qualifiée par l'historien du patrimoine Jean-Michel Leniaud d'années euphoriques. En effet, cent vingt (120) musées sont créés grâce à une augmentation du budget de la Direction des musées de France (DMF) de quatre cent dix-neuf (419) %, passant de trois cent quatre-vingt (380) millions à deux milliards de francs¹⁷⁶ entre en 1981 et 1986. Le chercheur explique en effet que la France rattrape son retard dans le domaine du patrimoine par rapport à ses voisins européens, grâce à une loi de programme adoptée en 1978 par le gouvernement qui souhaite sortir du « tout État culturel¹⁷⁷ ». En créant un service dédié, la Direction du patrimoine, et en sacrant l'année 1980 l'année du Patrimoine, la République veut faire participer les six mille (6 000) acteurs du paysage patrimonial et culturel recensés sur tout le territoire, regroupés dans des associations ou des comités régionaux autour des collectivités locales. L'État reconnaît ainsi la démarche de ces nouveaux acteurs. Le corps des conservateurs découvre ainsi le pluralisme du patrimoine, favorisant par ce biais la création de nouvelles catégories de musées, notamment les musées de sociétés¹⁷⁸. Les « nouveaux patrimoines » sont promus à travers des campagnes thématiques permettant l'inventaire des richesses locales portant sur l'architecture rural et industrielle, les salles de spectacles, les villas balnéaires, les décors de boutiques, les arts techniques, les parcs et jardins, etc.¹⁷⁹. Cette politique met peu de temps à trouver une application concrète puisqu'en 1984, il est prouvé que « le secteur culturel le plus fréquenté par les Français n'était ni le cinéma, ni le théâtre, ni les arts premiers, mais le patrimoine¹⁸⁰. »

¹⁷⁵ « Inauguration du Musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode. Vendredi 14 juin 2013 ». Site de la Fondation du patrimoine, [en ligne], p. 25, https://www.fondation-patrimoine.org/read/0/download-mag/documents/inauguration-du-chateau-borely-rehabilite-en-musee-des-arts-decoratifs-de-la-faience-et-de-la-mode_58.pdf (page consultée le 10/09/2016).

¹⁷⁶ LAPORTE, Marion. *Le vêtement entre création, économie et politique publique : la création du Musée des arts de la mode*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Cachan, École normale supérieure, 1996, p. 78.

¹⁷⁷ LENIAUD, Jean-Michel. *Les archipels du passé : le patrimoine et son histoire*, Paris : Fayard, 2002, p. 295.

¹⁷⁸ Nous avons déjà détaillé l'apparition de ce nouveau modèle d'institution dans le paysage muséal français. Cf. Voir le Chapitre IV, III, B.2.

¹⁷⁹ LENIAUD, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 301.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 296.

Les essais n'ont pas été d'emblée couronnés de succès. Nous l'avons vu, le MNATP avait tenté, grâce à l'exposition *Costume Coutume* présentée au Grand palais en 1987, de lancer une campagne thématique en faveur du patrimoine vestimentaire¹⁸¹. Une tentative qui a échoué. Nous avons aussi expliqué la reconnaissance progressive du patrimoine de la mode à travers des musées-pilotes comme le MAM et le Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris, soutenus par le ministère de la Culture. Les deux grands principes de la politique muséale entreprise par l'État sont le rajeunissement et l'enrichissement des collections. Ce dernier volet suit les perspectives apportées par les nouveaux patrimoines mais aussi l'art contemporain et tout ce qui attire aux arts dits vivants, dont les rapports avec l'économie sont sous-jacents. En effet, le nouveau mot d'ordre est « Culture et économie, même combat », d'après une maxime employée par Jack Lang dans un discours en 1981¹⁸². La mode est l'un de ces sujets à la fois promoteur d'un savoir-faire technique et artistique hautement qualifié et ancien, et d'une industrie créative et industrielle, autrement dit, un art « en train de se faire ». Les projets parisiens et marseillais que nous avons étudiés participent à la redécouverte ou à la prise en compte de collections d'objets relatifs à la mode, des collections parfois anciennes se trouvant dans des musées publics ou chez des privés. Indirectement, via les élus locaux, les moyens financiers dégagés pour le secteur muséal bénéficient à des structures publiques ou associatives de taille variée.

c) [Les accessoires de luxe : des musées d'histoire pour les savoir-faire français de la mode](#)

Comme nous l'avons dit dans le chapitre II, le Musée de la mode de Marseille et le Musée Christian Dior¹⁸³, deux créations des années 1990, ne sont pas les seules institutions fondées au cours de ces années euphoriques et porteuses pour le patrimoine de la mode. C'est le cas notamment de plusieurs musées implantés sur un bassin industriel et/ou artisanal dédié aux accessoires de l'habillement, qui forment des creusets mémoriels. En lien avec la création de mode à Paris, ces institutions montrent la diversité de la production française et le fonctionnement du secteur de l'habillement. Notons un premier musée, le Musée international de la chaussure à Romans-sur-Isère qui s'installe définitivement en 1971 dans le couvent des Ursulines de la ville. La municipalité avait fait l'acquisition en 1962 d'une

¹⁸¹ Voir le Chapitre IV, III, A.3.

¹⁸² LAPORTE, Marion, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸³ Le Musée Christian Dior est fondé en 1997 à Granville, grâce à l'initiative d'une association et de la municipalité. Ses collections rassemblent ses créations haute couture, des accessoires, des objets personnels du créateur, des revues, des illustrations, des maquettes, des peintures, et des photographies.

collection ethnologique de chaussures du XIX^e siècle appartenant à Marie-Madeleine Bouvier (1892-1984), fondatrice du groupe folklorique Empi & Riaume et d'un petit musée de traditions populaires. Romans-sur-Isère concentre une activité de tannerie depuis le Moyen Âge, et s'est diversifié sur le secteur de la fabrication de chaussures au XIX^e siècle, notamment pour le marché du luxe. La Ville hérite en 1968 de la collection de chaussures du modéliste parisien Victor Guillen (1920-1972) qui, au cours de sa carrière, a collecté des spécimens archéologiques et des modèles illustrant une production européenne artisanale et prestigieuse, mais aussi une collection ethnique issue des cinq (5) continents couvrant quatre (4) millénaires. Au début des années 1990, le Musée s'enrichi d'un volet contemporain avec des chaussures fabriquées pour la haute couture française et italienne – André Perugia, Roger Vivier, Hermès, Pfister, Massaro, Vuitton, Paco Rabanne – actualisant ainsi le fonds du Musée avec des modèles la dernière saison¹⁸⁴.

Autre exemple : à Chazelles-sur-Lyon, un atelier-musée privé et labellisé, dénommé le Musée du Chapeau est ouvert en 1983. Conçu comme un conservatoire des métiers d'art liés à la fabrication des chapeaux, il se donne d'emblée les attraits d'un centre de ressources « mode et chapeau » illustrant les savoir-faire liés aux commandes des maisons de haute couture parisiennes.

Et c'est en 1996, que se crée un Musée de la lunette à Morez, la capitale de la fabrication française de la lunette. Cette institution, municipale et labellisée, trouve son origine dans la collection Pierre Marly (1915-2015), opticien, industriel, chef d'entreprise, gérant de magasins, et créateur de lunettes à la mode chez qui se bousculait tout Paris. En grand amateur et passionné, il collecte plus de deux mille cinq cents (2 500) objets d'optique datant du XIII^e siècle à aujourd'hui, provenant de tous les continents. Plusieurs collections des lunettiers du Jura rejoignent ce premier don pour former le Musée.

Ces trois (3) exemples ne suffisent pas à démontrer la diffusion du modèle du musée de la mode, cependant, ils illustrent le développe de la notion de patrimoine de la mode et la notoriété, en région, des créateurs parisiens. Nous allons nous pencher à présent de manière plus approfondie sur le cas de deux musées qui représentent mieux le virage pris par certaines institutions en région depuis la reconnaissance patrimoniale de la mode.

¹⁸⁴ « Le Musée international de la chaussure », in *L'Ami de Musée*, n°19, 1997, p. 7-23.

B. Multiplication des musées relatifs à la mode

B.1. Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton-sur-Creuse : émulation entre le patrimoine industriel et la mode

a) L'élargissement du concept de monument : le patrimoine industriel

Nous venons de le dire, le patrimoine industriel est une nouvelle catégorie de patrimoine révélée à la sphère publique par la politique culturelle de l'État français, et de multiples musées locaux qui constituent « un ensemble extrêmement variées d'intervention sur les productions matérielles ou immatérielles, d'intérêt régional, voire local¹⁸⁵ » voient le jour. L'exemple du Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton-sur-Creuse, fondé en 1982 dans cette petite ville du Loiret de presque six mille (6 000) habitants, nous semble révélateur du rapprochement entre la notion de patrimoine industriel et de la mode. Il nous d'abord recontextualiser l'émergence du patrimoine industriel pour expliquer dans quel mouvement se situe ce Musée.

André Chastel et Jean-Pierre Babelon placent l'origine de la notion patrimoniale appliquée aux friches industrielles. Dans la *Notion du patrimoine*, ils indiquent que le « fait scientifique » est le principal responsable de l'extension de la notion car « il s'agit plutôt de saisir au plus modeste niveau l'évolution de nos sociétés à travers les réalités matérielles »¹⁸⁶. Peut-être pourrions-nous ajouter que l'élément déclencheur tient à l'affect. La modernisation et le doublement du parc bâti français depuis la Seconde Guerre mondiale empiètent peu à peu sur les constructions plus anciennes, notamment industrielles jugées trop encombrantes, modestes ou répétitives. La destruction des Halles centrales de Paris, dites aussi les Halles Baltard, en 1970 crée une émotion vive dans l'opinion publique, et amène les pouvoirs publics à s'intéresser à ces bâtiments pour leur valeur culturelle, sinon d'un point de vue urbanistique. La prise de conscience d'une « perte irréversible¹⁸⁷ », un sentiment qui a accompagné l'émergence de la notion de monument historique dans les années 1820, agit ici de la même façon. Le patrimoine industriel apparaît donc comme le nouveau patrimoine à sauver au même titre que les églises et les châteaux au XIX^e siècle. Le champ d'étude du patrimoine industriel s'est développé grâce aux expertises des historiens des techniques, des

¹⁸⁵ LENIAUD, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 295.

¹⁸⁶ CHASTEL, André, et Jean-Pierre BABELON. *La notion de patrimoine*, Paris : Liana Levi, 2008 [1994], p. 93.

¹⁸⁷ CHOAY, Françoise, *op. cit.*, p. 105.

historiens de science économique et sociale, et les ethnologues du monde du travail. Deux initiatives sont à noter. D'une part, la fondation du Centre de recherches sur la culture technique¹⁸⁸ à Grenoble en 1979 sous l'égide de Jocelyne de Noblet, qui crée en même temps la revue trimestrielle *Culture Technique*, dont le succès est allé grandissant. D'autre part, Maurice Daumas, alors directeur du musée des Techniques au Conservatoire des Arts et Métiers (CNAM), Vincent Grenier, architecte et commissaire d'une exposition au Centre de création industrielle du Centre Georges Pompidou, et Yves Lequin, historien, professeur d'université, directeur de l'Écomusée du Creusot, initient un cercle de recherche sur le patrimoine industriel dès 1978, qui s'agrandit au point de s'organiser en réseau. Les membres du cercle se réunissent dans le Comité d'information et de liaison pour l'archéologie, l'étude et la mise en valeur du patrimoine industriel (CILAC), fondé en 1979 sous l'égide du CNAM, de l'EHESS, de l'Association pour l'histoire matérielle de la civilisation industrielle, de l'écomusée du Creusot, et de l'Institut de l'entreprise. Reconnue d'utilité publique, l'association est la première à affirmer la valeur patrimoniale de l'architecture industrielle¹⁸⁹. Le CILAC se voit charger d'une mission d'étude du patrimoine ethnologique en 1979 par le ministère de la Culture. La définition du patrimoine industriel passe par son examen, mais aussi par la mise en place de son évaluation critique. Ainsi deux critères d'éligibilité à l'institution patrimoniale sont mis en place : d'un côté, un critère scientifique regroupant l'histoire, l'événementiel, la représentabilité, l'originalité, l'exemplarité, et la cohérence de notoriété de l'objet ; de l'autre, un critère technique définissant son potentiel touristique et économique. Les expertises rendent compte du critère de « l'urgence » qui caractérise certains sites, dont l'intégrité est mise à mal. Face à un patrimoine nouveau, dont les besoins sont autres que ceux du patrimoine classique, le ministère crée une Cellule du patrimoine industriel à l'Inventaire général en 1983, puis une Section du patrimoine industriel, scientifique, et technique (ou la Quatrième section) au sein de la Commission supérieure des monuments historiques en 1985.

b) Naissance du Musée des industries de la chemiserie-lingerie (1982)

À l'origine du Musée, une initiative de membres du personnel de l'usine locale : l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie est née en novembre 1982, sous l'impulsion d'une association de sauvegarde de la mémoire locale

¹⁸⁸ C.R.C.T, devenu le Centre de culture scientifique, technique et industrielle (CCSTI).

¹⁸⁹ BERGERON, Louis, et Gracia DOREL-FERRÉ. *Le patrimoine industriel : un nouveau territoire*, Paris : Liris, 1996, 127 p.

fondée par Jean-René Gravereaux, ancien dirigeant d'atelier, et trois (3) anciennes ouvrières d'un atelier de confection, qui se mobilise en pleine effervescence du patrimoine industriel. Leur intention est de créer un musée pérenne, mais dans un premier temps, sans situation immobilière fixe, l'Association multiplie les expositions temporaires à travers la région et à Paris¹⁹⁰. Elles content l'histoire de cette fabrique locale qui, à la fin du XIX^e siècle, représente un bassin d'emploi d'environ quatre mille (4 000) ouvriers et un bassin technique de trois mille (3 000) machines à coudre¹⁹¹. Cette activité atteint son âge d'or au début du XX^e siècle, alors que la plupart des ateliers travaillent en sous-traitance pour les grands magasins parisiens. La proximité d'une ligne ferroviaire en direction de la capitale facilite ce commerce prospère. Après la Seconde Guerre mondiale, elle vit un recul économique important, mais les ateliers continuent de fournir de grandes marques françaises, notamment des maisons de haute couture. L'Association se donne pour ambition à la fois de sauvegarder un patrimoine et, appuyé par des syndicats d'employeurs, des écoles professionnelles et la municipalité¹⁹², de soutenir la modernisation de la profession. Les archives produites à la création du Musée révèlent une attention portée surtout sur le patrimoine industriel, par la collecte de machines, d'une documentation technique, d'archives d'entreprises et de la mémoire des ouvriers. Ces vestiges sont recueillis à partir d'un appel à dons. Le produit fini est illustré à travers une collection vestimentaire composée de chemises, de pièces de lingerie, de manchettes et de cols¹⁹³. La collection s'agrandit pour intégrer des accessoires et des sous-vêtements masculins, des vêtements d'enfants, quelques rares vêtements féminins pour accompagner des vêtements masculins, des vêtements religieux, militaires et de cérémonies (mariage, communion)¹⁹⁴. Ce musée « vivant » – rendu possible par la recréation d'un atelier¹⁹⁵ – communique ainsi sur les savoir-faire et l'aspect créatif de cette industrie locale. Ainsi, à côté de l'aspect technique, la culture de la mode est revendiquée

¹⁹⁰ Lettre de Jean-René Gravereaux, président de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, à Jack Lang, ministre de la Culture, le 27 juillet 1984. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

¹⁹¹ Assemblée générale de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, compte rendu, 17 septembre 1983, p. 1-2. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

¹⁹² Le Musée devient municipal en 1989.

¹⁹³ *Idem*, p. 3.

¹⁹⁴ Information recueillies auprès du Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine en 2011.

¹⁹⁵ Assemblée générale de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, compte rendu, 3 décembre septembre 1982, p. 1. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

dès le départ comme un facteur essentiel pour la pérennisation du talent des ouvriers¹⁹⁶ : « La Mode, élément important de la vie en société, est sans cesse en évolution, tant dans sa forme que ses coloris et les dessins des tissus utilisés. Il est donc primordial que cette conception de la mode soit développée chez tous ceux qui concourent à la production d'articles de chemiserie¹⁹⁷. »

c) Une réorientation sur la mode : rénovation du programme muséologique (1991)

Toutefois, nous notons que très vite, à la fin des années 1980, l'Association change de position. Le Musée communique plus sur les objets liés à la mode, surtout à l'habillement masculin, un thème peu représenté dans les collections muséales françaises¹⁹⁸. Cet élément est révélé par une collaboration scientifique entre l'Association porteuse du projet muséal et l'UFAC, qui souhaite que le sujet de la chemise masculine, un thème « très spécialisé dans un secteur assez délaissé », soit valorisé à travers un musée qui apporterait « sa contribution à l'histoire du vêtement¹⁹⁹. » Jouant de cette originalité, et grâce au sérieux de la démarche du Musée, la DMF lui octroie le label « Musée de France »²⁰⁰ en 1990. C'est aussi la promesse de la mise à disposition par la municipalité d'un bâtiment où avait été installé le premier atelier de confection de chemiserie et de lingerie d'Argenton-sur-Creuse, fondé par Charles Brillaud en 1860, qui décide le ministère à appuyer le projet. En effet, cet élément de l'architecture industrielle offre une illustration inédite de l'histoire industrielle de la région et l'organisation des ateliers. L'État participe ainsi de quarante (40) % au financement de la restauration de l'édifice²⁰¹. Rebaptisé le « Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine » en 1991, l'institution trouve enfin un lieu d'installation pérenne et y emménage en 1993. Nous notons dans un article de presse paru à cette occasion, que le Musée sera avant tout « un centre de la mode et de la technologie de la chemise²⁰² ». Minimisant sa

¹⁹⁶ Ceci n'est pas sans nous rappeler les motivations qui ont amené les industriels calaisiens à se doter d'un Musée de la dentelle en 1926. Cf. Chapitre V, I, B.2.

¹⁹⁷ Assemblée générale de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, compte rendu, 17 septembre 1983, p. 4. Fonds documentaire Patrimoine et musée, Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

¹⁹⁸ « Le Musée de la chemiserie », in *Région Centre*, oct.-déc. 1987, p. 18-19. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

¹⁹⁹ Lettre de Jean-René Gravereaux, président de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, à Jack Lang, ministre de la Culture, le 27 juillet 1984. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁰⁰ Lettre d'Alain Elan-Brandenburg, inspecteur général des Musées classés et contrôlés, adressée au Président de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, le 21 décembre 1990. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁰¹ BONNIN, Jean-Michel. « La chemise s'offre une vitrine », in *La nouvelle République*, 11 janvier 1991, [sp]. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁰² *Ibidem*.

vocation initiale vouée au patrimoine industriel, celui-ci adopte un mandat cherchant à retracer l'évolution de la chemise dans la mode. Si le thème de l'industrie n'est pas occulté, les recherches menées par le documentaliste du Musée recruté en 1989 font ressortir des noms de maisons de haute couture et des marques prestigieuses telles Christian Dior, Pierre Cardin, Harryland, Pierre Clarence, Jean Pascal, Horizon, Louis Féraud, Charvet, chemisier de la place Vendôme²⁰³. Le musée fait aussi l'acquisition d'éléments de la garde-robe de célébrités comme le chanteur français Johnny Halliday, l'acteur britannique Richard Burton (1925-1984), ainsi que l'acteur, chanteur et écrivain français Jean-Claude Pascal (1927-1992)²⁰⁴. Cette production française, qui ne concerne plus qu'un marché de niche, continue d'employer au début des années 1990 sept cents (700) femmes à Argenton-sur-Creuse. Aujourd'hui, si le parcours permanent du Musée retrace toujours l'histoire des ateliers et des métiers traditionnels de la chemiserie, la programmation s'est progressivement orientée exclusivement sur le vêtement et l'art textile²⁰⁵, proposant à la fois des rétrospectives historiques, des expositions thématiques ou monographiques, et des installations d'art textile contemporain²⁰⁶.

B.2. Le Musée du costume de Château-Chinon : du costume ethnographique à la mode

a) Un musée d'encyclopédisme local (1927-1965)

En 1927, à l'initiative de l'Union régionaliste morvandelle, un Comité d'organisation du Musée régionaliste morvandeu est créé. Ses trois (3) membres fondateurs principaux sont l'historien local Émile Blin (1865-1953)²⁰⁷, l'érudit et folkloriste Joseph Pasquet (1888-1972)²⁰⁸, et l'homme de lettre et collectionneur Victor Gautheron du Coudray (1868-1957).

²⁰³ « La chemise : un musée à Argenton », in *Jardin des modes*, octobre 1994, p. 3. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²⁰⁴ BONNIN, Jean-Michel, *art. cit.*

²⁰⁵ « Programmation 2016 ». Site du Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton-sur-Creuse, [en ligne], <http://www.cc-argenton.fr/Documents/chemiserie/DEPLIANT%202016.pdf> (page consultée le 12/09/2016).

²⁰⁶ Nous pouvons rapprocher le cas Musée du Textile de Haute Alsace de celui du Musée d'Argenton-sur-Creuse. Fondé en 1996 à Husseren-Wesserling, cet écomusée municipal conservait à l'origine des collections retraçant l'histoire de l'ancienne manufacture royale (filage, tissage, impression à la planche), des costumes du XVIII^e et du XIX^e siècles. Suite à un changement d'orientation en 2000, l'institution intègre des collections d'art textile et de mode contemporaine, ainsi que des costumes de l'Opéra national du Rhin.

²⁰⁷ Il publie un ouvrage historique en 1902 : BLIN, Henri. *Le Morvan. Mœurs, coutumes, langage, historiette, légendes, croyances populaires, topographie, histoire, monuments*, Château-Chinon : Blin, 1902.

²⁰⁸ Fondateur du Syndicat d'initiative de Château-Chinon, il est aussi président d'honneur du groupe de danses traditionnelles les Galvachers. Durant sa jeunesse, il part vivre au Québec jusque dans les années 1920, où il fait des études d'agronomie à l'École d'agriculture de Sainte-Anne de la Pocatière. Sa passion pour le folklore est-elle née dans cette province traversée par le mouvement artistique et littéraire « Vieilles gens, vieilles choses » qui valorise la culture rurale ? Cf. Chapitre VII, II, B.3.

Le Comité prévoit d'ouvrir un musée regroupant à la fois des collections historiques, ethnographiques, d'histoire naturelle, de beaux-arts, ainsi qu'une bibliothèque²⁰⁹. En somme, un de ces musées locaux empreint d'un encyclopédisme identitaire²¹⁰ dont nous avons fait l'étude à partir des travaux de Chantal Georgel²¹¹. Le Musée est inauguré la même année à la chapelle Saint-Romain, et ouvre sur une exposition qui propose des reconstitutions d'intérieurs bourgeois et ruraux – décorés avec du mobilier traditionnel (vaisselier, berceau de bois, armoires, faïence, etc.) – et de l'outillage illustrant les métiers typiques de la région (tissage du chanvre, flottage du bois). Une belle collection de pierres précieuses, de bijoux et de monnaies est également présentée²¹². Fierté locale, le Musée doit être mis à l'abri au début de la Seconde Guerre mondiale. Lors du transfert des collections dans les sous-sols de la sous-préfecture, celles-ci sont pillées par des « vandales » et des « collectionneurs de bon goût²¹³ ». Les artefacts qui ont survécu aux vols et aux conditions de stockage, semblent avoir été oubliés après la guerre²¹⁴. Cependant, dans les années 1960, une idée se fait de plus en plus pressante : il faut un musée pour la ville qui se veut la capitale du Haut-Morvan. Joseph Pasquet, unique survivant du trio fondateur du premier musée, reprend le flambeau. Il imagine un établissement exposant des collections variées²¹⁵, « un foyer intellectuel et artistique²¹⁶ d'un intense et profond mouvement régionaliste²¹⁷. » Une médiathèque est ainsi nécessaire, où seraient projetés des œuvres cinématographiques et programmés des concerts. Joseph Pasquet s'entoure de précieux collaborateurs comme Albert Jaillet, fondateur des Galvachers, Jean Drouillet de l'Académie des provinces françaises, et Jules Dardy (1911-1992), présenté comme un expert international du costume. Alors que le Syndicat

²⁰⁹ « Musée régionaliste morvandean », in *Journal du Morvan*, 30 avril 1927, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

²¹⁰ Une souscription est ouverte le 1^{er} mai 1927. De nombreux dons financiers sont accordés par les habitants de Château-Chinon, du cafetier ou du charcutier qui donnent 10 ou 20 francs, aux commerçants et notables qui donnent jusqu'à 500 francs. Cf. « Liste des souscripteurs », in *Journal du Morvan*, 1^{er} mai 1927, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

²¹¹ Lien hyp Chapitre VII, III, A.2.

²¹² ARGOLET (Joseph Pasquet). « Le Musée folklorique du Morvan, municipal ? interdépartemental ? national ? », in *Journal du Centre*, 24 février 1965, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ La chapelle est rasée après la Seconde Guerre mondiale pour construire une école. Cf. GANTOIS, J.-F.. « Bientôt un extraordinaire musée à Château-Chinon », in *Journal du Centre*, 23 juin 1967, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

²¹⁵ Diverses sections sont mentionnées par Joseph Pasquet : « costumes, mobilier, métiers, archéologie, ethno, histoire naturelle. » Cf. ARGOLET (Joseph Pasquet), *art. cit.*

²¹⁶ Depuis toujours, Joseph Pasquet s'est consacré au collectionnement de livres anciens, mais aussi de livres plus récents concernant strictement la région morvandelle. Depuis la fin de la guerre, il s'attelle lui-même à la rédaction d'ouvrages tels *Le Haut-Morvan et sa capitale Château-Chinon* en 1954, et *En Morvan, souvenirs du bon vieux temps* en 1967, illustrés par des artistes régionaux.

²¹⁷ ARGOLET (Joseph Pasquet), *art. cit.*

intercommunal pour la conservation des musées de la Nièvre se crée en 1964, la Ville de Château-Chinon y adhère dès 1965²¹⁸. En effet, Joseph Pasquet trouve un relais institutionnel en la personne de François Mitterrand, maire de Château-Chinon et président du Conseil général de la Nièvre, qui suggère d'investir l'hôtel Buteau-Ravisy.

b) Le Musée de Château-Chinon, un musée ethnographique phagocyté (1965-1967)

François Mitterrand active son réseau et demande l'appui de la DMF et du MNATP pour la création d'un Musée du Morvan, qui pourrait être « un reliquaire des choses du passé, mais où tout sera présenté d'une façon aussi vivante que possible²¹⁹ » et qui répondrait au principe : « rien que ce qui est Morvandiau, tout ce qui est Morvandiau. » Le projet, validé par Hubert Landais, directeur des musées de France, place ainsi l'affaire sous la responsabilité de la conservatrice départementale, Monique Nicoud, et bénéficie de l'avis scientifique de Georges Henri Rivière²²⁰. Cependant, les collections municipales sont assez minces²²¹, et le projet muséal compte surtout sur la collection de costumes anciens de Jules Dardy. Artiste-illustrateur, il est entré en contact avec Maurice Leloir à Paris, lors de sa formation à l'École des Arts décoratifs, et développe une passion pour le costume auprès de Madeleine Delpierre au Musée Carnavalet, qu'il aide à monter des expositions. Chineur à la recherche d'inspiration pour son travail d'illustrateur, il collectionne des objets relatifs aux costumes historiques et régionaux²²². La DMF missionne en 1969 Louise Alcan du MNATP, et Yvonne Deslandres de l'UFAC, pour examiner ce fonds. Leur rapport fait état des mauvaises conditions de conservation des artefacts – gardés dans la résidence personnelle

²¹⁸ Direction des musées de France, inspection générale des musées classes et contrôles. « Inspection à Château-Chinon », in *Rapport de Mission à Nevers, Cosne, Pouilly-sur-Loire, La Charité-sur-Loire, Clamecy, Varzy, Château-Chinon, 30-31 janvier*, 1^{er} février 1974. Archives nationales, cote 19920627/96.

²¹⁹ Lettre de François Mitterrand, député-maire de Château-Chinon, à M. le Préfet de la région Bourgogne, le 9 février 1967. Sous-fonds « Château-Chinon, musée de Château-Chinon (1957-1967) », fonds « MNATP : ressources documentaires et activités scientifiques (1908-2011) », archives du Musée national des arts traditions populaires. Archives nationales, cote 20130147/23.

²²⁰ Georges Henri Rivière, qui n'occupe plus les fonctions d'Inspecteur des musées de province, assurera un soutien scientifique au projet muséal afin d'estimer les moyens à mettre en œuvre « bien dans la ligne de la politique régionale de notre musée-laboratoire ». Cf. Lettre de Georges Henri Rivière, directeur du Musée national des arts traditions populaires, adressée à François Mitterrand, député-maire de Château-Chinon, le 8 septembre 1965. Sous-fonds « Château-Chinon, musée de Château-Chinon (1957-1967) », fonds « MNATP : ressources documentaires et activités scientifiques (1908-2011) », archives du Musée national des arts traditions populaires. Archives nationales, cote 20130147/23.

²²¹ Elles consistent principalement des collections ethnographiques et de céramique gallo-romaine. Cf. *Ibidem*.

²²² MICHELET, Annick, Françoise TARDIVON. « Jules Dardy, artiste et collectionneur », in *Collectes, collections, collectionneurs*, Nevers : Conservation départementale des musées, 1988, 2 p.

du collectionneur ²²³ – et de l'inaccessibilité de la majorité des pièces, puisque seulement cent quatre-vingt (180) artefacts sont évalués sur mille (1000) ou deux mille (2000) pièces.

Ce sont les costumes régionaux avant toute chose qui raccrochent de fait Jules Dardy au projet du Musée du Morvan. François Mitterrand indique que l'établissement « pourra comprendre une salle du costume où seront exposées les collections exceptionnelles de M. Dardy, les différentes étoffes du pays et ses modes. Une noce morvandelle sera reconstituée avec des personnages en terre cuite²²⁴. » La description continue, fidèle au modèle des ATP, entre reconstitutions d'intérieurs et musée de plein air²²⁵. Depuis son implication dans les activités de l'Académie du Morvan, et celles du groupe folklorique les Galvachers dont il prend la présidence, Jules Dardy se forge une image d'un « grand spécialiste du Morvan²²⁶ ». Il est ainsi suggéré qu'il devienne le conservateur-adjoint du musée²²⁷. Monique Nicoud accepte la proposition, ne cachant pas ses craintes : « Monsieur Dardy est très spécialisé et j'ai peur qu'il ne s'intéresse qu'aux costumes dans notre futur musée²²⁸. »

c) Du musée du costume au musée de la mode (1967-1992)

Le Musée a donc l'objectif de présenter aux habitants comme aux touristes « la beauté de l'objet dans la vie quotidienne passée », mais aussi « d'établir des liaisons et une coordination souhaitable entre les instances folkloriques, techniques, artistiques, sociologiques²²⁹. » En 1967, l'achat effectif de l'hôtel Buteau-Ravisy par la Ville et l'apport financier de le DMF qui participe à hauteur de quarante (40) % au budget nécessaire à la

²²³ Jules Dardy réside au Faubourg de Paris à Château-Chinon. Il possède aussi un pied à terre à Paris, et habite alternativement dans les deux villes.

²²⁴ Lettre de François Mitterrand, député-maire de Château-Chinon, adressée à M. le Préfet de la région Bourgogne, le 9 février 1967, *op. cit.*

²²⁵ La cour pourrait accueillir une chaumière entière avec des ateliers d'artisans représentant des vieux métiers, le musée serait alors « un musée en plein air ». S'ajoutent un hangar avec les outils agricoles ; la reconstitution de la vie du bûcheron et du charbonnier (bois et ustensiles) mais aussi une collection de photographies et de cartes géographiques des ports et forêts ; les fruits des fouilles archéologiques locales, les collections minéralogiques, et les peintures et sculptures des artistes morvandiaux. Cf. *Ibidem*.

²²⁶ Lettre de Monique Nicoud, conservatrice départementale des musées de la Nièvre, adressée à Joseph Pasquet, président de l'Académie du Morvan, le 25 octobre 1965. Sous-chemise « Correspondance », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

²²⁷ Lettre de Joseph Pasquet, président de l'Académie du Morvan, adressée à Monique Nicoud conservatrice départementale des musées de la Nièvre, le 4 octobre 1965. Sous-chemise « Correspondance », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

²²⁸ Lettre de Monique Nicoud, conservatrice départementale des musées de la Nièvre, adressée à Joseph Pasquet, président de l'Académie du Morvan, le 25 octobre 1965, *op. cit.*

²²⁹ BRINGUIER, Bernadette. *Programme muséographique*, 16 mars 1968. Sous-chemise « Programme muséographique 1968 », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

réfection du bâtiment²³⁰, permettent la création du Musée du Morvan. Par ailleurs, la même année, Joseph Pasquet et François Mitterrand s'associent avec l'écrivain et biographe Henri Perruchot (1917-1967), pour fonder l'Académie du Morvan, une instance savante qui complète le projet du complexe muséal envisagé au départ. Jules Dardy se voit chargé de l'installation du musée qui doit ouvrir en 1971. Malgré un premier programme muséographique rédigé par la conservatrice départementale en 1968, qui prévoyait un musée ethno-historique, une archive manuscrite rédigée par Jules Dardy lui-même²³¹, fait état d'un autre programme pour l'établissement, dénommé ici le « Musée du folklore et costume de Château-Chinon ». Le parcours que le collectionneur agence forme un triptyque : le premier volet est une « synthèse des arts et traditions populaires du Morvan », le second est un « musée du costume local comparé » puis, le troisième, est consacré au « costume civil en France de la régence à 1910. » Ce sont ces deux derniers thèmes qui sont surtout développés. Ils occupent en outre sept (7) salles du Musée sur dix²³². Le document se termine par cette phrase : « Les costumes du Musée de Château-Chinon nous narrent deux siècles de l'histoire du costume : ils sont une apologie muette de la continuité du goût français. L'histoire du costume n'est-elle pas, aussi, le reflet de l'histoire de France. » Aucune archive ne mentionne un quelconque différend entre Jules Dardy et les promoteurs d'un musée ethnographique. En 1970, la Ville achète même les six cent cinquante (650) pièces que le collectionneur a exposées. Le mandat d'un musée du costume s'affirme bien plus tard en 1983 avec l'achat du reste de la collection Dardy. Le Fonds régional d'acquisition des musées (FRAM), qui gère une enveloppe tout juste créée en 1982 par l'État et les collectivités dans le but de

²³⁰ Lettre de Bernadette Bringuier, conservatrice intérimaire des musées de la Nièvre, adressée à Joseph Pasquet, président de la Société des amis du Musée du Morvan, le 8 août 1967. Sous-chemise « Correspondance », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

²³¹ Cette archive consiste en une liasse de feuilles tapuscrites et annotées, numérotée (30 p.) Vu le niveau de description et de commentaires sur le costume et la mode, elle a sûrement été rédigée par Jules Dardy Il s'agit d'une description des salles et des commentaires pour préparer une visite guidée de l'institution. Cf. DARDY, Jules (?). Notes, [sd], 30 p. Sous-chemise « Musée de Château-Chinon », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote..

²³² **Salle 1/** la chambre de la mariée morvandelle : lit, accessoires et vêtements de la mariée. **Salle 2/** élégance du XVIII^e siècle : robes et costumes à la Française né vers 1800 (accessoires et tissus, outils d'entretien), robe à la Française (robes, habits et accessoires d'homme), robe à l'anglaise (robe et art textile), robe directoire (robe et broderie, habits d'enfant), divers habits, vêtement du dessus et accessoires de la fin XVIII^e siècle. **Salle 3/** les couvents en Morvan : mobiliers et décors liturgiques, iconographie populaire, textiles brodés. **Salle 7/** les Pandores : poupées de mode du XVI^e au XIX^e siècle. **Salle 8/** salle commune des tisserands morvandiaux : outillage et métier à tisser, échantillons textile, reconstitution d'une boutique de marchande, surtout de la modiste. **Salle 9/** la salle morvandelle : intérieur XVIII^e et XIX^e siècle (meubles, vaisselle, linge de maison, berceau, bénitier, horloge, etc.), danse évoquée à partir d'éléments de costume. **Salle 10/** le costume civil en France : évolution de la mode avec des habits complets, des pièces vestimentaires, des accessoires et des photographies. Cf. *Ibidem*.

favoriser le programme de décentralisation culturelle, est convaincu par le dossier d'acquisition défendant la valeur de la collection²³³ : des costumes complets qui permettent de présenter la vie de cour, et la société bourgeoise et rurale du début du XVIII^e siècle à 1900, auxquels s'ajoutent des pièces vestimentaires et des accessoires, résultat de cinquante (50) années de recherches réalisées par le collectionneur. Les artefacts sont originaux, voire neufs²³⁴. Serge Renimel, en charge du dossier, insiste aussi sur le devoir d'acquérir la collection dans le but de compléter la première partie cédée en 1970, mais surtout de placer « le Musée de Château-Chinon parmi les premiers dans cette spécialité, du point de vue de la représentativité et du nombre de pièces exceptionnelles et uniques²³⁵. » Le Metropolitan Museum à New York convoite en effet une partie des artefacts rassemblés par Jules Dardy. La DMF accorde ainsi une subvention pour l'achat des mille cents (1100) pièces restantes. Cet événement tourne définitivement la page de l'aspect folklorique du Musée.

En 1987, la conservatrice Annick Michelet est appelée à réhabiliter l'institution. Après diverses expériences dans des musées de province ainsi qu'à l'Institut du textile de France²³⁶, un service de recherche industrielle basé à Paris, elle prend le projet de Château-Chinon en main. Elle envisage « un parcours initiatique²³⁷ » de l'histoire de la mode qui se déroule sur deux niveaux. Le rez-de-chaussée est découpé en six espaces principaux : trois (3) sont des reconstitutions d'intérieur, les autres espaces proposent un décor à peine suggéré permettant ainsi de changer les thèmes. Les salons du bâtiment recréent la vie d'un hôtel particulier, illustrant la sociabilité de « la noblesse locale » du XVIII^e et XIX^e siècle : salon de musique, grande salle, petit fumoir. L'étage propose quatre (4) sections : la loge de théâtre, la boutique mercerie, la salle de bain et la chambre mortuaire, puis le jardin et la terrasse d'une demeure. Une dernière pièce, en fin de parcours, permet de présenter des créations de mode contemporaine. La muséographie prévoit des expôts « hyper-réalistes » : le visage des mannequins sera fabriqué à partir de sculpture de l'époque considérée, en plus de dispositifs stimulant les sens (diffusion d'odeurs, de musiques et de sons, présentation d'objets

²³³ Lettre de Serge Renimel, adressée à Guy Doussot, adjoint au maire de Château-Chinon, le 2 novembre 1982. Sous-fonds « Achat FRAM », fonds « Acquisitions/Dons – AMAC ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

²³⁴ Il est tout de même précisé que certains artefacts ont subi quelques transformations comme des costumes historiques portés pour des bals costumés, ou la modernisation de costumes paysans par des groupes folkloriques, mais cela ne concerne qu'un nombre restreint.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ « Annick Michelet, un musée en tête », in *Madame Figaro*, 12 octobre 1992. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

²³⁷ Avant-projet sommaire, 28 janvier 1990. Fonds « 1990 Muséographie – APS APD DCE ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

sollicitant le toucher, affichage d'images)²³⁸. La conservatrice enrichit la collection autant grâce à des dons de grandes familles habitant la région²³⁹, comprenant des robes de baptême, des robes de deuil, des vêtements quotidiens et des tenues de soirées appartenant à leurs aïeules – des vêtements cousus main ou griffés –, qu'avec des dons proposés par des musées parisiens de la mode, notamment le Musée du Palais Galliera. Elle modernise de la sorte le fonds patrimonial du Musée, jusqu'aux années 1930, et introduit de surcroît des pièces de haute couture²⁴⁰. Les archives révèlent que son ambition est ainsi d'égaliser les collections du Musée Galliera et du MAM à Paris²⁴¹. Le Musée du costume de Château-Chinon est inauguré le 4 avril 1992. Malgré ce titre, les activités du Musée se tournent vers la collecte de vêtements de mode et de créateurs – Pierre Cardin, Carven, Courrèges, Emmanuel Ungaro, Christian Lacroix – afin d'illustrer la période des années 1950 jusqu'aux années 1990, grâce au soutien des donateurs et de l'Association des Amis du Musée du costume²⁴². Le Musée du costume valorise toutefois sa spécificité : « En France, cinq musées sont spécialisés dans le costume, dont quatre consacrés à la haute couture et à la création. Seul le musée du Costume à Château-Chinon présente des vêtements et leurs accessoires de la vie quotidienne²⁴³. » L'institution se présente ainsi comme un cas unique : musée de mode adoptant une approche historique, artistique, ethnologique et sociologique.

Conclusion

Les principes défendus par les promoteurs de la nouvelle muséologie participent à ce que le musée devienne un lieu plus ouvert : le musée d'art, accusé d'élitisme, se saisit de l'artefact vestimentaire. La muséographie initiée par le V&A Museum en 1971 est le point de départ d'une vague de mise en spectacle des expositions, se rapprochant finalement des

²³⁸ MICHELET, Annick. *Rapport d'étude. Musée du costume de Château-Chinon, propositions de développement muséographique et éléments de programmation financière. Analyse et propositions conservatoires*, Département de la Nièvre, convention de développement culturel avec l'État février 1986. Fonds documentaire « Musées de Château-Chinon », archives du Service des musées de France, sans cote.

²³⁹ Notons les dons principaux : la collection Annie Bertrand, le don Christine de Hennezel d'Ormois, la garde-robe de Marthe-Marie de Parseval. Cf. MARTIN, François, Françoise TÉTARD-VITTU et Virginie GARD. *Voyage au cœur des collections, études et documents n°13*, Nevers : Conseil général de la Nièvre, 2011, p. 55-56.

²⁴⁰ Par exemple, dans un courrier du 23 novembre 1990, Annick Michelet remercie Dominique Sirop, un couturier-créateur et collectionneur pour une donation de pièces provenant de la maison Paquin. Cf. Fonds « Acquisitions/Dons », Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

²⁴¹ Lettre d'Annick Michelet, conservatrice du Musée de Château-Chinon, adressée au Président du Conseil général, le 27 janvier 1988. Cf. *Ibidem*.

²⁴² Dépliant de l'exposition *10 ans d'acquisitions* (21 juin-31 déc. 2013), présentée par le musée du costume de Château-Chinon. Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

²⁴³ « Prendre la clé... des musées », in *Le Journal du Centre*, 10 août 2002, [sp]. Fonds documentaire « Musées de Château-Chinon », archives du Service des musées de France, sans cote.

visiteurs par une présentation plus attractive des expôts. L'inauguration de Musée des arts de la mode en 1986 à Paris reflète cette nouvelle tendance. C'est aussi le discours sur l'objet qui change, les musées se dégageant de la rétrospective historique ou de la galerie progressive, pour exposer le parcours créatif des couturiers. La fin de l'âge d'or de la haute couture favorise la reconnaissance patrimoniale de ses créations et sa disponibilité sur le marché antiquaire. Les musées, versant dans l'exposition monographique, sont bien les producteurs de nouvelles connaissances sur l'histoire de la mode sous l'angle d'une histoire de l'art du vêtement.

En France, l'émulation produite par ce nouveau thème dans le paysage muséal – appuyé par le gouvernement de François Mitterrand qui souhaite décroiser la hiérarchie des arts et valoriser les nouvelles catégories de patrimoine – participe à la redécouverte du patrimoine industriel ou du patrimoine ethno-historique lié à la mode. Le programme de décentralisation et l'augmentation sans précédent des budgets du ministère de la Culture favorise la création de musées en région tels le Musée international de la chaussure à Romans-sur-Isère en 1971, le Musée du Chapeau à Chazelles-sur-Lyon en 1983, le Musée de la mode de Marseille en 1989, le Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton-sur-Creuse en 1991, le Musée du costume de Château-Chinon en 1992, le Musée de la lunette à Morez en 1996. Ces institutions offrent un discours, plus ou moins accentué selon le cas, axé sur la création de mode, l'unicité ou la rareté de la pièce, ou le lien entre les savoir-faire provinciaux et la haute couture parisienne.

Conclusion du chapitre IX

Nous avons mis en évidence ici un nouveau régime de muséalité initié dans l'entre-deux guerres par une élévation progressive du statut social de couturier et l'essor de l'image de la mode française à l'international, et qui entérine un rapprochement de l'industrie de la mode et de l'univers du musée. C'est l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 qui produit une rupture dans la présentation des collections des maisons de couture par le phénomène d'artification de la mode : le vêtement, protégé légalement sur le marché comme « création artistique », est mis en valeur dans un décor propre au style de chaque couturier. Les collaborations avec des artistes plastiques se multiplient et s'affirment, notamment à l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris en 1937 avec une intention claire de rejeter le stand commercial ordinaire dans le but d'accentuer l'analogie entre le vêtement et le chef d'œuvre. Du côté du musée, nous avons observé une artification de la muséographie avec l'apparition d'un nouveau métier : le scénographe d'exposition. De fait, après la Seconde Guerre mondiale, le musée fait appel à des artistes pour « théâtraliser » la présentation des collections. L'idée sous-jacente est que le discours d'exposition doit être soutenu par une mise en scène mettant le public en condition de réception de l'artefact. À la croisée de ces deux mouvements émerge le musée de la mode, après une première expérience réussie de l'exposition *Britain Can Make It* qui s'est tenue au V&A Museum en 1946.

Une autre évolution majeure a lieu dans les années 1970, quand les musées du costume intègrent de plus en plus de vêtements contemporains dans leurs collections, en parallèle de la reconnaissance artistique de la figure du couturier-créateur et de la mode comme une composante de la culture nationale. Nous avons donné l'exemple en France de l'UFAC qui organise à partir de 1973 des expositions monographiques, et celui au Québec du Musée McCord qui suit la tendance à la collecte de pièces haute couture et au traitement esthétisant des collections vestimentaires, l'exposition *Le beau monde* en 1974 servant de manifeste. Nous avons également montré l'influence de la nouvelle muséologie qui prône le concept de Musée au service du public lequel trouve à travers le vêtement de mode un médium facile d'accès. La scénographie spectaculaire, utilisant des références visuelles populaires, s'illustre avec l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton* en 1971 au V&A Museum à nouveau.

Mais c'est surtout à partir des années 1980, en France, avec l'inauguration de Musée des arts de la mode (MAM) à Paris en 1986 – qui exploite la formule muséographique du

V&A Museum pour son exposition *Moments de mode* – que la reconnaissance patrimoniale de « la mode » prend corps. Bénéficiant d'un mouvement en faveur de l'élargissement de la notion de patrimoine sous le ministère de Jack Lang, le vêtement contemporain profite de la politique muséale qui se met en place. Entre 1985 et 1987, Paris accueille trois (3) expositions nationales sur le thème des modes vestimentaires – *Mode en direct* ; *Mode, industrie de pointe* ; et *Costume Coutume* – expositions qui participent à décloisonner l'antagonisme traditionnel entre l'ancien et le contemporain, entre l'économique et le culturel. Le discours cependant est moins innovant qu'il n'y paraît, puisque ce mouvement en faveur de la mode, comme au régime de muséalité précédent, continue de valoriser les aspects créatif, esthétique et technique de l'objet.

Jusque dans les années 1990, ce positionnement de la mode est d'ailleurs maintenu par une diffusion du modèle du musée de la mode en région, et renforcé par le rôle de pilotage du MAM et du Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris. Le modèle du MAM, et ses équipes, est transposé directement à Marseille, avec la création en 1989 du Musée de la mode de Marseille. Associée à une école de stylisme et bénéficiant de l'activité de lobbying des industriels de la région, l'institution pousse encore plus loin le concept de rapprochement du musée avec le monde économique de la mode en intégrant des pièces de la saison passée. À Château-Chinon, en 1992, le Musée du Morvan est rebaptisé le Musée du costume, depuis la réorientation de sa politique vers le concept de mode avec l'intention de se hisser au niveau d'un musée comme le Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris dont il s'inspire.

En divers lieux, la notion de patrimoine industriel prend son essor dans des musées consacrés à des activités artisanales ou semi-industrielles en lien avec le marché de la haute couture parisienne. L'Atelier-musée du chapeau à Chazelles-sur-Lyon, fondé en 1983, est le premier d'entre eux. Le Musée de la chaussure à Romans-sur-Isère, créé en 1971, ajoute à sa collection historique et ethnographique de souliers des créations contemporaines du luxe au début des années 1990. L'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, née à Argenton-sur-Creuse en 1982, est appuyée par l'UFAC dans la création en 1991 du Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine, réorientant son discours sur la mode. Le Musée de la lunette à Morez, fondé en 1996, trouve son origine dans la collection d'un créateur parisien installé rue Faubourg Saint-Honoré, haut lieu du commerce de la mode de luxe.

Chapitre X – Un nouveau modèle émergent : le musée des modes vestimentaires (début des années 1990-demain)

Introduction du chapitre X

L'objet du chapitre X est de démontrer la fin du régime de muséalité lié au musée de la mode, amené par l'essoufflement de ce modèle, et de constater l'apparition d'un nouveau régime muséalité, à partir de signes annonçant l'émergence d'un autre modèle : le musée des modes vestimentaires. Nous proposons ainsi d'employer ce terme reflétant une nouvelle conception du sujet de la mode qui impacte fortement le traitement des collections vestimentaires. Nous attirons l'attention sur le fait que nous avons souvent utilisé cette expression depuis le début de nos travaux, prenant garde à nous démarquer des polémiques sur la sémantique de l'objet vestimentaire, devenues stériles puisqu'il persiste un débat entre les partisans du mot « costume » et ceux du mot « mode »¹. Nous avons aussi veillé à ne pas utiliser le terme « mode » pour ne pas tomber dans les travers d'une compréhension *mainstream*, qui postule l'existence de grands courants stylistiques diffusés dans la société à partir du travail des grands couturiers, une acception largement soutenue par la construction discursive adoptée par les musées de la mode. Ainsi, nous avons préféré jusqu'ici parler de « modes vestimentaires » afin de garder une autonomie scientifique et de faire évoluer notre argumentation dans un espace neutre. Toutefois, il est désormais temps de défendre et de justifier notre prise de position sémantique en mettant en évidence, du point de vue des sciences humaines et sociales, l'actualisation du champ d'étude de la mode, et d'un point de vue muséal, une autre perception du musée et son rôle.

¹ Encore 2001, l'historienne Micheline Baulant, emploie le mot « costume » dans une analyse de la consommation vestimentaire au XVI^e et XVII^e siècle, sous un angle économique et social – une approche scientifique innovante, se détachant de la traditionnelle histoire des silhouettes –. Cf. BAULANT, Micheline. « Jalons pour une histoire du costume commun », in *Histoire & Mesure*, vol. XVI, n°1-2, 2001, p. 3-56.

Nous commencerons par faire le constat que, malgré le succès populaire des expositions sur la mode, en tout cas un succès médiatique, la communauté scientifique et muséale ne semble pas satisfaite du développement récent du musée de la mode, désormais assujéti au règne de l'esthétique plastique et de l'événementiel. Nous illustrerons trois (3) types de dérives du musée de la mode : commercial, consumériste et muséographique. En parallèle, nous exposerons comment les sciences humaines et sociales ont apporté un renouveau de l'étude de la mode depuis l'apparition d'une sociologie de la mode jusqu'à l'écriture d'une histoire culturelle du vêtement, inaugurant de nouveaux thèmes comme l'apparence, le genre, le corps, ainsi que de nouvelles approches qui privilégient les dynamiques de circulation, de construction, de transmission, etc. Ce champ d'étude étant très vaste, nous nous efforcerons de déterminer les apports théoriques pour ensuite illustrer ces courants scientifiques de quelques études, issues notamment de la recherche menée à l'Université Lille 3 et l'Université Laval.

Puis nous montrerons comment ces nouvelles connaissances ont changé à la fois les pratiques muséographiques, l'interprétation de l'objet et la manière de mener des recherches en *fashion studies*, rapprochant de plus en plus les experts de l'université et du musée. De nouvelles réflexions émergent, les acteurs du musée de la mode cherchant des solutions de médiation des collections vestimentaires à la fois en termes de dispositifs et de discours. Nous retiendrons dans un premier temps le rôle des conservateurs-restaurateurs textiles dans cette mutation, qui amènent une nouvelle déontologie de traitement de l'artefact. Puis la pratique du conservateur qui fait évoluer son interprétation de l'artefact et sa manière de le collecter. Par conséquent, ce sont aussi les sujets d'exposition qui évoluent vers un décroisement du discours scientifique et des collections. Pour finir, avec l'appropriation de la part des chercheurs comme des conservateurs d'une nouvelle définition de la mode, nous assistons à une relecture du patrimoine vestimentaire.

En dernier lieu, nous étudierons le sujet de virtualisation des collections comme nouveau sujet d'intérêt des muséologues en tant qu'outil de travail et en tant que support idéologique d'une nouvelle manière d'appréhender le patrimoine vestimentaire. La création de base de données en ligne, débouchant sur celle d'une plate-forme internationale de visualisation et d'appropriation des collections, nommé « Europeana Fashion », marque selon nous le réel avènement d'un nouveau régime de muséalité.

I. Les dérives du modèle du musée de la mode

A. La mode au musée, un phénomène à bout de souffle

A.1. La dérive commerciale : de l'exposition carte blanche à la « publi-exposition »

À travers les divers articles de presse publiés au début des années 1990 qu'elles a étudiés, Morgan Jan relève que le public s'est culturellement approprié le sujet de la mode. « La multiplication de productions – écrites, cinématographiques² et scénographiques notamment – concourt à cette reconnaissance culturelle et fait de lui un objet légitime de réflexion³ ». La presse remarque que l'installation de la mode dans le paysage culturel français a réussi à ce que le « Français moyen » arrive à retenir le nom des grands couturiers-créateurs comme Dior ou Chanel, et à ce que les plus curieux apprécient la couture tel un art à part entière, comme « on goûte un Picasso sans espoir de l'accrocher à ses murs⁴ ». Les expositions sont fréquentées et commentées par des « jeunes en jeans », la mode étant devenue « un art populaire⁵ ».

Si la création du Musée des arts de la mode (MAM) a accéléré la reconnaissance patrimoniale de la mode d'un point de vue du grand public, elle inaugure aussi un intérêt accru pour le vêtement sur le marché de l'art. Morgan Jan parle d'un « effet négatif majeur » puisque les donations sont moins nombreuses. Objet de collection désormais légitime, sa commercialisation en est d'autant plus intéressante grâce aux ventes aux enchères qui se multiplient. Or, faute de budget d'acquisition suffisant, les deux musées parisiens de la mode comptent beaucoup sur les donations pour enrichir leur collection – tel est le cas de nombreuses institutions muséales – notamment celles proposées par de grandes familles ou des collectionneuses de mode. En 1997, quatre-vingt-dix (90) % des collections du MAM, tout juste rebaptisé le Musée de la mode et du textile (MMT) sont issus de dons, selon la conservatrice Lydia Kamitsis. Au Musée Galliera, un rapport d'audit achevé en 2006 estime que « les dons représentent ces dernières années 95 % des entrées, [...], dont 80 % de

² Morgan Jan cite pour les années 1980 deux films documentaires : *Mode in France* de William Klein réalisé en 1985 avec en voix-off Serge Gainsbourg, qui raconte l'histoire de la mode ; puis *Notebook on Cities and Clothes* du cinéaste Wim Wenders réalisé en 1989, et produit par le Centre Pompidou Beaubourg, qui analyse l'univers de la mode à travers une conversation avec le couturier japonais Yohji Yamamoto.

³ JAN, Morgan. *Culture couture. La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 2011, p. 189.

⁴ BOUÉ, Michel. « L'horticulteur de la femme », in *L'Humanité*, 1^{er} avril 1987, p. 20-21. Cité par JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 189.

⁵ *Ibidem*.

particuliers⁶ ». Pouvant difficilement acquérir des pièces contemporaines et/ou très cotées, une tendance se développe : l'exposition carte blanche, où le conservateur de musée n'est plus maître du discours d'exposition. Pour les maisons de haute couture, c'est le moyen de présenter leur travail tout en contrôlant l'image qu'ils souhaitent donner à leur marque ; en contrepartie, le musée garde quelques pièces représentatives du parcours artistique du couturier⁷. Depuis 2001, le MMT développe ce type de collaboration, en particulier avec les créateurs et performeurs néerlandais Viktor Horsting et Rolf Snoeren, fondateurs de la marque Viktor & Rolf pour une exposition intitulée, de façon assez égotique, *Viktor & Rolf par Viktor & Rolf* (8 oct. 2003-25 janv. 2004), puis avec le couturier japonais Yohji Yamamoto pour l'exposition *Juste des vêtements* (13 avril-28 août 2005). Le Musée Galliera suit le pas avec l'exposition *Gallierock* (7 avril-29 juil. 2007) organisée par le designer français Jean-Charles de Castelbajac. Comme nous l'avons vu, la Cité internationale de la dentelle et de la mode (CIDM) à Calais, dont la politique d'acquisition est tournée vers le contemporain, vise à collecter des pièces provenant directement des maisons de couture⁸. Sans verser tout à fait dans l'exposition carte blanche, l'établissement programme des expositions monographiques réalisées en collaboration étroite avec des designers. Les expositions *On aura tout vu – SensationS* (14 juin-31 décembre 2014) et *Anne Valérie Hash – Décrayonner* (1er avril-13 novembre 2016) sont ainsi l'occasion de se procurer des pièces qui ont défilé⁹.

L'exposition carte blanche dérive progressivement et débouche sur l'apparition d'une nouvelle catégorie d'expositions : les « publi-expositions ». Ce terme est inventé par l'artiste Bernard Hasquenoph sur le modèle du mot « publi-reportage ». Il s'agit d'appliquer les mêmes principes au monde des musées : « Dans le domaine de la presse, un publi-reportage qualifie une publicité payée par un annonceur se présentant sous la forme d'un article,

⁶ JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 205.

⁷ Les expositions monographiques sur des couturiers-créateurs contemporains, vivants, pouvaient également voir des pièces de la maison de couture intégrer les collections du musée. Cependant, l'exposition carte-blanche est une stratégie adoptée par l'institution pour attirer les designers au musée. Lors d'une interview, Béatrice Salmon, directrice scientifique du Musée des arts décoratifs de 2000 à 2013, explique : « Depuis 2001, nous cherchons à rétablir le dialogue avec eux [les designers] et à leur prouver que le musée est un lieu où ils peuvent s'exprimer et trouver leur inspiration. » Cf. BAVELIER, Ariane. « Fondations et musées. La mode hors des podiums », in *Le Figaroscope*, 4-10 octobre 2006, p. 4-6. Citée par JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 334.

⁸ Voir le Chapitre V, III, A.2.

⁹ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, conservatrice en chef et directrice de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, le 22 avril 2015 à 10h00 au Musée, (00:22:29) p. 240-241 (cf. Volume des annexes).

destiné à faire la promotion d'une marque, d'une région ou de tout autre produit¹⁰. » En l'occurrence, il désigne une exposition transformée en outil de communication plutôt qu'en médiateur d'informations. Le critique fait le parallèle entre la démarche muséale des grands groupes de luxe et la collaboration entre les marques et les artistes, dont nous avons étudié les modalités dans le chapitre précédent. Les marques se parent ainsi de « cette aura d'intemporalité tant recherchée¹¹ ». Sur les trente neuf (39) expositions programmées entre 2005 et 2015 répertoriées dans la liste des « publi-expositions » dressée par Bernard Hasquenoph¹², trente (30) ont pour sujet le vêtement de mode ou des objets relatifs à la mode comme les bijoux ou les sacs à main. Elles sont commanditées par de grands groupes du luxe comme Dior, Chanel, Chloé, Louis Vuitton, Hermès, Van Cleef & Arpels, Cartier, des maisons qui possèdent leur propre service patrimonial et parfois leur scénographe « maison ». Pour celles qui sont présentées en France, elles sont surtout organisées au Grand Palais, au Musée d'Orsay, au Musée des arts décoratifs, ou encore au Palais de Tokyo. Le deuxième musée parisien de la mode, le Musée de la mode de la Ville de Paris, ainsi renommé en 1997, ne figure donc pas dans la liste. L'établissement municipal s'affiche au contraire de ces musées nationaux qui ont développé à partir des années 2000 des plans de financement de grande envergure. Alors que les marques avouent clairement l'objectif de ces manifestations inscrites dans une stratégie de « conquête de marché »¹³, Bernard Hasquenoph se pose la question du respect des règles déontologiques du Conseil international des musées (ICOM) ou sinon du Code du patrimoine en France qui impose aux musées labellisés « Musée de France », la nécessité de « contribuer aux progrès de la connaissance¹⁴ ».

¹⁰ D'autres termes existent dans le domaine de la presse comme « publi-rédactionnel » ou « publi-information ». L'auteur ajoute qu'en France, « c'est une obligation car un reportage publicitaire qui ne dirait pas son nom tombe sous le coup de la loi et contrevient à l'article L.121-1 du code de la consommation ». Cf. HASQUENOPH, Bernard. « Publi-expositions, des expos publicitaires dans les musées et ailleurs ». Blog *Louvre pour tous*, [en ligne], mis en ligne le 17 nov. 2013, <http://www.louvrepour tous.fr/Louis-Vuitton-aux-Arts-decoratifs,633.html> (page consultée le 30/05/2016).

¹¹ *Ibidem*.

¹² Annexe 10.1 – Liste des « publi-expositions » relatives à la mode organisées entre 2005 et 2015, répertoriées par Bernard Hasquenoph.

¹³ L'étudiante en muséologie Adélaïde Comby étudie la stratégie investie par les maisons de couture dans la formation d'un service Patrimoine, et le rôle dont il est chargé. Le marketing culturel est ainsi souligné. Cf. COMBY, Adélaïde. *Le patrimoine d'une maison de création, un outil au service du renouvellement créatif*, mémoire de master, Avignon, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Département des médiations de la Culture et des Patrimoines, 2014, 101 p.

¹⁴ HASQUENOPH, Bernard, *art. cit.*

André Desvallées, dans son ouvrage *Vagues*, dénonçait en 1992 une frontière de plus en plus poreuse entre l'innovation dans les musées et une politique commerciale : on « confond le social et le culturel avec l'économique et le commercial¹⁵ ». Le muséologue s'appuyait déjà sur les observations d'Hugues de Varine, chef de file de la nouvelle muséologie, qui notait en 1982 que les biens culturels subissaient « l'influence du monde environnant », notamment du domaine économique imposant ses lois. André Desvallées désigne « une épidémie de libéralisme économique¹⁶ » qui se répand depuis les années 1980. Il observait alors que dans les pays où le culturel fonctionne grâce aux deniers publics – comme en France – le musée est plus ou moins préservé, ce qui n'est pas le cas des musées britanniques et nord-américains qui soumis à la logique du rendement. Nous avons d'ailleurs constaté les fréquentes difficultés économiques dans lesquelles sont plongés des musées québécois comme le Musée McCord et le Musée de la mode à Montréal. Force est de constater que les musées français sont désormais également concernés par les coupes budgétaires, devant trouver d'autres moyens de financements. En dehors de l'impact de la logique commerciale sur la démarche d'exposition, nous constatons aussi des répercussions sur le discours muséal et la muséographie.

A.2. La dérive consumériste : un discours muséal appauvri

Jean-Michel Leniaud, dans *Les Archipels du passé* en 2002, se pose la question de la perte de sens qu'impliquait l'élargissement de la notion de patrimoine, et note que le patrimoine vit une troisième mutation, « celle du consumérisme : il se transforme en produit de consommation¹⁷. » L'extension du périmètre du patrimoine et la recherche de retombées économiques menacent directement sa valeur, entraînant une crise de la conscience patrimoniale. Si l'historien développe son analyse quant au patrimoine bâti, il pointe des motifs valables également pour le secteur muséal : augmentation coûte que coûte du nombre de visiteurs, langage « caricaturalement » publicitaire, instrumentalisation de l'image¹⁸ ... Il se réfère ainsi à Régis Debray qui signale un « abus » (au sens d'un viol) du patrimoine. Dans le cas des musées, l'un des phénomènes régulièrement dénoncés est la course à l'exposition temporaire.

¹⁵ DESVALLÉES, André (dir.). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie. Fondements*, Paris : W ; MNES, coll. « Museologica », 1992, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ LENIAUD, Jean-Michel. *Les archipels du passé : le patrimoine et son histoire*, Paris : Fayard, 2002, p. 316.

¹⁸ *Idem*, p. 318.

Autrefois, on allait au musée. C'est-à-dire qu'on se rendait dans une institution immuable, rassurante, pour y admirer des œuvres reconnues, des objets remarquables ou des spécimens de référence. Aujourd'hui, on va voir une exposition. Ou plutôt la dernière exposition, la nouvelle exposition¹⁹.

Ainsi s'exprimait Daniel Jacobi dans un article paru dans *La Lettre de l'OCIM* en 1997, une revue professionnelle créée en 1988 dédiée à la muséologie et à la muséographie, cherchant à produire une réflexion de fond à la fois sur la théorie et la pratique muséale²⁰. Le chercheur dit tout haut ce que d'autres pourraient dire tout bas, en incriminant l'obsession de l'audience des musées – notons la tentation de l'auteur à employer le mot « audimat » –. Attirer de plus en plus de public est devenu un objectif prépondérant, car cette jauge confirmerait la qualité de l'institution. Si le musée demeure une structure immuable, le cycle des expositions influence désormais la communication de l'institution, une démarche que l'on pourrait qualifier de « progressiste²¹ ». Selon le muséologue français Serge Chaumier, l'exposition est de moins en moins orientée vers des objectifs éducatifs et pédagogiques : « Les connaissances sont désormais disponibles ailleurs, en ligne notamment, et le public vient chercher autre chose dans une exposition²². » Dans le cas des musées de la mode, la question de l'acquisition du contemporain et les aller-retour de plus en plus fréquents avec les secteurs du monde marchand, ont engendré dans les années 1990 une nouvelle forme d'exposition, l'exposition grand public, qui est aujourd'hui mise en cause.

En effet, nous avons mentionné dans le chapitre II, l'exemple Costume Institute à New York où Diana Vreeland (1903-1989) a proposé une scénographie spectaculaire²³, initiant à partir de 1972 un mode de présentation et un discours d'exposition recherchant de plus en plus d'« entertainment »²⁴. Cette dernière déclare même de façon provocante « I don't want

¹⁹ JACOBI, Daniel. « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », in *La Lettre de l'OCIM*, n°49, 1997, p. 9-14.

²⁰ L'Office de coordination et d'information muséographiques (OCIM), qui propose également des formations professionnelles, s'impose progressivement comme une voix parallèle à celle des instances gouvernementales. Basée à l'Université de Bourgogne à Dijon, l'organisation initie un rapprochement entre les muséologues sur le terrain et les muséologues voués à la recherche, participant à la structuration du paysage muséal en France. Un parallèle évident peut être fait avec la Société des musées québécois (SMQ), issue d'une association de conservateurs, qui joue un rôle dans la professionnalisation du secteur muséal au Québec, ainsi que nous l'avons étudié dans le chapitre VI.

²¹ LENIAUD, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 319.

²² CHAUMIER, Serge. « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », in *La Lettre de l'OCIM*, [en ligne], n°150, 2013, 8 p., <https://ocim.revues.org/1297#quotation> (page consultée le 31/03/2016).

²³ Voir le Chapitre II, I, B.2.

²⁴ Nous faisons la distinction entre les méthodes de Diana Vreeland et les caractéristiques présentées par l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton* (1971), que nous situons plutôt du côté de l'installation artistique.

to be educated, I want to be drowned in beauty²⁵! ». La conservatrice Valerie Steele, qui se questionne sur la popularité de la mode au musée, revient sur la tendance que Diana Vreeland semble avoir imposée dans le secteur muséal²⁶, notamment avec l'exposition *Yves Saint-Laurent* (1983) qui atteint, selon elle, le paroxysme du traitement esthétisant et de l'aspect commercial : « it was so closely tied to the economic interests of that particular designer²⁷. » La conservatrice récuse totalement les méthodes de Diana Vreeland, et milite pour des expositions plus approfondies d'un point de vue scientifique : « There is no reason why exhibitions cannot be both beautiful and intelligent, entertaining and educational²⁸. » Les expositions produites par les conservateurs en chef successifs du Musée du costume de la Ville de Paris – *La mode et ses métiers du XVIII^e siècle à nos jours* (1981) commissionnée par Madeleine Delpierre, *Paris Couture : les années Trentes* (1987) par Guillaume Garnier, ou encore *Jacques Fath* (1993) par Valérie Guillaume – sont citées en exemple.

These exhibitions were well researched, historically accurate, and based on an extraordinary wealth of carefully chosen objects. This approach seems much more compelling than the kind of shallow clichés that Mrs Vreeland espoused in exhibitions like *The 18th-Century Woman* and *The Belle Epoque*²⁹.

Si la France, avec la programmation du Musée du costume de la Ville de Paris entre 1981 et 1993, fait figure de modèle à suivre, depuis, nous avons relevé plusieurs publi-expositions programmées, sans surprise, dans les musées d'art parisiens. Dans le paysage muséal québécois, nous remarquons que les institutions de cette même catégorie suivent également la tendance consumériste. La muséologue québécoise Dominique Gélinas signale une intensification des expositions temporaires dans les années 1990 du fait de l'évolution du mode de financement des institutions. En effet, en 1994, le ministère de la Culture de la province pousse les musées à l'autonomie financière. Le marketing et la multiplication des offres culturelles deviennent la clé de voûte du fonctionnement des établissements, qui voient dans l'exposition temporaire le moyen de fidéliser les publics, les invitant à venir plusieurs fois au musée dans l'année³⁰. Ainsi, le Québec n'échappe pas à la programmation

²⁵ STEELE, Valerie. « A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag », in *Fashion Theory*, vol. 2, issue 4, 1998, p. 11.

²⁶ Valerie Steele remarque que « many other museums—and other designers—noticed and imitated the new paradigm ». Cf. *Idem*, p. 12.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 14.

²⁹ *Idem*, p. 14.

³⁰ La chercheuse indique aussi le remplacement de la direction de certaines institutions par des personnes sortant des Hautes écoles d'administration (HEC). Cf. GÉLINAS, Dominique. « L'exposition temporaire, le souffle renouvelé de la muséologie québécoise », in *Musées et collections publiques de France*, n°272 : « L'exposition temporaire en Île-de-France : faits et histoires », 2014, p. 55.

d'expositions grand public, voire de *blockbusters*, qui maximiseront le flux de visiteurs. Nous pensons notamment à des expositions telles que *Yves Saint-Laurent* (29 mai-28 sept. 2008), présentée au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), où se pressent cent quarante mille trois cent soixante neuf (140 369) visiteurs en l'espace de trois (3) mois³¹. À Québec, l'exposition *Haute couture. Paris, Londres, 1947-1957. L'âge d'or* (4 fév.-25 avril 2010) au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) a pour but de donner une nouvelle impulsion à la programmation annuelle³², et amène effectivement quatre-vingt treize mille (93 000) visiteurs au Musée³³. Notons que le MNBAQ entame cette même année des travaux d'expansion qui nécessitent d'augmenter la côte de l'établissement, afin d'attirer les mécènes. C'est ensuite l'exposition *La planète mode de Jean Paul Gaultier. De la rue aux étoiles* (17 juin-2 oct. 2011) à nouveau au MBAM qui attire cent soixante quinze mille (175 000) visiteurs³⁴. L'image décalée de ce couturier attise la curiosité, et la muséographie inédite des mannequins animés – grâce à un système de projection vidéo sur les visages, conçu par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin de la compagnie de théâtre canadienne UBU – a renforcé ce sentiment³⁵. C'est encore l'exposition *Denis Gagnon* (18 oct. 2010-13 fév. 2011) toujours au MBAM qui ne présente ni une rétrospective de la carrière du designer, ni une explication de sa démarche artistique. « C'est plutôt une immersion dans le milieu de Denis Gagnon³⁶. » Alors que le costumier-couturier célèbre le dixième anniversaire de la création de maison de couture, l'exposition, combinée avec le défilé de la saison, offre à un plus large public un aperçu d'une collection dite « très pointue ». Jouant de l'installation multimédia, avec des vidéos de défilés qui tournent en boucle, et d'une scénographie que

³¹ « Yves Saint Laurent a rempli les salles du MBA », in *La Presse*, [en ligne], 30 septembre 2008, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/200809/30/01-25065-yves-saint-laurent-a-rempli-les-salles-du-mba.php> (page consultée le 30/07/2014).

³² TREMBLAY, Régis. « La haute couture fait son entrée au Musée des beaux-arts du Québec », in *Le Soleil*, [en ligne], 13 janvier 2010, <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201001/13/01-938810-la-haute-couture-fait-son-entree-au-musee-des-beaux-arts-du-quebec.php> (page consultée le 15/09/2016).

³³ NOËL, Julie. *Musée du costume et du textile du Québec. Étude d'opportunité*, juin 2010, p. 19. Archives du Musée de la mode à Montréal, sans cote.

³⁴ « 767 000 visiteurs en 2011-2012 - Fréquentation record au Musée des beaux-arts de Montréal », in *Le Devoir*, [en ligne], 4 avril 2012, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/346642/767-000-visiteurs-en-2011-2012> (page consultée le 30/07/2014).

³⁵ Signalons que les expositions blockbusters font généralement l'objet d'itinérance. L'exposition *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* entreprend ainsi une véritable « tournée » internationale via Rotterdam, Stockholm, Brooklyn et Paris. Cf. BAGGESEN, Rikke Haller. « Museum Metamorphosis à la Mode », in *Museological review*, n°18, 2014, p. 17.

³⁶ BOULANGER, Elizabeth. « L'icône de la mode montréalaise », in *Le Délit*, [en ligne], 3 novembre 2010, <http://www.delitfrancais.com/2010/11/03/l'icone-de-la-mode-montrealaise/> (page consultée le 30/07/2014).

l'on pourrait traiter elle-même de très pointue³⁷, l'exposition présente « des créations inédites : quinze des vingt robes ont été créées pour la saison printemps-été 2011 ou spécialement pour l'exposition³⁸. » Celle-ci ne fait pas l'unanimité auprès des conservateurs québécois, et présente d'ailleurs toutes les caractéristiques contestées par Valerie Steele en 2008. Fermé depuis 2010 pour rénovation, le Musée de la mode de la Ville de Paris – le terme « costume » a été rejeté depuis du titre de l'institution – inaugure sa réouverture avec une exposition consacrée à *Azzedine Alaïa* (28 sept. 2013-26 janv. 2014), un ami personnel du nouveau directeur de l'institution Olivier Saillard qui n'hésite pas à le présenter comme le « dernier grand couturier³⁹ » du XX^e siècle. L'exposition présente une scénographie étrangement proche de celle de l'exposition *Denis Gagnon* : une ambiance chic et sobre propre à une boutique de luxe⁴⁰. Le discours est toujours le même : description du parcours créatif, louange de la beauté des pièces.

A.3. La dérive muséographique : du spectaculaire à l'hermétique

Cette dernière démonstration nous amène directement à une réflexion sur la dérive muséographique. André Desvallées dénonce la volonté pour certains établissements d'atteindre la popularité d'un parc d'attraction comme Disneyland, donnant lieu au phénomène de « disneylandisation »⁴¹ des musées, un néologisme inventé pour désigner à la fois sa spectacularisation et sa marchandisation. Désormais, le musée valorise ou plutôt « promeut » son patrimoine en développant « des outils de communication⁴² ». La focale sur le financement des musées, sa visibilité et les chiffres de fréquentation – que les musées tentent d'attirer par l'emploi d'un architecte ou d'un scénographe-designer reconnu « sans se soucier de ce que l'on prétend exposer⁴³ » – empêche une réflexion sur le sens culturel et social du patrimoine qu'il collecte : « rarement on se pose la question de l'adéquation entre le message à faire passer et l'attente du public⁴⁴. » Une modernisation scénographique était

³⁷ Annexe 10.2 – Vues de l'exposition *Denis Gagnon*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2010-2011, et de l'exposition *Azzedine Alaïa*, présentée au Musée de la mode de la Ville de Paris en 2013-2014.

³⁸ BOULANGER, Elizabeth, *art. cit.*

³⁹ « Exposition *Azzedine Alaïa* (28 sept. 2013-26 janv. 2014) ». Site du Musée de la mode de la Ville de Paris, [en ligne], <http://palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/alaia> (page consultée le 15/09/2016).

⁴⁰ Annexe 10.2 – Vues de l'exposition *Denis Gagnon*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2010-2011, et de l'exposition *Azzedine Alaïa*, présentée au Musée de la mode de la Ville de Paris en 2013-2014.

⁴¹ La muséologue Claire Casedas relève que ce terme est employé à partir des années 1990 par les SHS pour désigner le phénomène de spectacularisation. Cf. CASEDAS, Claire. « La disneylandisation des musées : expression en vogue ou concept muséologique ? » in Chaumier, Serge (dir.). *Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Paris : Complicités, 2011, p. 42.

⁴² DESVALLÉES, André (dir.), *op. cit.*, p. 34.

⁴³ *Idem*, p. 35.

⁴⁴ *Idem*, p. 34.

certaines nécessaires. André Desvallées lui-même, faisant état de la muséographie proposée par plusieurs expositions parisiennes en 1995, rapporte quant au Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris :

Au Palais Galliera, sous le prétexte peut-être de vouloir nous restituer une ambiance aussi triste que celle d'une cour impériale qui s'ennuie à mourir par une pluie après-midi d'automne dans un vieux palais ou un musée poussiéreux, on nous offre les *Costumes à la cour de Vienne*, dans des vitrines tout-glace laissant transparaître l'ambiance générale⁴⁵.

Plus de dix ans auparavant, André Chastel, en séjour à la Villa Médicis à Rome, faisait l'éloge dans un court article paru dans *Le Monde*, de deux expositions vestimentaires vues à la Ville éternelle. Enchanté par leur muséographie, il les compare à celles qu'il a l'habitude de voir dans les musées parisiens, qu'il qualifie par « l'allure sinistre qu'ont si souvent les cortèges de mannequins au musée, plutôt celle d'un défilé de haute couture⁴⁶. » Dès lors, André Desvallées remarque que le métier de muséographe prend deux tangentes : d'un côté le muséographe-décorateur, qui utilise l'objet pour créer des ambiances et des sensations nouvelles ; et de l'autre, le muséographe de l'anthropologie, qui essaie « de faire dialoguer chaque expôt avec son ou ses voisins, afin que, de ce dialogue, sortent des idées nouvelles⁴⁷. » Malheureusement, les temps sont plutôt favorables au premier. Comme il le constatait déjà en 1989, les responsables des musées ont des difficultés à imposer des directives propres à la traduction spatiale d'un programme scientifique au muséographe-décorateur qui « cherche généralement à "signer" son œuvre, donc à faire de la décoration une fin en soi, en utilisant les expôts pour s'exprimer⁴⁸. » Aux publi-expositions dont nous venons de donner quelques exemples, s'ajoutent les expositions que nous pourrions qualifier d'hermétiques. Les musées d'art s'étaient saisis de l'objet mode dans un élan de rapprochement d'avec le public, mais leur réaction n'a-t-elle pas contribué à empirer la situation en proposant des muséographies encore plus complexes et plus impressionnantes ? Serge Chaumier analyse ce phénomène sous le prisme de l'émancipation de la culture savante au musée, une voie ouverte par la nouvelle muséologie qui voulait « réveiller »

⁴⁵ DESVALLÉES, André. « Exposer ? », in *Publics et Musées*, n°9 : « Les dioramas (sous la direction de Bernard Schiele) », 1996, p. 145.

⁴⁶ CHASTEL, André. « Une leçon du printemps romain sur les secrets de la mode », in *Le Monde*, 14 avril 1983, p. 21.

⁴⁷ DESVALLÉES, André (dir.), *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ DESVALLÉES, André. « Vérités premières de muséographie... et de muséologie », in Sommier Page, Dominique, et Marie-Odile de Bary (éd.). *Scénographier l'art contemporain et propos sur la muséographie*, *op. cit.*, p. 29-30.

l'institution⁴⁹ qui a impliqué toutefois un « glissement progressif » vers un nouveau registre muséographique où « le gigantisme prend le pas sur la volonté de compréhension⁵⁰. » Dominique Poulot remarque également que « naguère, l'exposition trouvait ses caractéristiques dans le musée qui la montait, aujourd'hui c'est autant l'exposition qui peut donner au musée son caractère emblématique⁵¹. » Au-delà de l'exposition spectaculaire que nous avons vue se mettre en place depuis le début des années 1970, la muséographie des expositions sur la mode joue désormais la carte du sensationnalisme, de la prégnance de l'image et de la technique⁵², du *happening*, de la performance artistique, du conceptuel. Le musée de la mode devient de plus en plus proche du musée d'art contemporain.

L'exposition *Hussein Chalayan, récits de mode* (5 juill.-11 déc. 2011), présentée au Musée des arts décoratifs à Paris, s'inscrit parfaitement dans ce courant. Le designer Hussein Chalayan, qui n'est pas un couturier « superstar » sujet au *blockbuster* comme l'explique Valerie Steele⁵³, est plutôt à l'avant-garde de la création de mode, proposant même des vêtements expérimentaux. Une première exposition avait été présentée en 2005 au Groninger Museum à Groningen au Pays-Bas – un musée de beaux-arts et d'art contemporain –, celle de Paris en actualise le parcours en exposant le travail du créateur jusqu'en 2011⁵⁴. La scénographie installée à Paris est pourtant la même, fidèle à l'univers d'Hussein Chalayan⁵⁵ : les vitrines sont des installations artistiques sophistiquées, la démarche du couturier est retransmise à travers divers codes esthétiques, des projections vidéos et de la musique rappellent l'univers des défilés, les lumières très travaillées détonnent de l'atmosphère feutrée du musée de la mode classique et des cinquante (50) lux préconisés par le *Guideline* de l'ICOM. Peu importe, le but n'est pas de préserver des objets de musée – il s'agit bien de vêtements appartenant au couturier – mais de présenter une « œuvre ». Presque aucun cartel

⁴⁹ Pour André Desvallées, la nouvelle muséologie n'est pas une nouvelle façon de concevoir la muséologie, mais plutôt de renouer avec les origines du musée : « notre muséologie n'est apparue nouvelle que dans la mesure où la muséologie avait vieilli. » Cf. DESVALLÉES, André, *op. cit.*, p. 22-23.

⁵⁰ CHAUMIER, Serge. « La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ? », in Chaumier, Serge (dir.). *Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, *op. cit.*, p. 77.

⁵¹ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*, Paris : la Découverte, 2009 [2005], p. 16.

⁵² Il s'agit des deux éléments caractéristiques signalés par François Mairesse, dans l'ouvrage *Le musée, temple spectaculaire*, paru en 2002. Cf. CHAUMIER, Serge, *art. cit.*, p. 84.

⁵³ STEELE, Valerie, *art. cit.*, p. 20.

⁵⁴ « Exposition *Hussein Chalayan, récits de mode* (5 juill.-11 déc. 2011) ». Site du Musée des arts décoratifs à Paris, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/mode-et-textile/hussein-chalayan-recits-de-mode> (page consultée le 15/09/2016).

⁵⁵ Annexe 10.3 – Vues de l'exposition *Hussein Chalayan, récits de mode*, présentée au Musée des arts décoratifs à Paris en 2011.

ne figure d'ailleurs dans le parcours, encore une fois peu importe, le visiteur doit avant tout être impressionné.

Même lorsqu'il s'agit d'une exposition de vêtements anciens, nous constatons une scénographie très empreinte des codes du *merchandising*. L'une des dernières expositions du Costume Institute du Metropolitan Museum à New York, intitulée *Jacqueline de Ribes : The Art of Style* (19 nov. 2015-21 fév. 2016), présente la garde-robe de Jacqueline de Ribes (1929-), une aristocrate française reconnue pour son élégance. Personnalité du monde de la mode dans les années 1960 à 1990, elle créera sa propre maison de couture en 1982⁵⁶. La muséographie se veut aussi iconique que sa muse⁵⁷ : une atmosphère sombre et scintillante à la fois, chic dans tous les cas, des mannequins commerciaux adoptant des positions de diva, des projections vidéos et des photos de la comtesse en tenue de soirée ou dans « l'intimité », des images capturées par des artistes-photographes qui révèlent ainsi ses amitiés avec divers créateurs. L'exposition est financée en grande partie par la comtesse elle-même : cette autoproduction ne nous conduit-elle pas à penser qu'il s'agit d'une manifestation égocentrée d'une ancienne égérie en mal de projecteurs ?

En 2012, le Musée de la mode de la Ville de Paris inaugure aussi une nouvelle forme artistique : le défilé de pièces historiques. Il ne s'agit pas ici d'un simple défilé comme celui organisé par le Musée du costume et du textile du Québec en 2011⁵⁸. Les artefacts ne sont pas portés, esquivant ainsi les critiques du monde de la conservation. Olivier Saillard, le directeur de l'établissement, joue plutôt de cette attention extrême à la préservation de l'objet. Il s'associe à la top-modèle, actrice et productrice de cinéma britannique Tilda Swinton (1960) pour participer à l'édition 2012 du Festival d'Automne à Paris – un festival de création artistique tous genres confondus – pour une performance titrée *The Impossible Wardrobe* (27 sept.-2 oct.). Pendant quarante (40) minutes, Tilda Swinton défile sur la scène, portant à bout de bras cinquante sept (57) accessoires et pièces vestimentaires. Une vidéo est projetée sur l'actrice et les artefacts, un court métrage intitulé *The Future Will Last a Very Long Time* (« Le futur durera très longtemps ») réalisé par l'artiste-photographe Katerina Jebb. Olivier Saillard, que nous avons cité à plusieurs reprises pour être le pionnier

⁵⁶ JACOBS, Laura. « Jacqueline de Ribes : The Art of Style. Review », in *The Wall Street Journal*, [en ligne], 14 décembre 2015, <http://www.wsj.com/articles/jacqueline-de-ribes-the-art-of-style-review-1450131463> (page consultée le 25/01/2016).

⁵⁷ Annexe 10.4 – Vues de l'exposition *Jacqueline de Ribes : The Art of Style*, présentée au Costume Institute à New York en 2015-2016.

⁵⁸ Voir le Chapitre VI, III, B.2.

de la tendance de l'exposition consacrée aux couturiers contemporains au Musée de la mode de Marseille et au Musée des arts décoratifs, atteint ici le paroxysme de sa réflexion sur « l'écriture de vêtements » à la recherche d'une « desquamation de l'être⁵⁹ ». Peut-on imaginer discours plus hermétique que celui-ci ? La performance emprunte les codes du « fashion show » mais se donne des « accents balzaciens ». La presse, s'amusant de la « tragédie larvée » de cette manifestation dont les spectateurs souhaitent avant tout être assis au premier rang, au plus proche de la star, écrit : « Sans doute la renommée internationale de l'actrice attirera-t-elle un public plus large que le microcosme érudit qui, depuis le début, constitue le public d'Olivier Saillard. » Cherchons bien le grand public parmi les visiteurs venus assistés à la performance qui se déroule au Palais de Tokyo, le Musée d'art contemporain de la Ville de Paris – un haut lieu de la forfaiture de la « démocratisation culturelle⁶⁰ » – pour la modique somme de vingt-cinq (25) euros.

Épilogue : Le musée de la mode, un « musée inutile » ?

Malgré le succès du musée de la mode dans la presse, parfois, des voix opposées osent se faire entendre. En 2001, la revue semestrielle de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) consacrait un numéro au thème *Parure, costume, et vêtement*. Catherine Join-Dieterlé, directrice du Musée de la mode de la Ville de Paris de 1989 à 2010, pourtant fervente actrice de la modernisation des collections vestimentaires par l'intégration de la haute couture au musée⁶¹, spécialiste du travail de Balenciaga, faisait déjà un constat peu glorieux de la relation du musée de la mode avec les publics. Elle observait en effet que plus la mode est médiatisée, plus les musées qui y sont consacrés sont désaffectés. Pour elle, la mode contemporaine tend de plus en plus à se rapprocher de la démarche artistique et opère ainsi une rupture avec les visiteurs car ils ne s'y identifient plus⁶². En 2010, la journaliste Roberta Smith, racontait deux expositions présentées aux États-Unis : *American Woman : Fashioning a National Identity* au Costume Institute et *American High Style : Fashioning a National Collection* au Musée de Brooklyn. Alors que les parcours s'appuient sur la

⁵⁹ DOLAT, Béline. « Tilda Swinton fait défiler le passé », in *Le Magazine du Monde*, [en ligne], 28 septembre 2012, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/28/tilda-swinton-fait-defiler-le-passe_1766413_3246.html (page consultée le 13/04/2016).

⁶⁰ Nous reviendrons ci-dessous sur la distinction entre « démocratisation » et « démocratie » culturelle.

⁶¹ En 2007, la conservatrice inaugure le premier séminaire sur l'histoire de la mode à l'École du Louvre. Les enseignements sont principalement orientés sur le rapport entre l'art et la mode, puis les courants de création de mode dans la haute couture (exotisme, historicisme, avant-garde japonaise, etc.).

⁶² JOIN-DIETERLÉ, Catherine. « Les musées de mode et leur public », in *Histoire de l'art*, n°48 : « Parure, costume, et vêtement », juin 2001, p. 23-27.

biographie de femmes très intéressantes pour l'histoire culturelle du pays, les discours d'exposition sont surtout tournés vers le vêtement en tant qu'objet d'art. La muséographie se contente de longs défilés de tenues somptueuses « qui risquent de provoquer des pâmoisons⁶³ ». Faisant le constat que la majorité des femmes ne portent pas de haute couture, la journaliste souligne l'irréalité souvent délirante et même dérangeante de la plupart des expositions consacrées à la haute couture.

Déjà au début des années 1990, le ministère de la Culture français se posait la question du « tournant commercial » pris par les musées, et réunissait dans un ouvrage paru en 1993 plusieurs exemples français et étrangers, notamment québécois⁶⁴, cherchant à comprendre comment la démarche marketing conduit à une « nouvelle appréhension du public ». D'emblée, il est dit qu'au-delà « des préoccupations économiques ou commerciales, l'évolution des musées a aussi répondu à une modification des goûts et des attentes du public⁶⁵ », notamment en termes de scénographie. La relation au musée ou aux artefacts s'en trouve changée. « Désormais, tout peut faire l'objet d'une présentation muséographique, d'une valorisation commerciale, d'une activité support », le capital du musée ne se basant plus uniquement sur ses collections mais sur sa « forte insertion dans le tissu local⁶⁶ ». Les multiples exemples que nous venons de mentionner depuis le début de ce chapitre mettent en exergue le paradoxe entre cette réflexion déontologique et la réalité des propositions muséales. Au même moment, l'archéologue industriel et muséologue britannique Kenneth Hudson, invente la notion de musée inutile. « Force est de reconnaître que, partout où l'on trouve des musées, il en est parmi eux qui n'apportent pas grand-chose, voire rien du tout, à la collectivité sur le plan culturel, intellectuel ou spirituel et qui ne laisseraient aucun vide s'ils disparaissaient demain⁶⁷ ». Par ces quelques phrases assassines, l'auteur résume son point de vue critique sur l'état du secteur muséal. Il définit la notion de « l'inutile » – en insistant sur le fait que les institutions qui n'enregistrent pas un taux de fréquentation important n'entrent pas dans cette catégorie – en désignant plutôt ce que serait le musée utile :

⁶³ SMITH, Roberta. « La mode s'expose dans les musées de New York », in *Le Figaro* [en ligne], 27 mai 2010, <http://www.lefigaro.fr/mon-figaro/2010/05/27/10001-20100527ARTWWW00538-la-mode-sexpose-dans-les-musees-de-new-york.php> (page consultée le 27/11/2014).

⁶⁴ Le Musée de la civilisation y est qualifié de « musée-entreprise ».

⁶⁵ BAYART, Denis, et Pierre-Jean BENGHOZI. *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*, Paris : Documentation française, 1993, p. 9.

⁶⁶ *Idem*, p. 10.

⁶⁷ HUDSON, Kenneth. « Un musée inutile », in *Museum*, vol. XLI, n°162, 1989, p. 114.

J'estime qu'un bon musée est un musée dont je ressors en me sentant mieux que quand j'y suis entré parce que j'y ai trouvé un refuge momentané contre les agressions, la laideur et les bruits du monde extérieur, que mon esprit a été stimulé au contact d'idées nouvelles, ou que j'ai réussi à comprendre quelque chose que je ne comprenais pas auparavant⁶⁸.

Il renchérit à propos du manque d'esprit critique à l'égard des grandes institutions – les mêmes qui versent dans l'exposition spectaculaire –, qui entraînent des foules, qu'importe la qualité de ce qui est présenté : « Les grands musées ne peuvent être florissants que s'ils sont fréquentés par un grand nombre de visiteurs que l'on peut convaincre de se déplacer en les assurant qu'ils y rencontreront des milliers de gens qui pensent comme eux⁶⁹. » Ce syndrome est donc relayé par le public lui-même, trop frileux d'aller à contre courant, mais aussi réticent à critiquer un établissement dont la publicité et les médias font les louanges. Il est manifeste que lors de nos recherches dans la presse, qu'elle soit généraliste ou spécialisée dans le domaine de l'art et des musées (*Journal des arts*, *Connaissance des arts*, etc.), nous n'avons trouvé aucun article de fond remettant en question le phénomène d'essoufflement ou de dérive du musée de la mode. Les blogs, tels ceux de Bernard Hasquenoph ou de Didier Rykner⁷⁰, sont souvent les seuls à relayer des témoignages où se révèle un esprit critique, ces visiteurs avertis se sentant quelque part dupés par la proposition muséale qu'on leur a faite⁷¹. Kenneth Hudson poursuit : « Être là où il faut, fréquenter les endroits à la mode, c'est à beaucoup d'égards comme observer un rituel religieux : une pratique inutile, selon tous les critères objectifs, devient nécessaire simplement parce que la foule s'y adonne⁷². » D'après lui, les grandes machines comme le Musée du Louvre ou le Metropolitan Museum à New York sont des temples du snobisme, qui peuvent compter sur l'industrie du tourisme (« les

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Idem*, p. 115.

⁷⁰ Signalons le journaliste et historien de l'art Didier Rykner, qui lance en 2003 *La Tribune de l'art*, un site Internet d'informations spécialisées, où il dénonce le clientélisme et l'instrumentalisation des musées par un grand groupe comme Louis Vuitton Moët Hennessy (LVMH), chef de file mondial de l'industrie du luxe. Il avait ainsi révélé en 2010 que l'adjoint au maire de Paris, chargé de la Culture, n'est autre que Christophe Girard, « par ailleurs directeur de la stratégie du département mode de LVMH ». Cf. RYKNER, Didier. « Les expositions ambiguës des musées de la Ville de Paris ». Site de *La Tribune de l'art*, [en ligne], 23 octobre 2010, <http://www.latribunedelart.com/les-expositions-ambigues-des-musees-de-la-ville-de-paris-article002830.html> (page consultée le 04/10/2015).

Didier Rykner est aussi connu pour avoir lancé la pétition « Les musées ne sont pas à vendre » en 2006, suite à la protestation de Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht contre les délocalisations du Musée du Louvre. Cf. BELLET, Harry. « Didier Rykner : le gardien du temple », in *Le Monde*, [en ligne], 18 janvier 2007, http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/18/didier-rykner-le-gardien-du-temple_856896_3246.html#bdKfEJrCwgQgJTOy.99 (page consultée le 16/09/2016).

⁷¹ Il est aussi juste de faire remarquer qu'un certain nombre de blogs, généralement tenus par des jeunes femmes que les médias appellent les *fashionitas*, un néologisme pour désigner un individu passionné par la mode, sont acheteurs des expositions commerciales dont le niveau intellectuel est limité. Ce type de propositions muséales trouvent donc ses « clients ».

⁷² HUDSON, Kenneth, *art. cit.*, p. 115.

pourvoyeurs de masse ») pour attirer à eux des hordes de visiteurs qui « font l'objet d'un véritable lavage de cerveau destiné à les convaincre que ce qui est grand est merveilleux⁷³. » Selon le muséologue, toujours, la France est un des pays les plus atteints par ce syndrome, qu'il considère comme « la grande malédiction qui pèse sur la France depuis le Roi-Soleil et Napoléon Bonaparte : la vénération pour le monumental ». Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer la similarité de cette critique avec celle déjà énoncée en 1919 par François Carnot, président de l'UCAD, qui dénonçait une attention portée surtout sur la « somptuosité de nos Palais nationaux⁷⁴ ». Cette réflexion nous mène au constat que le discours esthétisant, ou la focalisation sur la carrière des stylistes, et la muséographie avant tout plastique marque le déclin du modèle du musée de la mode. Plus récemment, les dérives mises en évidence rentrent en conflit avec les fonctions du musée définies dans la loi du 4 janvier 2002 relative aux Musées de France, qui souligne la nécessité de contribuer à la connaissance et à l'éducation⁷⁵, ainsi qu'avec le statut du musée promulgué par l'ICOM en 2007, qui rappelle le rôle du musée vis-à-vis du développement de la société⁷⁶.

En parallèle, un autre courant vient contrecarrer l'idée que la mode n'est que source de beauté intemporelle ou de création artistique contemporaine : le renouvellement des sciences humaines et sociales.

B. Un nouveau vivier de connaissances et de thèmes

B.1. La sociologie de la mode : le système de la mode

Nous avons montré dans le chapitre VIII que les écrivains du XIX^e siècle, de Honoré de Balzac à Georg Simmel, avaient amené les pionniers de la muséologie du costume à prendre en compte la signification sociale du vêtement. Nous avons terminé notre opus en parlant de l'émergence d'un nouveau champ d'étude : l'histoire des modes vestimentaires⁷⁷. Ceci est rendu possible par le développement de la notion de distinction apportée au début du XX^e

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Voir le Chapitre VII, III, B.2., c)

⁷⁵ « Est considéré comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisé en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public ». Cf. « Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France ». Site Légifrance, [en ligne], <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536> (page consultée le 26/09/2016).

⁷⁶ « Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946) ». Site du Conseil international des musées (ICOM), [en ligne], http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html (page consultée le 26/09/2016).

⁷⁷ Voir le Chapitre VIII, I, A.2.

siècle. René König (1906-1992), compatriote du sociologue allemand Georg Simmel, réinterprète la théorie de ce dernier sur l'imitation *versus* distinction dans la *Sociologie de la mode*, un ouvrage édité en 1969. De fait, il y voit un paradoxe : la distinction, pour être perçue comme telle par le groupe social, a besoin de correspondre à des critères reconnus par ce même groupe. La notion de distinction entre donc elle-même dans un discours normatif. Le sociologue français Pierre Bourdieu (1930-2002) réalise le même constat, mais il appuie sa théorie sur l'homologie de l'espace, en 1979, avec un ouvrage intitulé *Distinction*⁷⁸. Les classes populaires ne prétendent pas accéder à la mode puisqu'elles pensent avant tout à se nourrir. La classe supérieure n'a pas le souci de paraître, puisque c'est un fait acquis. Il reste la classe moyenne, qui essaie de « s'appropriier les apparences pour avoir la réalité »⁷⁹. Pour l'auteur, la mode ne devient qu'une usurpation d'identité sociale, un culte du faux. Paul Yonnet (1948-2011), contemporain de Pierre Bourdieu, s'oppose à la théorie de ce dernier. S'il ne donne pas non plus un caractère endogène à la mode, il lui attribue cependant un rôle dans les changements sociétaux, à l'instar de la musique rock pour les jeunes générations dans les années 1960⁸⁰. La mode n'est qu'une question de cycles qui se jouent soit sur un temps court, ce qui renvoie à son caractère éphémère, soit sur un temps long (répétition), ce qui indique une véritable acquisition culturelle. En France, toujours, Roland Barthes (1915-1980) entreprend d'étudier les systèmes de communication au travers des objets culturels. Ce dernier a vu dans le vêtement un système à part entière. Son ouvrage, titré *Le système de la mode*⁸¹, est publié en 1967, mais ses recherches débutent dès 1957⁸². Dans un élan saussurien, le sémiologue dépouille la presse féminine des années 1959-1958, et transforme la description des modes en un langage, telle une « grammaire ». L'auteur, qui a durablement marqué la recherche universitaires de la seconde moitié du XX^e siècle pour avoir démythifié « l'aliénation idéologique de notre monde quotidien⁸³ », fait tomber le masque de l'image idyllique de la mode. En l'associant à un schéma répétitif, il exprime que la mode n'est plus l'incarnation

⁷⁸ L'ouvrage est traduit en anglais en 1984.

⁷⁹ BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979, p. 283.

⁸⁰ YONNET, Paul. *Jeux, modes et masse. La société française et le moderne (1945-1985)*, Paris : Gallimard, 1985.

⁸¹ BARTHES, Roland. *Le système de la mode*, Paris : Seuil, 1967.

L'ouvrage est réédité six fois par la même maison d'édition, la dernière en 2015.

⁸² BARTHES, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », in *Annales. Economie, sociétés, civilisations*, 12^e année, n°3, 1957, p. 430-441.

⁸³ THOMAS, Chantal. « Roland Barthes et la mode », in MILLET, Catherine (éd.). *ArtPress*, n°18 : « Art et Mode, attirance et divergence », 1997, p. 136.

du changement et de la nouveauté. C'est à partir de ce même point de vue que la psychologie sociale participe à cette nouvelle dynamique scientifique, sous l'initiative de John-Carl Flügel dans *The psychology of Clothes*⁸⁴. Ce psychanalyste germano-anglophone rend compte de la socialisation du corps charnel à travers le paraître. Pour lui, la mode est comparable au développement de l'individu, qui se répète tout au long de sa vie de façon schématique. Les auteurs précédemment cités placent le mode dans le cadre d'une analyse socio-culturelle plus globale.

La sociologie de la mode réussit à percer à la fin des années 1990 grâce à la formation d'une branche de la sociologie qui se spécialise dans l'étude du corps. Ce mouvement est en fait initié bien plus tôt, en 1968, par Marcel Mauss qui s'intéresse à l'anthropologie des techniques du corps (corps civilisé et corps social) grâce à laquelle il introduit la notion de l'esthétique de la parure ornementale⁸⁵. Plusieurs chercheurs renouvellent les problématiques effleurées par les auteurs précédemment mentionnés – quelles sont les représentations du vêtement ? Comment permettent-elles l'appréhension de la société ? Peut-on la théoriser ? – à commencer par Frédéric Monneyron qui coordonne en 1998 un colloque intitulé *Le vêtement*⁸⁶. Des scientifiques de tous horizons y participent : psychanalystes, sociologues, anthropologues, littéraires, philosophes. Cette pluridisciplinarité rend compte de la diversité des matériaux autour du costume, mais l'universitaire fait le constat de l'absence de théorie générale du vêtement en sociologie. Frédéric Monneyron veut ainsi établir une « herméneutique des images que le vêtement et la mode suscitent⁸⁷ », mais aussi « une véritable pratique » qui révèle à quel point l'objet vestimentaire imprègne l'imaginaire collectif. Aussi, Frédéric Monneyron publie en 2005 un ouvrage intitulé *La mode et ses enjeux*⁸⁸, dans lequel il propose une étude approfondie de l'objet vestimentaire à travers son histoire, ses représentations et les apports de toutes les disciplines, des sciences humaines aux sciences économiques en passant par les sciences médicales. Il en conclut que l'individu tend à se développer à travers les principes régissant la mode, qui cadrent et définissent son

⁸⁴ FLÜGEL, John-Carl. *The psychology of Clothes*, Londres : Hogarth Press, 1930. Traduit en français et publié en 1982 chez l'éditeur Aubier Montaigne, sous le titre *Le Rêveur nu, de la parure vestimentaire*.

⁸⁵ MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, 1989.

L'apparence est un « phénomène esthétique ». La parure est donc un fait d'embellissement, de contemplation, de « joie sensuelle ». Avec Marcel Mauss, « le vêtement est avant tout une parure ». Cf. BARTHOLEYNS, Gil. « Introduction. Faire de l'anthropologie esthétique », in *Civilisations*, vol. 59, n°2 : « Les apparences de l'homme », 2011, p. 12.

⁸⁶ MONNEYRON, Frédéric (dir.). *Le vêtement*, actes du colloque (Cerisy-la-Salle, Centre culturel international de Cerisy, 20-30 juill. 1998), Paris : L'Harmattan, 2001, 269 p.

⁸⁷ *Idem*, p. 264.

⁸⁸ MONNEYRON, Frédéric. *La mode et ses enjeux*, Paris : Klincksieck, 2005, 143 p.

rapport au vêtement : le principe d'affirmation (imitation-distinction par les signaux vestimentaires), de convergence (cycle de mode court), d'autonomie (autonomie de la création par rapport à l'économie), de personnalisation (processus historique), de symbolisation (le rôle de la marque dans la société de consommation), et d'impérialisme (extension de la mode)⁸⁹. En 1992 déjà, Quentin Bell (1910-1996), dans un *Essai sur la sociologie du vêtement*⁹⁰, se demandait pourquoi un individu s'habille comme il le fait. Il abordait ainsi la question par des valeurs économiques (le jeu de l'offre et la demande), inspiré par les théories de l'économiste Thorstein Veblen dans *Théories de la classe de loisirs*, et par ce que représente la mode, c'est-à-dire ce qui est proscrit ou non, sachant que ce système hiérarchique des convenances reste poreux. C'est ainsi qu'en 2005, un numéro spécifique du *Sociographe* est consacré à diverses pratiques de l'habillement⁹¹, et souhaite « faire voir les domaines dans lesquels le vêtement devrait être étudié⁹² ». Les chercheurs réinterrogent donc les codes et les clivages de la mode pour décrire la symbolique de « l'acte de vêtement », expression empruntée à Roland Barthes. *In fine*, en 2010, Marion Laporte et Dominique Waquet rappellent que la mode n'est qu'un phénomène social et psychologique, qui fait référence aujourd'hui à ce qui est « le mieux, le plus innovant, le plus à la pointe de ce qui doit se faire⁹³ ». Le vêtement remplit par là-même une fonction artistique, indissociable de l'individu qui le porte. Il n'existe aucune société étudiée par l'historien ou l'anthropologue où le vêtement, même fonctionnel, ne soit pas assujéti à la création. Les deux auteurs nous rappellent ainsi que la conception du vêtement, quelle que soit sa destination sociale, bénéficie toujours d'une esthétique, refermant la boucle sur les travaux de Marcel Mauss.

Toutes ces analyses, mettant en exergue le rapport de l'individu au corps, et de l'individu à la société, participe à rendre opérationnel le concept de « système de la mode » formulé par Roland Barthes, notamment pour les historiens et les ethnologues.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ BELL, Quentin. *Mode et société : essai sur la sociologie du vêtement*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Sociologie », 1992, 262 p.

⁹¹ *Le sociographe*, n° 17 : « S'habiller. Socialisation, médiation, corps », 2005, 128 p.

⁹² GIRAUD, Frédérique. « Compte rendu : S'habiller », in *Lectures*, [en ligne], 05 février 2006, <http://lectures.revues.org/261> (page consultée le 20/09/2016).

⁹³ WAQUET, Dominique, et Marion LAPORTE. *La mode*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ; n°3426 », 2010 [2002], p. 3.

B.2. Historiens et ethnologues : la culture des apparences

En 1957, Roland Barthes pointait du doigt les lacunes de l'histoire du costume dans un article intitulé *Histoire et sociologie du vêtement*. Pour lui, c'est un champ de l'histoire qui n'a pas bénéficié du renouveau des études historiques initié par l'École des Annales, ce qui le prive de certaines données qu'il rassemble sous un « ensemble axiologique » désignant « contraintes, interdictions, tolérances, aberrations, fantaisies, congruences, et exclusions⁹⁴ ». Par ailleurs, l'histoire du costume ne s'est intéressée qu'aux costumes aristocratiques, ou de la classe oisive, c'est donc toute « la fonctionnalisation du vêtement qui est passée sous silence⁹⁵ ». Enfin, le sémiologue insiste sur le fait qu'il ne faut pas assimiler impunément la création de la mode et son adoption par la masse. L'histoire du costume est une structure complexe que l'on ne peut pas analyser de façon linéaire. Avec le concept du « système de la mode », Roland Barthes aide l'historien à sortir d'une analyse chronologique, forcément restrictive. « L'apport de l'anthropologie est par ailleurs fondamental pour l'attention portée aux relations entre l'homme et l'habitat, aux parures du corps⁹⁶ ». L'ethnologue et anthropologue Yves Delaporte fait sentir l'urgence d'une approche anthropologique du vêtement occidental⁹⁷. Associé à Monique de Fontanès, membre du Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme, il organise un colloque en 1983 sur ce thème qui a permis d'élaborer un nouveau cadre d'analyse⁹⁸. Selon l'historienne Isabelle Paresys, Fernand Braudel est le premier historien français à transposer cette approche à l'histoire avec la *Civilisation matérielle* en 1979, en considérant l'habitat, la nourriture et le vêtement comme un ensemble formant un langage qui structure le quotidien. De manière similaire, au Québec, Robert-Lionel Séguin (1920-1982), qui fait partie de l'équipe de l'ethnologue Jean-Claude Dupont – qui a introduit la notion de culture matérielle⁹⁹ au programme d'études de l'Université Laval¹⁰⁰ – peut être considéré comme

⁹⁴ BARTHES, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », *art. cit.*, p. 431.

⁹⁵ *Idem*, p. 432.

⁹⁶ PARESYS, Isabelle. *Paraître et apparences en Europe occidentale : du Moyen âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presse universitaire du Septentrion, 2008, p. 9.

⁹⁷ BARTHOLEYNS, Gil, *art. cit.*, p. 11.

⁹⁸ DELAPORTE, Yves, et Monique de FONTANÈS (éd.). *Vers une anthropologie du vêtement : concepts, méthodes et théories dans l'étude des costumes ethnologiques et historiques*, actes de colloque (Paris, CNRS, Musée de l'Homme, 9-11 mars 1983), Paris : Musée de l'Homme ; Laboratoire d'ethnologie du Museum national d'histoire naturelle, 1983, 22 p.

⁹⁹ *Anthologie de la culture matérielle au Canada français*, 1990.

¹⁰⁰ BERGERON, Yves. « La question du patrimoine au Québec. État des lieux et mise en perspective », in RABASKA, vol. 9, 2011, p. 14.

le premier ethno-historien de la culture matérielle avec *La civilisation traditionnelle de l'Habitant aux XVII^e et XVIII^e siècles* publié en 1967. L'année suivante, il s'intéresse à l'histoire du costume civil sous l'angle de l'influence des modes françaises, anglaises et hollandaises à partir de la circulation des biens¹⁰¹. De nouveau en France, Isabelle Paresys note aussi l'apport des *gender studies* qui viennent des États-Unis¹⁰². Le chantier est ouvert par Philippe Perrot avec *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie* en 1981. Ce dernier ne veut pas écrire une simple histoire du vêtement au XIX^e siècle, mais il veut mettre en évidence l'ensemble d'une société nouvelle et sa façon vestimentaire, des « comportements qu'il implique (le vêtement) et aux bouleversements qu'il provoque¹⁰³ ». Daniel Roche un peu plus tard, publie la *Culture des apparences*, dans laquelle il réemploie le cadre heuristique du système de la mode pour étudier l'histoire du costume depuis la Renaissance¹⁰⁴. Il établit ainsi une hiérarchie des apparences dans lequel toutes les classes sont comprises : le vêtement fixe, qui impose une tradition à un groupe, et où seule change l'ornementation ; et le vêtement à la mode, qui atténue les différences entre les individus avec une variation indéfinie de détails et de nuances. Outre une analyse psychanalytique et anthropologique qui caractérise le système vestimentaire, l'auteur approche également les changements de sensibilités, c'est-à-dire « les mécanismes de la culture des apparences¹⁰⁵ » ; et l'esprit d'une époque, c'est-à-dire la « littérature et l'économie des mœurs¹⁰⁶ » dont la consommation est complètement bouleversée par la Révolution. Françoise Piponnier, après une thèse sur le thème *Costume et vie sociale* en 1970, poursuit ses recherches en exploitant, outre les sources iconographiques, beaucoup de documents écrits comme des archives économiques et des œuvres littéraires, ce qui les rapproche sensiblement de celles de Daniel Roche. Elle est nommée directeur de recherches émérite de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) en 2003 pour ses travaux. Avant de refermer ce paragraphe, nous devons citer le travail de George Vigarello, *Le propre et le sale* en 1985, qui est une histoire de l'hygiène et des codes vestimentaires depuis le Moyen Âge. Il étudie ainsi les « stratégies

¹⁰¹ SÉGUIN, Robert-Lionel. *Le costume civil en Nouvelle-France*, Ottawa : Musée national du Canada, Bulletin n°215, 1968, 330 p.

¹⁰² Avec deux auteures notamment : HOLLANDER, Anne. *Sex and suits. The evolution of modern dress*, 1994 ; STEELE, Valerie. *Fashion and eroticism*, 1985, qui publie plus tard *Men and Woman, dressing the past*, 1989.

¹⁰³ PERROT, Philippe. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1981, p. 9.

¹⁰⁴ ROCHE, Daniel. *La culture des apparences, histoire du vêtement du XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris : Fayard, coll. « Points Histoire », 1989, 564 p.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 38.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 39.

de convenance¹⁰⁷ » à travers les lois somptuaires, les traités de civilité, les inventaires après décès, et les rapports de comptes privés.

C'est ainsi qu'à partir des années 1980, l'étude de la vêtue entre dans une nouvelle interdisciplinarité – anthropologie, sociologie, histoire, *gender studies*, histoire de l'art, etc. – et que les chercheurs des années 1990 adopte un nouveau champ d'études : les *cultural* et *visual studies*. Ces courants, initiés par les Anglo-saxons, « englobent la pluralité des phénomènes que recouvrent les notions de vision, de visualisation et d'univers visuels, qu'il s'agisse pour ceux-ci de leurs diverses manifestations, de leurs codes fondamentaux, de leurs frontières ou encore de leurs modes de circulation et de fonctionnement¹⁰⁸ ». Odile Blanc, historienne chargée de recherches à l'Institut national du patrimoine (INP), soutient une thèse en 1990 consacrée aux *Usages du paraître* dans laquelle elle décrypte la perception du corps grâce aux représentations des costumes dans l'art des enluminures, et replace ainsi l'invention « du corps de mode » au XIII^e siècle¹⁰⁹. Isabelle Paresys, citée plus haut, coordonne un séminaire en 2006, qu'elle nomme *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, qui s'intéresse aux images, à la mentalité et aux goûts vestimentaires à la Renaissance. En 2008, elle élargit sa période de recherche et organise un colloque sur le thème des apparences du Moyen Âge à nos jours¹¹⁰. Des chercheurs de l'Université Lille 3 y participent comme Gil Bartholeyns qui fait une analyse de la culture vestimentaire au XIV^e siècle à la fois sous l'angle de la circulation des modes et de l'économie des textiles, ou encore Odile Parsis-Barubé, mentionnée à plusieurs reprises, qui s'intéresse au discours sur l'apparence des populations françaises à travers le récit des voyageurs à l'époque romantique. Cet ouvrage marque l'apogée d'une histoire complètement remodelée par l'interdisciplinarité qui caractérise l'étude de la culture matérielle aujourd'hui. Au Québec, Jocelyne Mathieu, que nous avons déjà nommée pour son travail sur le costume ethnographique au début des années 1980¹¹¹, développe une étude sociale et historique des apparences¹¹² et initie plusieurs

¹⁰⁷ VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, coll. « L'univers historique », 1985, p. 57.

¹⁰⁸ « *Visual studies*. Les nouveaux paradigmes du visuel ». Site du Réseau thématique pluridisciplinaire (RTP) de l'Institut de recherches historiques du Septentrion (IRHiS), Université Lille 3, [en ligne], <http://visual-studies.recherche.univ-lille3.fr/visual-studies.recherche/Home.html> (page consultée le 01/12/2011).

¹⁰⁹ BLANC, Odile. *Les Usages du paraître : le dispositif vestimentaire et les représentations du corps vêtu en France du Nord du milieu du XIV^e au début du XV^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 1990.

¹¹⁰ PARESYS, Isabelle. *Paraître et apparences en Europe occidentale : du Moyen âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presse universitaire du Septentrion, 2008, 397 p.

¹¹¹ Voir le Chapitre IV, II, B.2.

¹¹² Plusieurs de ces publications reflètent sa volonté d'offrir un aperçu des représentations sociales des apparences, et des pratiques vestimentaires à travers le vêtement traditionnel et la mode. Nous pouvons nous

travaux dans ce domaine à l'Université Laval. Suzanne Marchand, en premier lieu, poursuit sous sa direction ses études de maîtrise qui débouche sur une publication en 1997 relative aux pratiques esthétiques de la femme au Québec durant l'entre-deux-guerres¹¹³, puis soutient une thèse de doctorat sur les représentations collectives du corps au XX^e siècle¹¹⁴. Valérie Laforge ensuite, que nous avons citée en raison de son rôle de conservatrice responsable des acquisitions aux Musées de la civilisation à Québec, travaille sur la culture des apparences à travers un accessoire de mode : la chaussure. Sa thèse de doctorat en 2002 aborde les notions de démarche, de silhouette, d'hygiène, de séduction, de fétichisation, etc., dans le cadre d'une analyse historique, culturelle et psychosociale de cet objet¹¹⁵. La même année, l'exposition *Talons et tentations*, dont elle est commissaire, est programmée au Musée de la civilisation¹¹⁶. Enfin, citons au même moment une thèse de doctorat offrant une sociologie de la mode féminine au Québec, durant la seconde moitié du XX^e siècle, réalisée par Françoise Dulac¹¹⁷ que nous avons citée pour son intervention au Musée Marsil¹¹⁸.

L'étude de l'histoire culturelle de la mode, appelant une interdisciplinarité, a participé à reconsidérer le sens de ce mot. Encore aujourd'hui, les chercheurs peinent parfois à trouver une définition qui fasse l'unanimité, préférant alors un terme comme « la culture des apparences ». Il est certain cependant que l'usage du pluriel affiche une volonté d'envisager scientifiquement les phénomènes liés à la mode éclatés dans le temps, dans l'espace et selon les groupes sociaux.

référer à l'un de ces textes résumant bien ces perspectives de recherche : MATHIEU, Jocelyne. « Continuité ou rupture : des signes vestimentaires sur la situation des femmes (Québec, vingtième siècle), in GREENHILL, Pauline, et Diane TYE (éd.). *Undisciplined women : tradition and culture in Canada*, Montréal : McGill-Queen's University Press, 1997, p. 189-202.

Citons également sous sa direction l'élaboration d'un numéro de la revue *Cap-aux-Diamants*, une revue spécifique à l'histoire du Québec, consacré à la mode. Cf. MATHIEU, Jocelyne (éd.). *Caps-aux-Diamants*, vol. 4, n°2 : « La mode. Miroir du temps », 1988, 90 p.

¹¹³ MARCHAND, Suzanne. *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec 1920-1939*, LaSalle ; Hurtubise, 1997, 162 p.

¹¹⁴ MARCHAND, Suzanne. *Naître, aimer et mourir : le corps dans la société québécoise*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'ethnologie, 2006, 424 p.

¹¹⁵ LAFORGE, Valérie. *Corps et culture : une stratégie de l'apparence, l'exemple du pied et de la chaussure*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'ethnologie, 2002, 478 p.

¹¹⁶ Voir le Chapitre III, III, A.3.

¹¹⁷ DULAC, Françoise. *Mode, société et apparence : la mode féminine au Québec de 1945 à 2000*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département de sociologie, 2003, 308 p.

¹¹⁸ Voir le Chapitre VI, II, B.2.

Conclusion

Les expositions sur la mode de plus en plus fréquentes, notamment dans des musées d'art qui ne possèdent pas de collections vestimentaires contemporaines, sont révélatrices de la manière dont circulent les intérêts dans le secteur muséal, mais aussi de la façon dont le musée, de plus en plus soumis à l'impératif de rendement économique, se positionne comme institution moderne et tendance. La recherche de nouvelles formes d'expositions correspondant davantage à l'attente du public amène les conservateurs, au tournant des années 2000, à pousser le processus d'artification de l'artefact vestimentaire à son paroxysme. L'essoufflement de ce modèle a été démontré à travers les dérives commerciale, consumériste et muséographique offrant l'image d'un musée qui n'est plus en phase avec les principes de conservation et d'éducation qui sont ses fonctions premières.

En contrepartie, la sociologie de la mode telle qu'elle se développe à partir des années 1960, permet de prendre en compte une construction sociale de la relation aux vêtements à travers le système de la mode. Alors que cette discipline trouve sa plénitude dans les années 1990, les historiens francophones découvrent en même temps les *visual* et les *cultural studies*. Ces nouvelles approches engagent un nouveau rapport à l'histoire de l'objet vestimentaire, donc un discours autour de la culture des apparences, prenant en compte à la fois le phénomène de construction de l'image sociale, de la perception et du rapport du corps, de circulations des biens, des humains, des tendances et des idées, ainsi que de la culture matérielle de la vêtue. Les années 2000 auront définitivement remanié la perception de la mode comme objet historique, puisque la culture des apparences autorise une approche transdisciplinaire qui « revient à considérer d'un seul tenant les objets corporels, leur décor, la posture, le mouvement, les sensations et regards induits par un ensemble de signes plastiques ou esthétiques¹¹⁹. » À partir de cette nouvelle acception, décloisonnant l'espace temps et la géographie il est évident que nous ne pouvons plus parler de « la » mode – préférons alors parler du système de la mode – mais « des » modes vestimentaires.

¹¹⁹ BARTHOLEYNS, Gil, *art. cit.*, p. 31.

II. Du musée de la mode au musée des modes vestimentaires

A. Interdisciplinarité et décloisonnement : de nouveaux horizons d'attente

A.1. De nouvelles pratiques muséales

a) « Comprendre le nu à travers le vêtement¹²⁰ » : la muséographie anthropologique

Comme nous venons de le voir, l'un des nouveaux centres d'intérêt des SHS quant à l'histoire de la mode est le rapport de l'individu au corps¹²¹. Nous replaçons l'intérêt des historiens pour le corps depuis le rapprochement des sciences historiques et de l'ethnologie dans les années 1970 qui a permis une ouverture aux travaux de Marcel Mauss sur la parure et l'ornementation du corps. Nous avons ainsi vu dans le cas du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) que le courant structuraliste et la multidisciplinarité qui caractérisent les sciences sociales après la Seconde Guerre mondiale amènent une historicité croissante de la science ethnographique¹²². Gil Bartholeyns montre aussi comment, au même moment, l'anthropologie de l'esthétique conduit au remplacement de la notion du beau par la notion d'expressivité¹²³. Du point de l'histoire du costume, il est alors de plus en plus évident que le vêtement est l'expression du corps, et que l'histoire du corps relaie l'histoire du vêtement. Marie-Thérèse Duflos-Priot, que nous avons mentionnée pour son travail de normalisation de la documentation des collections vestimentaires avec les équipes du MNATP à titre d'expert depuis une thèse sur les apparences individuelles et celles des classes sociales¹²⁴, écrit en 1989 :

On sait que l'évolution du mode de vie a amené celle de la stature ou de la musculature. On souligne, en outre, maintenant que la mentalité et le goût de chaque époque influent sur la manière de "porter" le corps, entraînant par exemple la mise en valeur de telle ou telle partie, déplaçant la taille, corsetant ou libérant le torse et les hanches, etc. On sait également que se succèdent, d'un âge à l'autre, des canons de beauté qui valorisent les

¹²⁰ LUCINI, Carmen. *La bodythèque historique. Une recherche morphologique au service des collections vestimentaires*, Centre de documentació i Museu Textile, coll. « Monographies Conservation préventive », cahier n°4, 2013, p. 12.

¹²¹ Notons une multiplication des publications sur ce sujet au début des années 2000 : BAUDRILLARD, Jean. *La séduction*, Paris : Galilée, 1979 ; LE GOFF, Jacques. *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris : Liana Levi, 2003 ; VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté*, Paris : Seuil, 2004 ; ECO, Umberto. *Una Historia de la Belleza*, Mondadori, 2004 ; CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges, VIGARELLO. *Une histoire du corps*, Paris : Seuil, 2006 ; JUVIN, Hervé. *L'avènement du corps*, Paris : Gallimard, 2007. Cf. LUCINI, Carmen, *art. cit.*, p. 40.

¹²² Voir le Chapitre 4, II, B.1.

¹²³ BARTHOLEYNS, Gil, *art. cit.*, p. 29.

¹²⁴ Voir le Chapitre 4, III, A.2.

formes arrondies ou les silhouettes longilignes, les cheveux et le teint clairs ou sombres, etc.¹²⁵.

« Le costume est donc doublement "témoin de son temps"¹²⁶ » : il est témoin des modes vestimentaires et des morphologies. Avec les connaissances sur l'anthropologie du corps, en lien avec l'histoire du costume, le mannequin d'exposition ne peut plus mettre simplement en forme un vêtement, il doit aussi traduire un message, une époque, un courant, une histoire. Comme nous l'avons vu dans le chapitre VIII, l'exposition de l'artefact vestimentaire est un sujet d'interrogation dans le secteur muséal depuis le Congrès de l'histoire du costume de Venise en 1952. L'interprétation muséologique de l'objet est étroitement liée au mannequin, puisque pour être « lu », le vêtement doit être mis en volume et le support réanimer le corps qui l'habitait. Placé sur un mannequin rigide et exposé dans une galerie de musée dont les lumières sont réduites pour des questions de conservation préventive du textile, l'artefact vestimentaire peut sembler être « vidé » de toute vie. Malgré la recherche menée par les musées inventant diverses méthodes de mannequinage, cherchant à proposer des supports adaptables donc plus économiques, les conservateurs ont souvent utilisé des mannequins de commerce cédés par des magasins ou offerts par des compagnies soutenant la reconnaissance patrimoniale de la mode – le cas du Museum of Costume à Bath est représentatif de cette stratégie du mécénat avant l'heure¹²⁷ –. Nous l'avons vu, le mannequin de commerce était aussi un moyen employé par les scénographes pour exposer des artefacts contemporains, souhaitant transporter l'univers commercial de la mode au musée – l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton* (1971) par exemple – et moderniser ainsi la muséographie traditionnelle du vêtement. Il est vrai aussi que les musées qui acquièrent à partir des années 1980 des vêtements issus du prêt-à-porter, donc taillés selon des mensurations standards permettant l'utilisation de mannequins de commerce, se voient allégés du coût de fabrication d'un mannequin spécifique. Cependant, en parallèle de la dérive commerciale de plus en plus évidente du musée de la mode, cette pratique fait l'objet de critique puisque le mannequin de commerce dénature le discours muséal : « museum and retail "messages" of interpretation versus consumption are becoming too blurred¹²⁸ ».

¹²⁵ DUFLOS-PRIOT, Marie-Thérèse. « Costume, corps et muséographie : les mannequins d'exposition », in *Ethnologie française*, nouvelle série, tome 19, n°2 : « L'apparence », 1989, p. 158.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Voir le Chapitre VIII, III, B.3.

¹²⁸ DE la HAYE, Amy. « Introducing: Dress and fashion in the context of museum », in Eicher, Joanne B. (éd.). *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, Oxford ; New York : Berg, vol. 10 : « Global perspectives », p. 287.

C'est ainsi qu'un nouvel usage fait son apparition à la fin des années 1980, le mannequinage, une science appliquée destinée à toutes les catégories de musée.

Dans les musées "de la mode" ou "des arts de la mode", le problème de l'exposition se pose en d'autres termes que dans une galerie à dessein ethnologique car ce type de musée vise, en même temps qu'un but documentaire ou pédagogique, une présentation éminemment esthétique. Cependant, si différents qu'en soient les effets, les procédés muséographiques fondamentaux sont les mêmes¹²⁹.

Conduites la plupart du temps par des conservateurs-restaurateurs textiles, dont le « travail consiste à comprendre le nu à travers la connaissance du costume¹³⁰ », différentes techniques voient le jour. Cependant, l'idée principale réside dans la création de mannequins reproduisant des corps d'époque, associé à un juponnage adéquat¹³¹. Le travail de documentation en amont est donc d'une extrême importance, puisque du travail du mannequinier dépend l'interprétation de l'artefact¹³². On passe aussi de mannequins aux structures lourdes, que l'on peut adapter et rembourrer au besoin – ainsi que nous l'avons vu à partir des propositions du Nordiska Museet et du V&A Museum dans le chapitre VIII – à des mannequins plus perfectionnés, résultant de recherche menées sur les morphologies et sur la préservation des textiles. Essayant de combiner une réduction des coûts du mannequinage, une véracité historique de l'expôt et une meilleure conservation préventive de l'artefact vestimentaire, des entreprises privées, parfois formées par d'anciens conservateurs de musée, proposent de nouveaux mannequins. Le Kyoto Costume Institute (KIC), un musée de la mode créé au Japon en 1978, développe dès sa fondation un nouveau type de support d'exposition. Collaborant avec le Costume Institute du Metropolitan Museum à New York dans le but de perfectionner la méthode de suspension ajustable inventée en 1948¹³³, le KIC et la société Nanasai Limited Company, une société de fabrication de mannequins installée à Kyoto depuis 1946¹³⁴, proposent plusieurs mannequins de type semi-figuratif, à dimension réglable, respectant la silhouette du XVIII^e siècle, de l'Empire, ou encore de la Belle époque¹³⁵. Orientée dès le départ vers la documentation de

¹²⁹ DUFLOS-PRIOU, Marie-Thérèse, *art. cit.*, p. 157.

¹³⁰ LUCINI, Carmen, *op. cit.*, p. 12.

¹³¹ Un jupon muséographique est en quelque sorte un sous-vêtement placé entre le mannequin et l'artefact. Alors que la structure du vêtement est supportée par le mannequin, répartissant les points de tension, sa forme est modulée par le jupon qui offre une lisibilité finale et nécessaire à la pièce.

¹³² VAUDOYER, Mary. *Le Livre de la haute couture*, Neuilly : V & O éd, 1990, p. 9.

¹³³ Annexe 8.15 – Méthode de suspension ajustable inventée en 1948 par le Costume Institute à New York.

¹³⁴ « History ». Site de la Nanasai Limited Company [en ligne], <http://www.nanasai.co.jp/en/company/history.html> (page consultée le 18/09/2016).

¹³⁵ Annexe 10.5 – Mannequin ajustable semi-figuratif inventé en 1978 par le Kyoto Costume Institute, produit par la Nanasai Limited Company.

la mode en tant que phénomène interrégional et mondial¹³⁶ – revendiquant un décloisonnement du regard eurocentré sur des centres de création, Paris surtout – le Musée acquiert massivement des vêtements occidentaux. Il organise aussi des expositions avec différentes institutions à travers le monde, notamment les musées leaders dans le domaine comme les deux musées parisiens, le V&A Museum à Londres et le Costume Institute à New York. À l'occasion de centenaire de la Révolution française, le KIC monte une exposition présentée au Musée national d'art moderne de Kyoto proposant une muséographie fort intéressante¹³⁷ : les mannequins adaptables du KIC, recréant un corps, permettent pour la première fois d'exposer de la lingerie¹³⁸. Par ailleurs, cette authenticité anthropomorphique, qui ne verse pas dans la reconstitution figurative, offre l'occasion d'une présentation réaliste tout en gardant un discours d'exposition scientifique. Ainsi, les groupes d'expôts sont positionnés de manière à investir l'exposition d'un sens narratif : là des femmes discutant, là une femme en sous-vêtements ajustant ses chaussettes, une petite fille courant vers sa mère en perdant sa chaussure. La muséographie soutient donc le thème de l'exposition qui souhaite montrer « une période de bouleversements [...], la Révolution étant à l'origine du passage de la civilisation de cour à la culture populaire¹³⁹. »

De façon encore plus poussée, la muséographe espagnole Carmen Lucini, élabore entre 1988 et 1992 une bodythèque historique. Spécialiste de la conservation préventive du textile, professionnelle établie en France au début des années 1980, Carmen Lucini a clairement perçu l'inadaptation des mannequins d'exposition, surtout pour les vêtements anciens. « La silhouette change d'une manière étonnante tous les 10/18 ans environ... tant pour les hommes que pour les femmes. Les modes de vie, le type d'alimentation, la façon de faire du sport, de se présenter en public, ou de se faire remarquer... font du corps un élément de communication

¹³⁶ Il ne s'agissait pas pour le KCI de mettre en lumière l'existence des couturiers-créateurs japonais, mais bien de démontrer que la mode est un phénomène interrégional. Par exemple, les designers belges qui se sont formés à Anvers dans les années 1980 se sont en fait inspirés de l'avant-garde japonaise. Cf. FUKAI, Akiko. « Dress and Fashion Museums », in vol. 10 : « Global perspectives », in Eicher, Joanne B. (éd.), *op. cit.*, p. 290.

¹³⁷ Annexe 10.6 – Vues des groupes d'expôts de l'exposition *La Mode en France, 1715-1815 : de Louis XV à Napoléon I^{er}*, présentée en 1989 au Musée national d'art moderne de Kyoto par le Costume Institute de Kyoto.

¹³⁸ Remarquons que le thème de la lingerie s'est développée ensuite dans perspective d'une ethno-histoire des modes vestimentaires : Musée McCord, *Dévoiler ou dissimuler ?* (22 fév. 2008-18 janv. 2009) ; Musée des arts décoratifs à Paris, *La mécanique des dessous : une histoire indiscrette de la silhouette* (4 juill.-24 nov. 2013) ; Musée du Dauphinois, *Les dessous de l'Isère. Une histoire de la lingerie féminine* (22 mars-22 sept. 2014).

¹³⁹ TSUKAMOTO, Kôichi, et Tadao OGURA (éd.). *La Mode en France, 1715-1815 : de Louis XV à Napoléon I^{er}*, catalogue d'exposition (Kyoto, Musée national d'art moderne de Kyoto, Kyoto Costume Institute, 1989), Paris : Bibliothèque des arts, 1990, préface.

à tout moment¹⁴⁰. » Dans le souci « de ne pas fausser l'intention originale du créateur » et « de respecter la pose et le mouvement inscrit sur chaque pièce¹⁴¹ » vestimentaire, ainsi que la trace des personnes qui l'ont portée, la muséographe cherche à l'intérieur des artefacts les volumes des corps. Se faisant anthropologue et archéologue de la silhouette, elle entreprend à Paris en 1985 une série de prises de mesure de l'intérieur des artefacts qui, croisée à des sources iconographiques, débouche sur une synthèse volumétrique et une étude des morphologies dans le temps¹⁴². Sous la tutelle du Centre de Documentació i Museu Textil de Terrassa en Espagne, et de l'INP en France, le projet de la Bodythèque historique est financé par un programme européen qui se concrétise en 1992 par la réalisation de soixante-dix (70) matrices originales de différentes morphologies couvrant la période de 1670 à 1975¹⁴³. Cette plate-forme, actualisée depuis avec des matrices documentant les morphologies jusqu'en 2008 – ce qui met en évidence le besoin des musées de travailler sur l'ultra-contemporain – est mise à la disposition des professionnels de musée afin qu'ils puissent réaliser eux-mêmes leur mannequin, en résine ou en carton, des plus réalistes aux plus abstraits, en fonction du thème et du projet muséographique. Au-delà du thème, il s'agit surtout de mettre en volume les vêtements pour une interprétation de la réalité du vêtement porté. Avec la muséographie anthropologique, pour reprendre l'expression d'André Desvallées, nous percevons une remise en question des activités des muséologues qui ne veulent plus être dans une simple logique de monstration mais veulent s'inscrire dans une véritable dialectique des collections vestimentaires¹⁴⁴.

b) Les prémices d'une nouvelle déontologie de la conservation-restauration

Les musées de la mode relaient les interrogations concernant les méthodes d'interprétation de l'artefact, de collecte et de programmation d'expositions en organisant des conférences comme *Fashion and dress display* au V&A Museum à Londres, qui s'est déroulée en février 2005, ou *Museum quality* accueillie au Fashion Institute of Technology à New York au mois de novembre de la même année. Grâce à ces débats internationaux, il

¹⁴⁰ LUCINI, Carmen, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴¹ *Idem*, p. 14.

¹⁴² Annexe 10.7 – Étude de morphologies et Bodythèque historique conçues par Carmen Lucini, muséographe et conservatrice-restauratrice textile, entre 1985 et 1992.

¹⁴³ LUCINI, Carmen, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁴ Signalons en 2012 un colloque spécifique au corps dans les sciences historiques, intitulé *Re-membering the Body* organisée par l'Institut d'ethnologie et le Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Un volet était consacré aux techniques du corps et à la muséographie.

La même année, à Londres, une conférence est organisée par le Museum of London sur ce sujet précisément : *The Body in the Museum. New approaches to the display of dress* (Londres, Museum of London, 17 mars 2012).

semblerait que la communauté muséale redécouvre que l'artefact vestimentaire, à l'inverse du prototype d'un couturier-créateur, est un « socially salient media¹⁴⁵ », simultanément intime et public. Influencés par les études culturelles et sociales replaçant l'humain au centre des problématiques d'interprétation de l'artefact, les conservateurs prennent conscience de la valeur documentaire du legs de garde-robent entières auxquelles nous avons plusieurs fois fait mention. Lydia Kamitsis, conservatrice au Musée de la mode et du textile (MMT) depuis 1986, marquée par la vision du musée de la mode d'Yvonne Deslandres (que nous détaillons ci-dessous), publie justement un article dans la revue *Connaissance des arts* dans lequel elle explique qu'une garde-robe a une valeur documentaire inestimable pour un musée de la mode, surtout si elle comporte des vêtements qui ont appartenu à plusieurs générations. Elle témoigne ainsi des comportements vestimentaires, du goût des personnes, de ce qui a été transmis de génération en génération. Elle permet donc de prendre le pouls des tendances d'une époque, de ce qui est gardé et transmis, mais aussi des habitudes de consommation. Deux ans plus tard, la conservatrice organisait précisément une exposition mettant en avant cette réflexion, intitulée *Garde-robent : intimités dévoilées, de Cléo de Mérode à...* (18 mai 1999-22 oct. 2000)¹⁴⁶. L'objet semble investi d'un nouveau sens. L'artefact vestimentaire peut ainsi raconter la vie de son ancien propriétaire, ses mémoires, puisqu'à travers sa présence physique, il véhicule une certaine émotion. Les collections vestimentaires sont composées d'artefacts fragiles, rappelant la vulnérabilité d'une vie d'homme, et gardent parfois les traces d'usure, les essences personnelles de son ancien propriétaire. Il s'agit d'une preuve de la vie passée de l'objet. Les artefacts vestimentaires peuvent aussi rappeler des passages de la vie, comme le mariage ou un deuil – une approche qui était circonscrite au musée d'ethnographie –, et sont autant d'aide-mémoires pour les individus. Souvent, ce sont des objets précieux, transmis par un proche, et deviennent ainsi « the most poignant reminder¹⁴⁷ ». La démarche du donateur s'accompagne souvent du sentiment de pérenniser le souvenir lié à cet objet, par l'assurance que personne d'autre ne portera ce vêtement, ce bijou ou cet accessoire.

À l'inverse des vêtements non portés, issus du commerce ou des ateliers, les vêtements portés ont gardé des traces d'usure. Susan Pearce, dont nous avons discuté les théories dans

¹⁴⁵ DE la HAYE, Amy. « Introducing: Dress and fashion in the context of museum », *art. cit.*, p. 286.

¹⁴⁶ Signalons qu'en 2002, Lydia Kamitsis propose également une exposition sur les cintres, un thème fort inhabituel pour un musée de la mode : *Au vestiaire, une histoire de cintres* (juin-sept. 2002).

¹⁴⁷ DE la HAYE, Amy, *art. cit.*, p. 287.

le chapitre I¹⁴⁸, affirme justement que les artefacts vestimentaires portés donnent à lire « the shape, scent and personality of their wearer¹⁴⁹. » Ces traces apportent la plupart du temps des informations très intéressantes sur leur propriétaire : usage, hygiène, cosmétique, habitude alimentaire, etc. Ils sont aussi les témoins intimes de la démarche de conservation que chaque individu a menée à travers ces objets : souvenirs, confirmation d'une identité, adhésion culturelle, etc. Les habitudes dans les musées étaient jusqu'à présent de laver, repriser et repasser l'artefact vestimentaire avant son exposition, l'idée dominant les régimes de muséologie précédents voulant que le vêtement soit le plus esthétique possible. D'autres pratiques voient le jour visant à étudier et à garder lisible la « patine d'utilisation » de l'objet. Ce chantier est initié en France par la restauratrice Patricia Dal Prà – une collaboratrice de Carmen Lucini sur différents chantiers muséologiques, notamment celui des dioramas du Museon Arlaten¹⁵⁰ – qui a l'occasion unique de travailler sur une collection vestimentaire « vierge » de toutes interventions muséographiques. Le Musée de la Vie Bourguignonne – Perrin de Puycousin à Dijon, fondé en 1935 à partir de la collection ethnographique de Maurice Perrin de Puycousin (1856-1949) composée de plus de mille huit cents (1 800) objets, bénéficie en effet d'une donation ultérieure, en 1989, par le petit-fils du collectionneur¹⁵¹. Celui-ci avait en effet gardé des malles pleines de vêtements qu'il n'avait pas remises au Musée. Quatre cent quatre-vingt dix (490) pièces viennent enrichir la collection de costumes mâconnais. Avec ce corpus exceptionnel d'un point de vue documentaire et muséologique, le musée dijonnais engage à partir des années 1990 une collaboration avec le Service de restauration des Musées de France pour produire des études sérielles. Une méthode d'analyse s'élabore en même temps que l'on procède à un inventaire scrupuleux de toutes les pièces textiles, donnant lieu à l'élaboration d'une terminologie et d'un système de description, ainsi qu'une étude technique de l'objet. Les consignes sont précises : être le plus rigoureux possible dans la description des dégradations, toujours accompagner le constat d'état par des photos et/ou des schémas. Le programme de

¹⁴⁸ Nous avons dit que la muséologue britannique était l'initiatrice d'une étude de l'artefact dans le cadre d'une anthropologie de la culture matérielle. Elle a en particulier inventé la notion de « carrière » de l'objet de musée. Cf. Chapitre I, II, A.1.

¹⁴⁹ Susan Pearce, *On Collection*, 1995. Citée par THOMPSON, Eleanor. « Museum Collections of Dress and Fashion », in Eicher, Joanne B. (éd.), *op. cit.*, p. 295.

¹⁵⁰ SÉRÉNA-ALLIER, Dominique. « Les dioramas du Museon Arlaten : de la lecture critique au projet de conservation/ restauration "in situ" », in *In Situ*, [en ligne], n°29, juillet 2016, p. 13, <http://insitu.revues.org/13063> (page consultée le 23/08/2016).

¹⁵¹ BLONDEL, Madeleine, et Patricia DAL PRÀ. *Bourgogne en coiffes*, [en ligne], 2009, p. 2, http://www.musees-bourgogne.org/fic_bdd/dossiers_fichier_pdf/1326724226.pdf (page consultée le 05/06/2016).

restauration établi préconise aussi différents degrés d'intervention laissant subsister parfois des tâches organiques, permettant différents niveaux de lecture de la « carrière » de l'objet¹⁵². Patrici Dal Prà précise tout de même que cette pratique reste encore timide dans la profession, notamment dans les musées d'art qui privilégient toujours une présentation esthétique des collections.

Au-delà du musée d'ethnographie ou d'histoire, plus à même à discuter de la vie quotidienne, des enjeux de société, des pratiques culturelles, etc., les musées d'art sont eux aussi amenés à changer leur perception de l'objet et leur habitude de gestion des collections. Les artefacts relatifs à la mode collectés par les musées d'arts décoratifs visent à illustrer le parcours créatif d'un couturier ou le style vestimentaire le plus répandu ou le plus emblématique d'une époque. Toutefois, certains accessoires ou pièces vestimentaires sont conservés parce qu'ils ont un lien avec un personnage célèbre. Un événement rapporté par la muséologue Eleanor Thompson nous met sur la piste. Lorsque le fameux top-modèle Naomi Campbell a défilé à Paris en 1993 pour la collection « Anglomania » de la non moins célèbre styliste britannique Vivienne Westwood, avec des chaussures possédant une plateforme de vingt-trois (23) centimètres de hauteur¹⁵³, Amy de la Haye, conservatrice au V&A Museum, en a fait l'acquisition immédiatement. Le pouvoir d'évocation de cet artefact en lien avec un top-modèle controversé, une styliste extravagante, ainsi que le thème de la collection, dont le but est d'exprimer les caractéristiques d'un style vestimentaire proprement britannique ont participé à ce que ces chaussures deviennent, au début du XXI^e siècle, un élément clé de la collection du V&A Museum, souvent exposées et réclamées par d'autres musées¹⁵⁴. Nous percevons à travers cet événement muséologique deux changements d'attitude de la part des muséologues : d'abord, l'importance pour les artefacts d'avoir leur propre biographie. Les traces d'usure qu'ils comportent sont ainsi vues comme des preuves de la façon dont ils étaient portés et utilisés... Les vêtements portés ont un pouvoir d'évocation bien plus important qu'un prototype ou un vêtement issu du commerce. Puis, cette manifestation met en évidence la nécessité pour le conservateur d'être sur le

¹⁵² DAL PRÀ, Patricia. « L'apport de la restauration à la connaissance des costumes ethnographiques régionaux », communication à la journée d'étude *Patrimonialisation des collections textiles* (Paris, INP, 26 mai 2014).

¹⁵³ Le top-modèle avait chuté durant le défilé dont la marche était rendue très difficile étant donné la hauteur du talon. L'incident, relayé dans les médias, avait concouru à ce que ces chaussures deviennent emblématiques de l'outrance de la mode.

¹⁵⁴ THOMPSON, Eleanor. « Museum Collections of Dress and Fashion », in Eicher, Joanne B. (éd.), *op. cit.*, p. 295.

terrain et de se montrer réactif, non plus par rapport à la collection de haute couture présentée la saison précédente, mais à propos du contexte culturel que le vêtement permet de documenter et de raconter.

A.2. Renouveau du discours d'exposition : les modes vestimentaires au musée

a) La mode réinsérée dans son contexte social et culturel : « a strong curatorial foundation »

Des chercheuses comme Lou Taylor ou Valerie Steele, citées à plusieurs reprises, considèrent que les approches objectales et théoriques ne sont pas opposées, et peuvent au contraire se juxtaposer pour créer « a strong curatorial foundation¹⁵⁵ ». L'élargissement des recherches théoriques sur la mode – le contexte socio-culturel, économique et politique, le genre, les identités et les représentations sociales, etc. – ne peut pas être ignoré des conservateurs, notamment dans les pays anglo-saxons où les *curators* sont formés à l'université. « The former history oriented and object-centered approach to fashion and dress, rooted in the museum tradition, has increasingly been superseded by a meaning and theory-centered approach, stemming from the universities¹⁵⁶ ». La situation au Québec est similaire, comme nous l'avons vu avec le cas des Musées de la civilisation et le travail de Valérie Laforge, qui illustre les passerelles existantes entre l'université et le musée. Les années 1990 voient donc l'assouplissement de cette frontière tracée jusqu'ici entre l'*object-centred studies* du vêtement, à travers l'écriture d'une histoire de l'art de la mode, et l'étude de la culture des apparences. Lou Taylor, à l'Université de Brighton, est l'une des premières professionnelles à effectuer des aller-retours entre l'étude des collections vestimentaires et celle de l'exploration culturelle et matérielle de la mode. Selon la chercheuse, les prémices de ce décloisonnement se situent autour des années 1990, à commencer par l'exposition *Femmes : fin de siècle, 1885–1895* (février-mai 1990) présentée au Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris, où sont exposés à la fois des pièces de haute couture et des vêtements de grands magasins. Le discours se situe aussi sur le fonctionnement du commerce de la mode, expliquant ainsi le système de la mode proposé par les sociologues. Dans ce même Musée, Lou Taylor note ensuite l'exposition *Jacques Fath* (juin-novembre 1993) qui explique la production de la haute couture parisienne sous l'occupation nazie : Valérie Guillaume, directrice de l'institution et commissaire de l'exposition, « showed not only the

¹⁵⁵ BAGGESEN, Rikke Haller. « Museum Metamorphosis à la Mode », in *Museological review*, n°18, 2014, p. 17.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

clothing made during those nightmare years, but also who wore them and where¹⁵⁷. » Notons aussi l'exposition *Histoires du jeans de 1750 à 1994* (25 oct. 1994-12 mars 1995), dont le sujet est plutôt atypique dans le paysage muséal de l'époque¹⁵⁸. La thématique explore la profondeur historique de cette toile, supposée être produite à Nîmes au XVIII^e siècle, puis utilisée au XIX^e siècle aux États-Unis pour fabriquer des vêtements de travail. Le pantalon en jeans, devenu à la mode pour les jeunes générations après Seconde Guerre mondiale, s'exporte en Europe avec le reste de l'*american way of life*. L'exposition propose une étude sur la place du jeans dans la mode actuelle et ce qu'il véhicule en terme d'images¹⁵⁹. Il s'agissait donc d'un grand aperçu à la fois historique, socio-culturel et créatif de cet objet. Mais c'est surtout, d'un point de vue international, l'exposition *Streetstyle : from sidewalk to calwalk, 1940 to tomorrow*, programmée en 1994 au V&A Museum, qui ouvre un nouveau regard sur les expositions relatives à la mode, initiant le grand public à la notion des modes vestimentaires. En effet, le sujet renverse la théorie du mouvement *top-down* de la mode en montrant que l'anti-mode punk, et autres sous-cultures (« subcultures »), a influencé la mode haute couture, puis la mode *mainstream*¹⁶⁰. Si le discours était essentiellement centré sur la création vestimentaire, décevant certains visiteurs, surtout les plus jeunes, venus chercher des informations sur le *lifestyle* de ces sous-cultures et le contexte culturel de leur apparition¹⁶¹. D'un point de vue muséologique, les pièces exposées démontraient la nécessité de collecter des vêtements ne venant pas exclusivement des ateliers de maisons de couture ou des garde-robes des grandes familles ou des mondaines. Si la majorité des pièces sont des créations de couturiers inspirés par les sous-cultures, certains artefacts ont été récupérés dans la rue, par exemple, un blouson de cuir punk customisé par son ancien propriétaire, véhiculant tout ce qu'il a voulu exprimer à travers le cloutage excessif et les projections de peinture. Selon Lou Taylor, « this show undoubtedly catapulted

¹⁵⁷ TAYLOR, Lou. « Doing the Laundry ? A Reassessment of Object-based Dress History », in *Fashion Theory*, vol. 2, n°4, 1998, p. 351.

¹⁵⁸ Encore en 2012, Suzanne Chabot, directrice du Musée du costume et du textile du Québec à Saint-Lambert, constate qu'aucune collection muséale au Québec ne comporte du jeans, alors que c'est le vêtement le plus porté depuis trente (30) ans. Elle se demande à juste titre s'il s'agit d'un parti-pris. Cf. Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, directrice du Musée du costume et du textile du Québec de 2002 à 2013, le 27 mars 2012 à 15h30, au Musée à Saint-Lambert, (00:29:39) p. 264 (cf. Volume des annexes).

¹⁵⁹ Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris. *Histoires du jeans, de 1750 à 1994*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de la mode et du costume, 25 oct. 1994-12 mars 1995), Paris : Paris-Musées, 1994, 176 p.

¹⁶⁰ TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*, op. cit., p. 123.

¹⁶¹ *Idem*, p. 292.

this national institution into widening its definition of collectable artefacts and into addressing the realities of late-twentieth-century British design processes¹⁶². »

b) Une approche ethno-historique de la mode

Ceci nous amène à nous questionner sur la structuration des expositions : si l'exposition monographique a supplanté le parcours chronologique, elle tend néanmoins à trouver ses limites. La structure thématique doublée d'une approche narrative semble devenir le nouveau mode de médiation, capable de soutenir un discours d'exposition élargi au contexte historique et socio-culturel des modes vestimentaires. Déjà en 1986, Yvonne Deslandres disait : « J'ai aussi défendu l'idée qu'une exposition de mode devait être prioritairement thématique. La chronologie ou les monographies de couturiers, ça emmerde tout le monde¹⁶³ ! » Cette citation montre à quel point la conservatrice était à l'avant-garde en matière de muséologie. Durant ses années d'activité, à partir de 1967 en tant que déléguée de l'UFAC, puis entre 1983 et 1986 comme conservateur au MAM, alors que le modèle du musée de la mode commençait à s'imposer, sa stratégie consistait à placer le vêtement dans un univers culturel et artistique plus large, n'hésitant pas – ce qui était assez innovant pour l'époque – à confronter les collections vestimentaires avec les collections picturales¹⁶⁴. Au début de sa carrière, en tant que conférencière des Musées nationaux, elle avait développé un intérêt pour la perception du musée par le public¹⁶⁵. Sa passion pour les modes vestimentaires, initiée par François Boucher alors qu'elle occupait un poste d'assistante de conservation au Musée Carnavalet, l'a formé à reconnaître au vêtement une fonction de connaissance humaine¹⁶⁶. Yvonne Deslandres reconnaît en effet la qualité du travail du fondateur de l'UFAC qui avait imaginé « un musée "ethnologique" qui ne raconterait pas seulement l'histoire de la haute couture, comme c'est le cas traditionnellement, mais aussi du prêt-à-porter, c'est-à-dire de la vie quotidienne, de la société elle-même ». La conservatrice poursuit : « Cette démarche nous a permis de rassembler des pièces qui seraient introuvables

¹⁶² TAYLOR, Lou. « Doing the Laundry ? A Reassessment of Object-based Dress History », *art. cit.*, p. 351.

¹⁶³ Interview d'Yvonne Deslandres parue dans la presse en 1986. Citée par JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 334.

¹⁶⁴ Par exemple, l'exposition *Hommage à Van Dongen* présentée au Musée Cantini, à Marseille, en 1969. Cf. DESLANDRES, Yvonne. « Note sur la présentation des costumes », 6 p. Cf. *Dossier technique de présentation du costume*, cahier n°2, [sd] (1970 ?). Archives du Musée des Arts décoratifs à Paris, sans cote.

¹⁶⁵ GARNIER, Guillaume. « Nécrologie : Yvonne Deslandres (1923-1986) », in *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 146, livraison 2, 1988, p. 459.

¹⁶⁶ Voir le Chapitre VIII, III, B.2.

Notons aussi qu'Yvonne Deslandres est l'une des premières et des rares en France à avoir publié des livres de l'histoire des modes vestimentaires destinés aux enfants : une *Histoire du costume* (1984), une *Histoire de la mode au XX^e siècle* (1986), et une biographie du célèbre couturier *Paul Poiret* (1986). Cf. GARNIER, Guillaume, *art. cit.*.

aujourd'hui, et dont l'intérêt n'est plus à démontrer [...] ¹⁶⁷ ». Une démarche identique à celle adoptée par Amy de la Haye avec les chaussures Vivienne Westwood.

Dans la perspective d'une ethno-histoire des modes vestimentaires, le contexte commercial du système de la mode ne doit ainsi pas être mis de côté malgré la dérive commerciale du musée de la mode. L'historienne de l'art britannique Fiona Anderson défend l'idée que le milieu universitaire et celui de la conservation doivent prendre à bras le corps l'aspect commercial de la mode pour éviter de décontextualiser l'objet ¹⁶⁸. Elle s'appuie sur le cas de l'exposition *Shoe obsession*, présentée en 2013 au Musée du Fashion Institute of Technology (FIT's Museum) à New York, qui explorait le phénomène du fétichisme des chaussures dans la mode, relayé par les médias comme la série télévisuelle *Sex and the city* ou les magazines *people*. Des artefacts ultra-contemporains étaient exposés : des chaussures de la dernière saison en fait, prêtées par le grand magasin Saks Fifth Avenue. La chercheuse affirme que les collaborations de ce type sont souvent des prérequis à l'exposition de la mode contemporaine. Si le rapprochement entre les perspectives commerciales et culturelles est critiquable d'un point de vue scientifique, le lien entre le système médiatique et commercial est inévitable pour traiter ce sujet. Pour la muséologue suédoise Rikke Haller Baggesen, le design et le processus créatif ne sont qu'une partie du spectre du système de la mode. La fabrication, la distribution, la réception et la consommation sont souvent rapidement évoquées, alors qu'elles constituent les meilleurs moyens de réinterroger la *fashion museology* ¹⁶⁹. La perspective ethnologique apporte de nouveaux sujets et des coopérations inenvisageables jusqu'ici. Le Musée de la mode de la Ville de Paris entame en 2013, par exemple, une collaboration avec la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, pour monter une exposition dont l'ambition est de replacer les contextes politiques et culturels de l'immigration de couturiers-créateurs qui ont révolutionné la mode française, de Charles-Frederick Worth à Azzedine Alaïa. Envisagée sous le titre *Mode in Paris. Ce que la Haute couture et le prêt-à-porter doivent aux créateurs étrangers*, le projet d'exposition est fondé sur la confrontation entre les collections vestimentaires du Musée et les archives de la Cité dans le but de questionner les parcours migratoires des couturiers-créateurs et l'acculturation

¹⁶⁷ Propos d'Yvonne Deslandres rapportés dans *Union Française des Arts du Costume*, Paris, août 1989, pni, [a.mmt/carton « UFAC »]. Citation extraite de JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁸ ANDERSEN, Fiona. « Museum as fashion media », in Bruzzi, Stella, et Pamela Church Gibson (éd.). *Fashion Cultures : Theories, Explorations and Analysis*, Londres ; New York, Routledge, 2000, p. 371-389.

¹⁶⁹ BAGGESEN, Rikke Haller, *art. cit.*, p. 19.

des savoir-faire spécifiques à la couture¹⁷⁰. L'exposition prend finalement le titre de *Fashion Mix. Mode d'ici, créateurs d'ailleurs* (9 déc. 2014-31 mai 2015), et le discours d'exposition adopte des expressions comme « vocabulaire vestimentaire » et « territoire artistique¹⁷¹ », témoignant du commissariat d'Olivier Saillard. La muséographie commandée par le directeur du Musée est d'ailleurs fort similaire à ce qu'il a pu proposer auparavant au Palais Galliera : ambiance minimaliste et chic, très peu d'objets, à la manière d'une exposition conceptuelle d'art contemporain. Surtout, les textes sont peu nombreux, les archives mobilisées par la Cité, pourtant nombreuses¹⁷², ne sont pas montrées à leur juste valeur. La muséographie, pour finir, offre plutôt une juxtaposition des pièces vestimentaires et des pièces d'archives, invitant peu aux « dialogues-correspondances¹⁷³ » envisagés à l'origine. Malgré l'innovation du sujet, qui avait fait espérer de nombreux scientifiques, le résultat est donc plutôt décevant.

Ceci n'est pas sans nous rappeler la critique de Kenneth Hudson sur l'innovation impossible dans les grands musées, qui selon lui, a plus de chance de se manifester dans les institutions de plus petites dimensions¹⁷⁴. Des perspectives s'ouvrent en effet plus facilement dans des petits musées français et québécois orientés sur les modes vestimentaires. Prenons l'exemple de deux institutions étudiées dans la présente thèse : le Musée Beaulne à Coaticook et le Musée du costume à Château-Chinon. Au Québec, le Musée Beaulne à Coaticook voit l'arrivée d'un nouveau directeur en 2008 : François Thierry Toé. D'origine ivoirienne, ce muséologue a été formé en Allemagne puis en France, où il a suivi le master « Histoire du patrimoine et des musées » dirigé par Dominique Poulot à l'Université Paris 1

¹⁷⁰ Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Mode in Paris. Ce que la Haute couture et le prêt-à-porter doivent aux créateurs étrangers (titre provisoire)*, présentation des principes de l'exposition, [sd], 2 p. Archives de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, sans cote.

¹⁷¹ Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Fashion Mix. Mode d'ici, créateurs d'ailleurs (9 déc. 2014-31 mai 2015)*, parcours de visite, [sd], 8 p. Archives de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, sans cote.

¹⁷² Le catalogue d'exposition révèle des recherches approfondies sur les fonds de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration. SAILLARD, Olivier, Cally BLACKMAN et Elsa RIGAUX. *Fashion mix : mode d'ici, créateurs d'ailleurs*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de la Porte dorée, 8 déc. 2014-31 mai 2015), Paris : Flammarion ; Palais de la Porte dorée-Musée de l'histoire et de l'immigration, 2014, 176 p.

Une publication supplémentaire, dirigée par l'ethnologue Anne Monjaret, valorise à nouveau les recherches menées par divers chercheurs du CNRS et de l'EHESS sur le sujet de la mode et de l'immigration. Cf. MONJARET, Anne (dir). *Hommes & migrations*, n°1310 : « Fashion Mix », Paris : Musée national de l'histoire de l'immigration, 2015, 198 p.

¹⁷³ Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Mode in Paris. Ce que la Haute couture et le prêt-à-porter doivent aux créateurs étrangers (titre provisoire)*, op. cit., p. 2.

¹⁷⁴ HUDSON, Kenneth. « Un musée inutile », art. cit., p. 114

– La Sorbonne, et rédigé une thèse de doctorat sur les collections textiles guinéennes¹⁷⁵. Cette spécialité l’amène, suite à sa demande d’immigration au Québec, à obtenir ce poste. Gardant la ligne directrice du Musée, orientée sur la valorisation de l’histoire régionale et d’un ancrage communautaire, il apporte toutefois des idées neuves et conçoit de nouveaux projets par un regard naturellement distancé. Ajoutons à cela que les moyens limités de l’établissement ne lui permettent pas d’acquérir des pièces vestimentaires de luxe. La politique est donc plutôt tournée vers la mode contemporaine « de tous les jours ». L’exposition *Valse de mode. La robe à travers le temps* (23 fév. 2014-11 janv. 2015)¹⁷⁶, qui explore la diversité typologique de la robe de 1890 à 2000, s’attarde à la fois sur l’histoire stylistique et sur « l’évolution de la vie » des habitants de Coaticook ce qui est une approche plutôt nouvelle¹⁷⁷. En France, c’est peu de temps après sa prise de poste en 2011 que le nouveau directeur du Musée du costume de Château-Chinon, l’ethnologue François Martin, conservateur départemental du Patrimoine et des Musées de la Nièvre, entame un chantier de transformation des musées de Château-Chinon : le Musée du costume et le Musée du Septennat de François Mitterrand, créé en 1986 à partir du don à la Ville de Château-Chinon des cadeaux protocolaires offerts au Président de la République lors de ses déplacements officiels à l’étranger, qui se présente ainsi comme un musée d’arts décoratifs. Le projet intitulé « Cité muséale de Château-Chinon et Galeries numériques du Morvan »¹⁷⁸, bénéficie de l’expertise de l’ethno-muséologue québécois Philippe Dubé, directeur et fondateur du Laboratoire de muséologie et d’ingénierie culturelle (LAMIC) à l’Université Laval, un laboratoire spécialisé en muséologie expérimentale prenant appui sur les technologies de l’information et de la communication (TIC). Après une étude de terrain réalisée entre mars et avril 2012, l’expert tire la conclusion que le projet scientifique devrait s’articuler sur trois

¹⁷⁵ Ce travail universitaire, intitulé *Textiles et vêtements anciens du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation*, a été dirigé par Jean Polet, professeur d’histoire de l’art et d’archéologie de l’Afrique subsaharienne à la Sorbonne.

¹⁷⁶ TOÉ, François Thierry, et Francine FERLAND. *Valse de mode. La robe à travers le temps*, livret d’exposition (Coaticook, Musée Beaulne, 23 fév. 2014-11 janv. 2015), Coaticook : Musée Beaulne, 2014, 35 p.

¹⁷⁷ Nous avons mis en évidence que Musée Beaulne avait tendance jusqu’ici à porter un discours nostalgique sur ses collections. Cf. Chapitre VIII, II, B.

¹⁷⁸ Dans le cadre de la préparation de la Cité muséale, les travaux de numérisation des collections s’inscrivent dans l’optique de créer un théâtre 3D dans lequel les plus belles pièces de la collection seraient exposées dans une scénographie mimétique d’un théâtre bourgeois du XIX^e siècle. La société On Situ basée à Chalon/Saône a évalué la faisabilité d’un spectacle 3D. Le projet, intitulé « Théâtre des apparences », prévoit d’associer une partie des pièces vestimentaires numérisées à des clichés du Musée Nicéphore Niepce de Châlons/Saône et à divers films du studio Pathé Gaumont. Le marché n’a pas été encore conclu avec la société, les informations recueillies ne sont pas plus précises pour le moment. La modélisation 3D des objets fait espérer une expérience du visiteur renforcée, au sens où elle optimise la visite traditionnelle par l’exploitation d’outils multimédias intuitifs et interactifs. La numérisation est donc utile à la valorisation physique des collections tout autant qu’à l’exploitation virtuelle, telle que l’accès en ligne des collections.

(3) mots clés – apparences, appareils, apparitions – dans le but de se faire rencontrer la tradition et l’innovation. « Les savoir-faire (Artisanat) de France seront particulièrement valorisés (Haute Couture, Diplomatie et Imagerie numérique)¹⁷⁹ ». Il perçoit ainsi le futur établissement tel une « Porte du Morvan », appelée à jouer un rôle de pôle culturel et touristique dans la région. Le concept est adopté par François Martin dans le programme scientifique et culturel (PSC) qui prévoit pour les collections vestimentaires, à travers la réhabilitation des institutions, de développer « une réflexion sur l’image de la femme et de la féminité » ainsi que sur « la manière de paraître et les évolutions de la mode¹⁸⁰ ». L’avenir nous dira si l’ethnologue fera profiter pleinement l’institution future des orientations de la recherche actuelle sur la culture des apparences, tel qu’annoncé.

A.3. Une relecture du patrimoine vestimentaire

a) Les expositions interculturelles : décroisement des collections muséales

Le sujet de la mode bousculé dans sa définition et sa perception, amène un décroisement des collections. En Europe, cette initiative revient en premier lieu à la France. Nous avons en effet étudié dans le chapitre IV l’exposition *Costume Coutume* organisée par le MNATP et présentée en 1987 au Grand Palais à Paris¹⁸¹. Celle-ci, dans le but de rassembler un patrimoine habituellement dispersé, questionne le phénomène de la mode à travers le vêtement populaire, rural et urbain du XIX^e siècle au début du XX^e siècle. Les collections vestimentaires et iconographiques de grands organismes publics comme la Bibliothèque nationale de France (BNF), la Comédie française, et l’Opéra, celles de musées parisiens de la mode et des musées en région avaient été rassemblées pour la première fois dans un discours global sur le fait vestimentaire. En Angleterre, Naomi Tarrant, conservatrice du département Costume et textile du National Museum of Scotland (NMS) à Edinburgh, est chargée de la réactualisation de l’exposition permanente, ce qui donne lieu à la création d’une galerie d’étude des collections vestimentaires en 1991. La conservatrice élabore un parcours historique des modes occidentales et ses aspects techniques – matériaux, techniques de couture et du patron –, et publie à cette occasion un ouvrage historique de

¹⁷⁹ DUBÉ, Philippe. *Redéploiement de la Cité-Musées à Château-Chinon*, mars 2012, p. 3. Archive personnelle de l’auteur.

¹⁸⁰ MARTIN, François. *La Cité muséale de Château-Chinon : projet scientifique et culturel*, 17 juillet 2012, p. 10-11. Archives du Conservatoire des musées et du Patrimoine, Conseil général de la Nièvre, sans cote.

¹⁸¹ Voir le Chapitre IV, III, A.3.

référence¹⁸². Une grande place est faite au contexte culturel du vêtement qui se reflète dans le découloisonnement des collections. De fait, la galerie comporte autant de costumes urbains que de costumes ethnographiques européens, soit un champ géographique et chronologique assez large. Naomi Tarrant lutte contre l'idée que la mode est un phénomène qui ne concerne que les vêtements contemporains. Selon elle, la mode est une composante de toutes les typologies du costume, et la galerie permet de constater, au cours de l'histoire, qu'à tout costume répondent de nouvelles influences stylistiques et de nouveaux matériaux. D'après la muséologue, une erreur épistémologique a déclenché le cloisonnement des collections, notamment la catégorie des costumes dits folkloriques considérés comme les témoins uniques des sociétés traditionnelles européennes. Les historiens n'ont pas pris le recul nécessaire pour se questionner sur cette notion. Mais les questions doivent désormais être posées. Qu'est-ce que la tradition ? À quel point le traditionnel est-il ancien¹⁸³ ? La galerie de costumes de Naomi Tarrant tente ainsi de répondre à ces problématiques en choisissant de traiter le costume historique et ethnologique selon la même présentation. Elle confronte ainsi des objets habituellement particularisés en les replaçant dans le même régime d'historicité.

Jean L. Druesedow fait mention également d'un découloisonnement entre les collections vestimentaires extra-européennes et les collections de mode, dans un mouvement de remise en question des connaissances établies sur les costumes ethnographiques et anthropologiques¹⁸⁴. La conservatrice nous indique plusieurs expositions à l'international. En 1999, la Peloponnesian Folklore Foundation à Nauplie en Grèce restaure ainsi son parcours d'exposition permanente et dédie plusieurs salles à la confrontation entre costumes anciens et modernes. La même année, l'American Museum of Natural History à New York présente l'exposition *Body Art : Marks of Identity* dans laquelle le tatouage, le piercing, les pratiques d'entretien, d'ornementation et de parement du corps sont mis à l'honneur, depuis les objets des tribus ethniques collectés à la fin du XIX^e siècle jusqu'aux cultures urbaines

¹⁸² TARRANT, Naomi. *The Development of Costume*, Edinburgh : National Museum of Scotland, Londres : Routledge, 1994, 176 p.

L'auteure est également très précise quant à la façon dont l'installation de la nouvelle galerie a été envisagée, puis modifiée selon les contraintes architecturales et budgétaires. Elle livre aussi le plan de la salle avec la disposition des zones thématiques, historiques et techniques, et fait part de ses interrogations muséographiques : lumière, hygrométrie, vitrine, plan de circulation. On retrouve aussi des considérations valables pour l'ensemble des expositions de l'artefact vestimentaire.

¹⁸³ *Idem*, p. 153.

¹⁸⁴ DRUESEDOW, Jean L.. « Dress and fashion exhibit », in Eicher, Joanne B. (éd.). *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, op. cit, p. 307.

occidentales contemporaines. En 2003, la National Gallery of Australia à Melbourne valorise la signification culturelle de la coupe et des couleurs des vêtements ethniques de l'Indonésie et de l'Inde dans l'exposition *Sari to Sarong*, qui voyage en 2004 à Singapour. En 2007, le Fowler Museum à Los Angeles propose avec l'exposition *Material Choices : Bast and Leaf Fiber textile* un aperçu des diverses méthodes de fabrication textile traditionnelles remises au goût du jour par la mode du XXI^e siècle. L'exposition *Ptychoseis = Folds + Pleats* qui s'est tenue en 2004 au Benaki Museum à Athènes, dans le cadre des Jeux olympiques, démontre comment le vêtement drapé de l'Antiquité a traversé le temps jusqu'au XXI^e siècle, depuis une sélection de créations vestimentaires de designers contemporains¹⁸⁵, de costumes historiques occidentaux du XVIII^e siècle, mais aussi de saris indiens et de costumes régionaux grecs comme le fameux *fustanella*. La même approche a été appliquée à partir de la technique de la broderie et du perlage avec l'exposition *Beauty and the Bead – From Madonna to the Maasai* organisée par le Tropenmuseum au Pays-Bas en 2006¹⁸⁶. Jean L. Druesedow signale finalement que les expositions « cross-cultural » se font de plus en plus courantes à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle.

Nous notons un mouvement similaire en France et au Québec. Au Québec, le Musée costume et du textile du Québec avait été précurseur en déposant en 2002 un nouveau programme muséologique où il adoptait une logique inclusive¹⁸⁷. Cette tendance, qui s'est développée dans la muséologie québécoise à travers le phénomène du multiculturalisme pan-canadien, avait conduit une programmation marquée par l'universalité et la transculturalité du textile et du vêtement. Nous avons ainsi illustré ce passage de l'histoire de l'institution avec l'exposition *Tenue De Mise – Dress code* (17 fév.-5 avril 2006) qui établissait des liens entre l'habillement ethnique et la mode occidentale¹⁸⁸, où des créations de Guy Laroche étaient confrontées à des vêtements de Nouvelle-Guinée. En France, citons l'exemple du Musée des arts décoratifs à Paris qui invite le couturier japonais Yohji Yamamoto, en 2005, pour une exposition carte blanche intitulée *Yohji Yamamoto. Juste des vêtements* (13 avril-28 août 2005). Le créateur, connu pour l'implication artistique et le cheminement intellectuel de son travail, avait recréé son atelier au sein du parcours. Si le Musée des arts décoratifs communique sur l'inspiration du couturier venue des maisons Balenciaga, Dior et Chanel, il

¹⁸⁵ Mariano Fortuny, Madeleine Vionnet, Cristian Dior, Alix Grès, Rei Kawakubo, Junya Watnabe, Yohji Yamamoto, John Galliano, Christian Lacroix, Alexander McQueen.

¹⁸⁶ DRUESEDOW, Jean L., *art. cit.*, p. 307-308.

¹⁸⁷ Voir le Chapitre VI, III, A.2.

¹⁸⁸ Voir le Chapitre VI, III, B.1.

omet d'indiquer les costumes ethnographiques asiatiques que le couturier installe dans l'exposition¹⁸⁹. L'institution parle ainsi simplement d'« influences d'une tradition japonaise¹⁹⁰ » dans les vêtements de Yohji Yamamoto. Pourtant, l'année précédente, le Musée avait accueilli favorablement l'exposition de Farid Chenoune intitulée *Le cas du sac : histoires d'une utopie portative* (6 oct. 2004-20 fév. 2005)¹⁹¹ qui proposait une confrontation du sac à main, objet fétiche de la mode occidentale, au sac dans l'histoire et sur les autres continents, notamment l'Afrique où de grands mouvements migrations ont lieu¹⁹². Peu de temps après, c'est au Musée du quai Branly lors de l'exposition *Planète Métisse. To mix or not to mix ?* (18 mars 2008-19 juill. 2009) que la création vestimentaire de luxe – des maisons comme Chanel ou Jean-Paul Gaultier – est exposée à côté des collections anthropologiques du Musée. « Classique ou Ethnique ? » À partir de ce questionnement rhétorique, l'institution montre que la mode n'échappe pas aux industries culturelles qui tendent au partage des influences : « élégance épurée » de la mode classique côtoie le « flamboiement » des couleurs et des ornements ethniques, « dans l'expression d'une culture parisienne sophistiquée¹⁹³ ». Au Musée de Bretagne enfin, le conservateur Pascal Aumasson propose l'exposition *Val Piriou. Lady bigoude de la haute couture* (15 juin-28 nov. 2010), portée par les propos entendus lors du colloque *Les costumes régionaux, entre histoire et mémoire* organisé au Musée par l'historien Jean-Pierre Lethuillier en 2007¹⁹⁴. Faisant appel à l'expertise de l'historienne de la mode Catherine Örmén, l'exposition traite de l'inspiration de la couturière-créatrice Val Piriou, qui a débuté sa carrière à l'international dans les années 1980, inspiration trouvée dans les costumes régionaux bretons : ornement, structure du vêtement, couleur, etc.

¹⁸⁹ Annexe 10.8 – Vues de l'exposition *Yohji Yamamoto. Juste des vêtements*, présentée au Musée des arts décoratifs à Paris en 2005.

¹⁹⁰ « Exposition *Yohji Yamamoto. Juste des vêtements* (13 avril-28 août 2005) ». Site du Musée des arts décoratifs à Paris, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/mode-et-textile/yohji-yamamoto-juste-des-vetements/> (page consultée le 19/06/2016).

¹⁹¹ CHENOUNE, Farid (dir.). *Le cas du sac : histoires d'une utopie portative*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 6 oct. 2004-20 fév. 2005), Paris : Hermès ; Union centrale des arts décoratifs ; Le Passage, 2004, 338 p.

¹⁹² Notons que l'exposition présentait une muséographie très esthétique où le concept scénographique occultait, nous semble-t-il, l'innovation discours. Annexe 10.9 – Vues de l'exposition *Le cas du sac : histoires d'une utopie portative*, présentée au Musée des arts décoratifs en 2004-2005.

¹⁹³ GRUZINSKI, Serge. *Planète métisse*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du quai Branly, 18 mars 2008-19 juill. 2009), Paris : Actes Sud ; Musée du quai Branly, 2008, 179 p.

¹⁹⁴ Nous développons cet événement ci-dessous.

b) Réinterprétation des collections vestimentaires : décloisonnement du musée et de l'université

Nous ne réexpliquerons pas ici la naissance des *museums studies* à partir des théories d'histoire culturelle et matérielle, ainsi que de l'ethnosociologie de l'objet, initiées par des chercheurs comme Susan Pearce Eilean Hooper-Greenhill, et Arjun Appadurai¹⁹⁵, qui conduit finalement à une anthropologie du musée. Dans ce courant, les collections sont réinterprétées à la lumière de leur contexte de collectionnement, du discours dont les objets sont investis, et cette démarche permet d'accéder à la réalité historique, sociale, culturelle et économique dont elles sont porteuses. Susan Pearce postule également que la collection est une extension du collectionneur lui-même et que, par conséquent, le patrimoine « confirm and project the contemporary world view¹⁹⁶ ». En France, deux projets scientifiques spécifiques aux modes vestimentaires vont dans ce sens, alliant une recherche ethno-historique et une expertise des collections muséales dans le but de réinterpréter le discours patrimonial auquel le costume et la mode sont assujettis. Ils sont tous deux initiés par l'historien moderniste Jean-Pierre Lethuillier, maître de conférence à l'Université Rennes 2 qui retient comme axe de recherches se caractérisant par l'histoire des mentalités et des sensibilités, notamment du processus d'individualisation¹⁹⁷. C'est sous cet angle qu'il est amené à s'intéresser aux pratiques vestimentaires, à l'histoire du corps et des apparences, puisque « notre besoin de liberté individuelle passe aussi par une libéralisation des mœurs vestimentaires¹⁹⁸ ». Certainement influencé par son implantation régionale, dans une région où le discours nostalgique, atemporel et stéréotypé sur le costume dit traditionnel a « la dent dure », le chercheur coordonne l'organisation d'une exposition intitulée *Des habits et nous : vêtir nos identités* (19 janv.-20 mai 2007), présentée en premier lieu au Musée de Bretagne à Rennes, avant d'entamer une itinérance de trois (3) ans dans les musées partenaires, en parallèle du colloque *Costumes régionaux, mutations vestimentaires et modes de constructions identitaires* (18-20 janv. 2007), qui s'est déroulé aux Champs libres à

¹⁹⁵ Voir le Chapitre I, II, A.1.

¹⁹⁶ PEARCE, Susan. *Museums, Objects, and collections*, 1992. Citée par TAYLOR, Lou, *op. cit.*, p. 68

¹⁹⁷ LETHUILLIER, Jean-Pierre. *Idéologie et mentalités : l'essor de l'individualisme en Basse-Normandie (1660-1850)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 1993, 581 p.

¹⁹⁸ « Jean-Pierre LETHUILLIER. *Des habits et nous, Vêtir nos identités* ». Site du Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO), Université Rennes 2, [en ligne], <http://www.sites.univ-rennes2.fr/cerhio/spip.php?article354> (page consultée le 19/09/2016).

Rennes¹⁹⁹. Nous ne reprendrons pas ici les sujets abordés dans l'ouvrage qui en est issu, que nous avons exploités dans le chapitre VII, afin de mieux nous attarder sur l'exposition. Les collections présentées, provenant de multiples musées en région²⁰⁰, sont composées autant d'une iconographie variée – peintures, arts graphiques, affiches, photographies, etc. – que d'accessoires et de pièces vestimentaires, d'échantillons textiles, d'archives et d'objets d'arts décoratifs. L'exposition, par sa qualité scientifique, est labellisée « Exposition d'intérêt national » par le ministère de la Culture. Jean-Pierre Lethuillier précise que l'État a accompagné le projet dès le départ et qu'il « invite les musées à persévérer dans cette voie²⁰¹ ». Le discours d'exposition est original : il vise à apporter une critique sur les sources de l'histoire des modes vestimentaires, en même temps qu'il retrace la formation d'une image collective et patrimoniale du costume régional, pour finir sur la façon dont le répertoire d'ornements et de motifs a inspiré la création contemporaine.

Fort de cette entreprise, du succès rencontré et du réseau qu'il a mis en place, Jean-Pierre Lethuillier initie en 2013 un nouveau projet scientifique où le décloisonnement entre les musées et les chercheurs universitaires est toujours revendiqué. Il réunit soixante-dix (70) chercheurs et conservateurs à l'international sous un Groupement d'intérêt scientifique (GIS), intitulé *Apparences, corps et sociétés* (ACORSO). Le projet adopte la formule appliquée auparavant : un croisement des sources scientifiques et des collections muséales (vestimentaires et autres) dans le but de produire des colloques, des publications et des expositions. Les problématiques relèvent de la même perspective, « à la croisée de l'histoire de la culture matérielle et des techniques, du corps et du genre²⁰² », et ont pour ambition de rassembler à grande échelle les recherches sur l'histoire du vêtement sous un angle pluridisciplinaire. Le GIS – ACORSO souhaite également annuler les « coupures thématiques » entre « pratiques vestimentaires et apprêts donnés au corps ; entre modes parisiennes et modes régionales²⁰³ ». Il en ressort une conception totalement renouvelée de

¹⁹⁹ Deux journées d'études sont organisées *a posteriori* : la première consacrée à la *Patrimonialisation des costumes régionaux* (20 oct. 2007) à Flers, la seconde sur le thème *Matériaux et techniques de fabrication des costumes régionaux* (2 fév. 2008) à l'Université Rennes 2.

²⁰⁰ Museon Arlaten à Arles, Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais, Musée de Strasbourg, Musée de Normandie à Cean, Musée de l'Impression sur étoffes à Mulhouse, etc., pour ne citer qu'eux.

²⁰¹ LETHUILLIER, Jean-Pierre (dir.). *Des habits et nous : vêtir nos identités*, catalogue d'exposition (Rennes, Musée de Bretagne, 19 janv.-20 mai 2007), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, avant-propos.

²⁰² LETHUILLIER, Jean-Pierre. *Groupement d'intérêt scientifique « Apparences, corps et sociétés »*. *Orientations scientifiques pour un renouvellement de la recherche dans l'étude des apparences*, document de travail, 2 octobre 2013, p. 1. Archives du GIS « Apparences, corps et sociétés », sans cote.

²⁰³ *Idem*, p. 6-7.

la « mode », se fondant à la fois sur une profondeur historique et une intelligence culturelle, sociale et économique de ce phénomène :

La mode est parfois taxée d'être seulement affaire de style, de goût ; ses formes, éphémères ou jugées telles, n'auraient pas d'intérêt par elles-mêmes et c'est la tension sociale qu'elles créent entre centres prescripteurs et périphéries qui devrait retenir l'attention. C'est à juste titre mettre l'accent sur ce que les « historiens du costume » ont ignoré dans la première partie du XX^e siècle. Il reste que les évolutions formelles, dans leurs aspects matériels, sont toutes des transactions avec le corps et qu'elles seules autorisent l'intégration du corps dans les stratégies permises par la mode, manière de faire qui paraît essentielle à la recherche actuelle. Au-delà, leur étude apporte directement des matériaux à l'histoire du corps.

À l'origine, quatre (4) axes de recherche avaient été retenus²⁰⁴, puis, dans le cadre de la candidature à des financements européens, le GIS – ACORSO réaffirme cinq (5) nouveaux thèmes, dont l'un est intitulé « Collection, collectionnement et interprétation des patrimoines de la mode européens²⁰⁵ ». Celui-ci vise à comprendre les méthodes d'interprétation, les stratégies de collecte des musées, et le rôle des expositions dans l'écriture d'une histoire des modes vestimentaires.

Cet aspect est une des dernières tendances appréhendées au cours de nos recherches. C'est à partir de la réorientation de la recherche sur l'histoire culturelle et matérielle des collections et des musées, que le patrimoine vestimentaire devient naturellement un sujet de recherche en soi. Il s'agit de mieux saisir la nature de cet héritage, en termes de typologie d'objets et de volume, mais aussi de savoir sur quels aspects travaillent les multiples institutions. L'initiative revient à l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France (AGCCPF) qui, en 1997, le sixième numéro de la revue *Musées et collections publiques de France*, une publication trimestrielle, est consacré aux collections de costumes²⁰⁶. Toutes les catégories sont évoquées : vêtement historique, costume ethnographique, vêtement contemporain, costume de scène, uniforme militaire, et vêtement liturgique. Si plusieurs aspects de l'activité du musée sont discutés, comme la conservation et l'exposition, l'objectif est surtout de présenter des institutions « piliers » dans le paysage muséal français : le Musée de la mode et du textile aux Arts décoratifs au Louvre, le Musée Galliera à Paris, le département des costumes au Musée de l'Homme et au Musée national

²⁰⁴ Uniformisation et uniformité des apparences ; Genre, silhouette et apparences ; Temps de la mode et ruptures dans l'histoire des apparences ; La « trace » et l'archéologie du vêtement. Cf. *Idem*, p. 11-15.

²⁰⁵ Les quatre autres sont : Différences culturelles de la mode en Europe ; Réglementation et altérité de la mode à travers l'Europe ; Circulation, diffusion et dissémination de la mode européenne ; Convergence de la mode à travers l'Europe. Cf. Informations recueillies auprès du GIS – ACORSO au début de l'année 2016.

²⁰⁶ JOANNIS, Claudette (éd.). *Musées et collections publiques de France*, n° 215 : « Les costumes au musée », 1997, 95 p.

des arts et traditions populaires à Paris, le Centre national du costume de scène et de la scénographie à Moulins. Ces institutions sont aussi placées dans un contexte international grâce à des articles présentant des institutions étrangères comme le Museum Textil i d'indumentaria de Barcelone et Costume Institute de Kyoto. L'originalité de la revue tient à cette première tentative d'offrir une vision d'ensemble des collections vestimentaires disséminées sur le territoire français. Un bref historique des musées est présenté dans chaque article, et témoigne des idéologies scientifiques qui préoccupent les institutions. Plus récemment, en raison d'une collaboration accrue entre les chercheurs et les muséologues – mais aussi parce que les formations en muséologie se sont développées – le milieu universitaire s'intéresse également à l'histoire des collections et initie ainsi une relecture patrimoniale des modes vestimentaires. Notons cette initiative chez Pascale Gorguet-Ballesteros, conservatrice du Musée de la mode de la Ville de Paris, dans le cadre d'un colloque organisé en 2013 par l'INHA sur les origines des musées parisiens²⁰⁷ ; ou encore chez Denis Bruna, conservateur au Musée des arts décoratifs à Paris, qui profite de la célébration en 2016 des trente (30) ans de l'institution pour revenir sur l'histoire des collections²⁰⁸. La même année, Cynthia Cooper publie un article du même acabit dans le cadre d'un bilan historique du Musée McCord à la veille de sa fusion avec le Musée Stewart²⁰⁹. La relecture patrimoniale des collections intervient donc lorsque l'institution initie un regard rétrospectif sur son parcours. De manière plus globale, les journées d'études sur le patrimoine vestimentaire se multiplient, rassemblant cas d'études et analyses théoriques. En 2011, au Mansfield College à Oxford, un volet de la troisième conférence générale des « Fashion : exploring critical issues » est consacré au thème *Conceptualizing Ethno-Heritage: Fashion Museology, Public Policy, & Cultural « Essences »*. Là, une journée d'étude sur la *Patrimonialisation des collections textiles* organisée à l'INP le 26 mai 2014 ; une autre sur le thème *Mode et patrimoine* le 8 juin 2016 à l'EHESS dans le cadre du séminaire « Anthropologie des mondes de la mode » dirigé par Anne Monjaret ; une dernière

²⁰⁷ GORGUET-BALLESTEROS Pascale, et Marie BONIN. « Le fonds ancien du Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris : nouvelles perspectives de recherche », in *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, actes de colloques, [en ligne], 05 novembre 2015, <https://inha.revues.org/6915> (page consultée le 2/07/2016).

²⁰⁸ BRUNA, Denis. « Regard historiographique sur la collection du Musée des arts décoratifs », in DEMEY, Chloé (éd.). *Fashion forward : trois siècles de mode*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril-14 août 2016), Paris : Arts décoratifs, 2016, p. 13-17.

²⁰⁹ COOPER, Cynthia. « Biography of a Collection : Costume and Textiles and the McCord Museum », in *À la recherche du savoir : nouveaux échanges sur les collections du Musée McCord*, Québec : Éditions MultiMondes, coll. « Cahiers de l'institut du patrimoine de l'UQAM, 2016, p. 19-35.

sur le *Patrimoine de la mode* organisée par l'Institut d'histoire du temps présent (IHTP) le 30 septembre 2016.

B. Virtualisation des collections vestimentaires

B.1. Les possibilités du numérique : les questionnements actuels des conservateurs

a) Médiation, documentation et interprétation

La mutation du concept de la mode, s'orientant désormais vers une compréhension plurielle des manifestations liées aux modes vestimentaires, annonce un grand changement dans les pratiques muséales, notamment du point de vue de la documentation des collections, de leur interprétation et de leur médiation. Quand les premiers musées ont montré des artefacts vestimentaires, ils ont choisi d'attirer les visiteurs avec des objets précieux et rares, habituant ainsi le public à une certaine culture muséale : « they (les musées) provided an elevating experience that removed from everyday existence²¹⁰. » Les préoccupations du musée ont désormais changé, et nous avons démontré au cours de ce chapitre que le traitement esthétisant des collections et le discours focalisé sur l'aspect créatif de la mode tend à décliner, sinon à être récusé par les muséologues les plus ouverts au monde de la recherche. À la lumière des nouveaux axes scientifiques sur le fait vestimentaire et de la relecture patrimoniale des collections, une réorientation du discours d'exposition s'impose afin de refléter la richesse du contexte social, matériel et culturel des modes vestimentaires. Aujourd'hui, à l'ère numérique, Amy de la Haye estime que le multimédia et les TIC sont des outils qui peuvent aider le musée à cette tâche, notamment à redonner vie aux artefacts, en associant un discours savant et une expérience muséale attractive. Quelques exemples de *serious game* ou d'applications numériques existent à l'étranger, le Château de Rosenberg à Copenhague et le Musée de l'Université de Drexel à Philadelphie étant les plus actifs dans ce domaine²¹¹. En France, nous avons vu que la Cité internationale de la dentelle et de la

²¹⁰ DE la HAYE, Amy. « Introducing: Dress and fashion in the context of museum », *art. cit.*, p. 287.

²¹¹ Parce que le sujet des dispositifs de médiation numériques n'est pas l'objet de cette thèse, nous ne développons pas ici cet aspect. Signalons cependant que nous avons publié un rapport de recherches sur ce sujet, suite à l'obtention d'un financement de la mission du Patrimoine ethnologique du ministère de la Culture. En 2013, en raison de notre intérêt professionnel pour la muséologie des modes vestimentaires, et de notre implication dans les activités du LAMIC, nous avons été chargée d'un travail de documentation pour le projet « Textile 3D » du Musée d'ethnographie de l'Université Bordeaux-Segalen. Sophie Chave-Dartoen, directrice du Musée, et Solenn Nieto, chargée des collections, ont défini ce travail par rapport à deux aspects essentiels du projet : une étude de toutes les techniques de numérisation et de restitution (2D et 3D) adaptées à des collections vestimentaires ethnographiques, ainsi qu'un examen de toutes les formes de scénographie virtuelle appliquées ou applicables à ces mêmes collections. Cet état de l'art est disponible en ligne sur le site Internet du ministère : FONTAINE, Alexia. *La numérisation 2D et 3D du costume : technique et exploitation*, rapport de recherche, mission du Patrimoine ethnologique, ministère de la Culture et de la Communication, Paris,

mode (CIDM) à Calais a tenté l'expérience du *serious game* avec la Cabine de mesures, au sein du projet *Des apparences*, offrant la possibilité au visiteur de jouer avec son « double » virtuel, lui faisant porter des vêtements de la collection modélisés²¹². L'effet attractif des premières heures est vite retombé, le Musée ne s'étant pas lui-même approprié cette technologie²¹³. Nous avons mentionné plus haut également le Musée du costume de Château-Chinon qui envisage de créer des Galeries numériques, avec un théâtre 3D à partir des collections vestimentaires. En France, dans le registre de la médiation par les TIC, nous pouvons aussi signaler le Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau qui a élaboré en partenariat avec la société française Mosquito, spécialisée dans le design interactif, une application mobile gratuite pour iPad²¹⁴ qui sert à la fois d'outil d'aide à la visite et de complément à la visite virtuelle sur le site Internet du Musée²¹⁵. L'application propose ainsi des informations pratiques *in situ*, de l'actualité sur les activités et la programmation du Musée, et offre la possibilité de visualiser une partie de la collection des châteaux, notamment la collection vestimentaire²¹⁶, grâce à une galerie de photos associée à un programme audio explicatif. Au Québec, le Musée McCord à Montréal a développé sur son site Internet plusieurs petits jeux interactifs en lien avec l'histoire de la mode à destination du public enfant²¹⁷. Avec le concept de disneylandisation, il est courant de penser que le musée est en compétition avec d'autres institutions culturelles, plutôt axées sur le

octobre 2013, 37 p., [en ligne], http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/89160/667932/version/2/file/Ethno_Fontaine_2013.pdf

²¹² Voir le Chapitre VI, III, B.2.

²¹³ La directrice de l'établissement, Anne-Claire Laronde, avoue que la Cabine de mesures n'est pas réellement un projet du Musée à l'origine. Il est plutôt apparu par le biais des organismes de professionnels textiles de la région du Pas-de-Calais, qui ont vu « une façon de moderniser la définition du Musée », en y introduisant un outil propre aux industries textiles : le *body scanner*. « Les preuves sont que cela ne fonctionne pas très bien avec nos visiteurs, parce que la cabine ne s'inscrit pas dans un parcours logique de visite. Nous n'avons pas réussi pour l'instant à se l'approprier complètement pour que notre visiteur aussi se l'approprie. » Cf. ²¹³ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire Laronde, conservatrice en chef et directrice de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, le 22 avril 2015 à 10h00 au Musée, (00:16:44) p. 239 (cf. Volume des annexes).

²¹⁴ Tablette numérique de la marque Apple.

²¹⁵ « Visite virtuelle ». Site des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, [en ligne], <http://www.chateau-malmaison.fr/visitevirtuelle> (page consultée le 21/10/2013).

²¹⁶ Les artefacts proposés sont des vêtements masculins et féminins du début du XIX^e siècle, des tenues de cour et des accessoires de l'impératrice Joséphine, des costumes masculins de la famille Beauharnais et des souvenirs de Napoléon.

²¹⁷ Deux jeux sont en rapport avec les modes vestimentaires du XIX^e siècle : le premier est une sorte de puzzle dont l'objectif est de mémoriser les silhouettes marquant chaque décennie ; le second, basé sur le même principe, consiste à désigner la décennie à laquelle appartient une image à partir du vêtement qui y figure. Cf. « Jeux – Mode féminine au 19^e siècle ». Site du Musée McCord, [en ligne], <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/clefs/jeux/7> (page consultée le 20/09/2016).

« Jeux – Top-modèles du 19^e siècle ». Site du Musée McCord, [en ligne], <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/clefs/jeux/8> (page consultée le 20/09/2016).

divertissement pur ou le digital. Par conséquent, le musée devrait trouver de nouveaux moyens pour intéresser les nouvelles générations²¹⁸, appelées les *digital natives*²¹⁹, à travers le numérique. Amy de la Haye rappelle cependant que le meilleur moyen d'améliorer l'expérience de visite est de s'appuyer sur des éléments émotionnels et sensitifs. Le tout numérique n'est donc pas une solution. Des muséologues comme Susan Pearce, Gaynor Kavanagh ou encore Julian Splading sont aussi convaincus que l'avenir du musée se situe dans sa capacité à « toucher les gens » par l'interprétation de la culture matérielle. Et Amy de la Haye de constater : « Fashion and dress are ideal media to do precisely this²²⁰ ».

Quelle sera donc la culture matérielle de demain ? Quel discours et quelle médiation adoptés ? Ces problématiques sont encore timides dans le paysage muséal, mais les muséologues commencent à aborder la question de l'interprétation de la mode vis-à-vis des *digital natives*. Puisque la mode est un mouvement, la conservatrice Akiko Fukai juge par exemple que le défi du musée aujourd'hui est de savoir exploiter le multimédia et de maîtriser l'archivage numérique de ces données. « The museum of the twenty-first century, therefore, will provide opportunities for people to reflect more widely and more deeply on the culture of the dress that they were²²¹. » Cette réflexion est en droite ligne, d'un point de vue scientifique, avec le principe d'une pratique vestimentaire plus diffuse, et d'un point de vue muséologique, avec le concept de « musée participé » proposé par le muséologue Dan Bernfeld. D'après lui, le musée « sera *participé* ou il disparaîtra. [...] L'homme de demain sera désireux de s'impliquer dans l'accrochage, dans le choix des thèmes et même dans des aspects aussi pointus que la restauration des œuvres d'art ou celle de leur réceptacle²²². » Autrement dit, le musée ne doit plus être dans une logique de démocratisation culturelle – une sorte de mouvement *top-down* dans sa version muséale – mais dans une démarche de démocratie culturelle. Cette rupture est analogue entre celle observée entre le modèle du

²¹⁸ « Comment attirer les jeunes au musée ? », in *Musée 21 : le magazine de Culturespace*, [en ligne], septembre 2015, <http://www.musee21.com/attirer-jeunes-musee/> (page consultée le 14/01/2016).

²¹⁹ Une étude du Crédoc réalisée en 2011, révèle que 75 % des Français disposent d'une connexion Internet à domicile et 85 % ont un téléphone mobile. Les mêmes statistiques en 1998 montraient respectivement 4 % et 11 %. Voir aussi le livre de la société Polyconseil, spécialisée dans les projets digitaux : Polyconseil. *Digital Natives et nouveaux usages médias : comment s'y adapter ?*, Livre Blanc, octobre 2012, 14 p.

²²⁰ DE LA HAYE, Amy. « Introducing: Dress and fashion in the context of museum », in Eicher, Joanne B. (éd.), *op. cit.*, p. 287.

²²¹ FUKAI, Akiko. « Dress and Fashion Museums », in Eicher, Joanne B. (éd.), *op. cit.*, p. 294.

²²² BERNFELD, Dan. « Le musée "participé" », in *Museum International*, vol. XLV, n° 3 : « La Mode et les musées du costume », 1993, p. 52.

musée de la mode et celui du musée des modes vestimentaires : il ne s'agit plus de séduire²²³ le visiteur, avec une muséographie spectaculaire et un discours sur l'esthétique, mais de l'impliquer dans la production des contenus par le biais de la collecte des données, voire d'artefacts²²⁴, et par le succès des activités du Musée. « Le musée n'échappe pas aux critères d'analyse socioculturelle propres à l'ensemble des manifestations artistiques. Il est donc manifeste que la notion de démocratie culturelle – encore une fois, méfions-nous de la démocratisation de la culture – est une composante essentielle de la démocratie tout court²²⁵. »

b) Les bases de données en ligne : un outil de recherche indispensable

Dans les propos que nous avons recueillis au cours des entretiens réalisés auprès des quatre (4) musées composant notre terrain, nous avons posé aux directeurs d'institution ou aux responsables de collection la question de la virtualisation. Le point commun de toutes les réponses reçues est l'importance pour le conservateur de pouvoir visualiser à distance, sur les bases de données en ligne, les collections des autres musées. Cette innovation nécessite une numérisation des collections. Suhas Deshpande, analyste de l'évaluation de la technologie pour le Réseau canadien d'information sur le patrimoine (RCIP), explique que la numérisation est « la création de copies numériques d'objets »²²⁶. Ainsi, le terme « numérisation » renvoie à la reproduction d'un artefact en 2D ou en 3D²²⁷. Valérie Laforge, actuellement conservatrice aux Musées de la civilisation, énonce : « dans mon expérience de terrain, quand je travaille sur un projet d'exposition : je fais des recherches sur les bases de données, je vais chercher dans les réserves, sur les bases de données des autres musées en ligne français ou américains...²²⁸ ». Si Anne Tricaud, conservatrice au MuCEM jusqu'en 2012, a peu de notions de ce qu'est la numérisation des collections, elle pense, de façon assez

²²³ L'article de Daniel Jacobi, que nous avons utilisé au début de ce chapitre pour argumenter la controverse de la dérive consumériste du musée de la mode, emploie justement la sémantique de la séduction. Cf. JACOBI, Daniel. « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », in *La Lettre de l'OCIM*, n°49, 1997, p. 9-14.

²²⁴ Nous rappelons aussi la démarche d'Amy de la Haye quant aux chaussures Westwood vu plus haut, mais aussi à celle de Ellen Andersen, conservatrice entre 1936 et 1966 au Musée national de Copenhague, qui coordonnait enquête de terrain et campagne de collecte. Cf. Chapitre VIII, III, A.1., b)

²²⁵ BERNFELD, Dan, *art. cit.*, p. 52.

²²⁶ DESHPANDE, Suhas. *L'ère de la numérisation*, [en ligne], mai-juin 2006, http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/contenu_numerique-digital_content/lere_de_la_numerisation-going_digital-fra.jsp (page consultée le 12/05/2013).

²²⁷ Nous renvoyons à la partie technique de notre rapport de recherches mentionné ci-dessus. Cf. FONTAINE, Alexia, *op. cit.*

²²⁸ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, conservatrice aux Musées de la civilisation à Québec, le 23 juillet 2015 à 10h00, au Centre national de conservation et d'études des collections des Musées de la civilisation, (01:30:39) p. 187-188.

paradoxe, que les bases de données en ligne sont absolument « formidables » pour la recherche²²⁹. Il est notable que les responsables des plus petites institutions partagent cette opinion, mais émettent tout de même des doutes quant à l'honnêteté intellectuelle de la démarche et à la viabilité financière que la numérisation et la mise en ligne des collections représentent. Suzanne Chabot, directrice du Musée du costume et du textile du Québec jusqu'en 2013, convient de l'intérêt des bases de données en ligne pour ses recherches, mais elle conclut : « ce qui est difficile pour les musées, c'est non seulement la vitesse d'évolution de la technologie, mais aussi et surtout son coût très onéreux. À cela s'ajoutent les compétences nécessaires à sa mise en application dans les musées, des compétences que les petits musées ne possèdent pas²³⁰. » Hormis le frein financier, la directrice appose également un jugement moral quant aux budgets que le gouvernement investit dans les projets numériques : « Le problème avec le grand public, c'est qu'il est avide de technologie. Il ne faudrait pas que cela devienne trop didactique²³¹. » Certes, le virtualisation d'un artefact, surtout en 3D, est utile à la recherche. « Il y a un musée en Angleterre qui a fait ça, on regarde l'objet et on peut s'en approcher, etc.²³² ». Cependant, elle ajoute : « Je pense cependant que cela crée un fossé entre les grandes et les petites institutions. Pour le public, je pense que la technologie évolue si vite qu'on a des difficultés à prendre le recul nécessaire pour vraiment analyser, et pour vraiment avoir un discours intelligent à ce sujet²³³. » Suzanne Chabot exprime donc un doute au niveau de la pertinence de la démarche du numérique. Pour Anne-Claire Laronde, actuellement directrice de la CIDM à Calais, labellisée « Musée de France », l'obligation de versement des fiches d'œuvre sur la base de données Joconde du ministère de la Culture, est un sujet qu'elle regarde « avec beaucoup d'inquiétude » :

Pour l'instant, le fait que nous n'ayons rien mis en ligne, justifie que nous recevons quasiment jamais de demande de prêt. Il n'y a que nos publications qui permettent d'identifier nos collections, ce qui n'est pas normal pour un musée, car effectivement nous devrions un peu plus diffuser la connaissance de nos collections. Mais nous savons très bien que nous devrions faire face à un afflux de demandes d'emprunt. Or dans les collections vestimentaires, la pratique veut que ce soit le musée prêteur qui prépare le mannequin²³⁴.

²²⁹ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne TRICAUD, conservatrice du département « Corps, santé, costumes » du MuCEM de 1992 à 2013, le 19 juin 2012 à 10h, sur le site du Bois de Boulogne à Paris, (00:56:38) p. 211.

²³⁰ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, directrice du Musée du costume et du textile du Québec de 2002 à 2013, le 27 mars 2012 à 15h30, au Musée à Saint-Lambert, (01:23:28) p. 276-277.

²³¹ *Idem*, (01:27:01) p. 277.

²³² *Idem*, (01:28:44) p. 277-278.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, *op. cit.*, (00:37:09) p. 245.

Nous l'avons dit, la fabrication d'un mannequin coûte cher et le budget de fonctionnement de la Cité, un musée municipal dans une zone économique malgré tout sinistrée par la récession de l'activité dentellière, risquerait de confronter l'institution à des difficultés financières et à l'amointrissement du temps de travail consacré aux collections.

Une autre réflexion émerge quant à l'utilité de la base de données en ligne. En 2005, l'AGCCPF organisait une table ronde intitulée *Réflexions sur la présentation de collections de textiles, de costumes et d'uniformes*. Tous les types de costumes sont représentés par des conservateurs et des restaurateurs qui mettent en avant leurs dernières trouvailles en matière de conservation et d'exposition – à l'aune des avancées décrites jusqu'ici –, et aborde furtivement le cas de la virtualisation. Jean-Paul Leclercq, conservateur en chef du Musée de la mode et du textile à Paris, pense qu'il faudrait élaborer le programme scientifique de l'institution en fonction de la mission des autres musées. Il faut situer le musée au regard des musées de vocation voisine ou complémentaire, à Paris, en France et à l'étranger, de façon à favoriser la double fécondité d'un clair partage des rôles et de la collaboration entre les institutions similaires et complémentaires²³⁵. » La volonté du conservateur est d'approfondir les connaissances sur les modes vestimentaires, en rapprochant les partenaires et en multipliant les approches possibles. C'est grâce à ces croisements « que l'on a quelques chances de renouveler profondément et de féconder le regard porté sur un domaine dont l'approche est portée par une tradition assez longue pour sembler évidente, exhaustive, et se retrouver implicitement admise²³⁶. » Cette réflexion, fort pertinente selon nous, annonce l'idée d'une plate-forme internationale agrémentant plusieurs bases de données, permettant une connaissance des collections et de la mission de multiples institutions. Cette idée commence à faire son chemin. Par exemple, le moteur de recherche Internet Google fait paraître en septembre 2016 une plate-forme rassemblant les bases de données de soixante (60) musées d'histoire naturelle dans la perspective d'une exploration mondiale des collections²³⁷. Depuis 2012, un projet similaire est mené au niveau européen pour les musées dédiés aux modes vestimentaires : « Europeana Fashion ».

²³⁵ LECLERCQ, Jean-Paul. « L'exemple du musée de la mode et du textile (UCAD) – Paris », in Association générale des conservateurs des collections publiques de France-section Provence, Alpes – Côte d'Azur. *Réflexions sur la présentation de collections de textiles, de costumes et d'uniformes*, Lyon : Fage éditions, 2005, p. 21.

²³⁶ *Idem*, p. 22.

²³⁷ « Google fédère 60 musées d'histoire naturelle pour offrir une exploration numérique de la planète et de l'humain ». Site Club Innovation et Culture France, [en ligne], 14 septembre 2016, <http://www.club-innovation-culture.fr/google-60-musees-histoires-naturelles/> (page consultées le 19/06/2016).

B.2. Le portail « Europeana Fashion », avènement du musée des modes vestimentaires

a) Une plate-forme internationale de ressources patrimoniales

En mars 2010, la Commission européenne mettait sur pied la stratégie « Europe 2020 » dont la finalité dans un contexte de crise économique était de « créer les conditions d'une croissance intelligente, durable et inclusive » notamment au travers de l'emploi de haut niveau, ainsi que de favoriser la productivité et la cohésion sociale²³⁸. Plusieurs actions concrètes sont mises en place au niveau européen et national, dont le Digital Agenda for Europe qui vise à définir et développer le rôle des technologies de l'information et de la communication (TIC) afin d'amplifier la vitalité économique et sociétale. Le « ICT²³⁹ Policy Support Programme » est un des supports de ce programme dont l'objectif est, plus spécifiquement, de stimuler l'innovation et la compétitivité par une plus large adoption et une meilleure utilisation des TIC par les citoyens, les gouvernements et les entreprises. L'outil Internet est déployé autour de sujets tels que la santé et le vieillissement, l'inclusion, l'efficacité énergétique, la mobilité durable, la préservation de la culture et de l'apprentissage. Dans le domaine du patrimoine, le programme « Europeana » prévoit le développement de bibliothèques numériques thématiques en histoire de l'art, ce qui revient à constituer un catalogue de recherche au service des collections des bibliothèques et des musées. Le programme « Europeana » est en corrélation, au niveau national, en France, avec le projet de numérisation du patrimoine culturel énoncé comme l'une des priorités du ministère de la Culture et de la Communication, au sein de la Mission de la Recherche et de la Technologie, dans un objectif de démocratisation culturelle²⁴⁰. À l'initiative de projets tel que le Catalogue collectif de France²⁴¹, le ministère s'investit lui aussi dans l'objectif retenu par la Commission Européenne de construction des bibliothèques numériques, conçues comme des points d'accès multilingue à tous les contenus culturels du patrimoine et de la création contemporaine répartis en Europe.

²³⁸ « About ICT Policy Support Programme (ICT PSP) ». Site de la Commission européenne, [en ligne], mise en ligne le 13/09/2012, http://ec.europa.eu/information_society/activities/ict_psp/about/index_en.htm (page consultée le 08/07/2017).

²³⁹ Information and Communication Technologies (ICT). En France, l'acronyme consacré est TIC pour désigner les Technologies de l'information et de la communication.

²⁴⁰ « Les actions de la Mission de la recherche et de la technologie (MRT) ». Site du ministère français de la Culture et de la Communication, [en ligne], <http://www.culture.gouv.fr/culture/mrt.htm> (page consultée le 13/10/2013)

²⁴¹ Le Catalogue collectif de France est un outil Internet permettant d'interroger les ressources bibliographiques de plusieurs catalogues de bibliothèques françaises. Monté en 1997, il est confié depuis 2001 à la Bibliothèque nationale de France.

Au sein du programme Digital Agenda for Europe, le portail « Europeana Fashion » est un projet lancé en 2012, co-financé par la Commission européenne dans le cadre du Programme d'appui stratégique aux TIC, en vue de publier en ligne, en mars 2015, une numérisation en deux dimensions (2D) par la photographie ou la scanner de plus de sept cent mille (700 000) objets liés à la mode : vêtements anciens et contemporains, accessoires, photographies, affiches, dessins, croquis, des vidéos, ainsi que des catalogues de mode. Une première version du portail est accessible depuis mars 2013. Cette plate-forme numérique est alimentée depuis le mois de janvier de la même année par vingt-trois (23) partenaires²⁴² de douze pays européens, représentant les principales institutions patrimoniales et musées dédiés à la mode, dans les archives et les collections privées et publiques. Seuls trois (3) partenaires associés²⁴³ au projet ne bénéficient d'aucune subvention, ce qui laisse supposer des moyens financiers importants²⁴⁴. Au-delà de ce critère, chacun des membres est libre d'inviter telle ou telle institution à se porter candidate, le but étant d'associer des partenaires toujours plus nombreux. Le projet est chapeauté par la Fondazione Rinascimento Digitale – Nuove Tecnologie per i Beni Culturali (Digital Renaissance Foundation – New Technologies for Cultural Heritage) créée en 2004 pour rassembler les ressources, l'expérience et les savoir-faire des humanités numériques. Elle cherche à promouvoir l'application des nouvelles technologies de l'information et des communications en vue de la valorisation du patrimoine culturel. Elle propose un accompagnement en matière de recherche, de documentation, de diffusion et d'utilisation des *digital memories*. La Fondation coordonne actuellement trois (3) autres projets européens²⁴⁵.

²⁴² Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Berlin, Allemagne) ; Victoria & Albert Museum (Londres, Angleterre) ; Roger Dean Photography (Londres, Angleterre) ; Wien Museum (Autriche) ; ModeMuseum (Anvers, Belgique) ; Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles, Belgique) ; Catwalk Pictures (Bruxelles, Belgique) ; Museo del Traje (Madrid, Espagne) ; Les Arts Décoratifs (Paris, France) ; Peloponnesian Folklore Foundation (Grèce) ; Pitti Immagine (Florence, Italie) ; Emilio Pucci Archive (Florence, Italie) ; Archivio Missoni (Italie) ; Rossimoda Shoe Museum (Italie) ; Centraal Museum Utrecht (Pays-Bas) ; Netherland Institute for Sound & Vision (Hilversum, Pays-Bas) ; Museu do Design e da Moda (Lisbonne, Portugal) ; Belgrade Museum of Applied Arts (Serbie) ; Nordiska Museet (Stockholm, Suède) ; Stockholm University (Suède).

²⁴³ Berg Publishers (Londres, Angleterre), Central Museum of Textiles (Lodz, Pologne), Museo Salvatore Ferragamo (Florence, Italie).

²⁴⁴ Le budget total du projet « Europeana Fashion » s'élève à 3 312 464 € dont 2 649 970 € maximum en subventions de l'Union Européenne, répartis sur trois ans. Pour citer le cas français, le budget des Arts Décoratifs s'élève à 100 550 € dont 80 440 € maximum en subventions de l'Union Européenne, ce qui laisse 20 110 € à la charge de l'établissement. Cf. Synthèse du projet « Europeana Fashion », 10 mai 2012. Archives du projet « Europeana Fashion », Musée des arts décoratifs, sans cote.

²⁴⁵ Site de la Fondazione Rinascimento Digitale, [en ligne], <http://rinascimento-digitale.it/europeanprojects.phtml> (page consultée le 07/10/13).

L'enjeu de ce portail européen est de rassembler les contenus numériques des collections de mode européenne afin d'offrir aux internautes le plus grand panorama d'objets liés aux modes vestimentaires. Par ce biais, il favorise clairement la promotion de l'utilisation du modèle de base de données élaboré par « Europeana ». Ainsi le projet « Europeana fashion » participe activement à la recherche des meilleures pratiques de numérisation, les questions d'Internet Rights and Principles Dynamic Coalition (IRP)²⁴⁶ et de l'interopérabilité sémantique développées à l'intérieur du Bloc Primaire Numérique (BPN)²⁴⁷ et de la famille des projets « Europeana »²⁴⁸. Mais le but principal est d'appuyer la recherche sur l'histoire et la création vestimentaire puisque le portail permettra d'améliorer la consultation des bases de données des collections dispersées et hétérogènes, ainsi que de créer un thésaurus de mode spécialisé – qui fait cruellement défaut au domaine – pour mieux gérer la nature multilingue du contenu assemblé sur le site. En effet, les bases de données des collections des musées sont souvent difficilement accessibles, et répondent à des projets forts différents dirigés par chaque institution. « Consequently none of these collections are integrated or valorised due to the lack of a common and coordinated platform that includes standard data structures, a common and shared specialized thesaurus, common digitalization criteria and uniform research systems²⁴⁹. » Le portail tente ainsi de pallier trois (3) contraintes interconnectées : l'impossibilité de donner une visibilité et une accessibilité aux objets, la difficulté d'exposer une grande partie du patrimoine vestimentaire, et l'observance des normes strictes de conservation des collections. D'après les acteurs du portail, ce partage des connaissances des collections répond à une demande du public spécialisé – les chercheurs et les étudiants, les créateurs et les métiers en lien avec l'industrie de la mode – mais également du grand public²⁵⁰.

b) La virtualisation, agent de la patrimonialisation des modes vestimentaires

La seule institution française à figurer parmi les partenaires du projet « Europeana Fashion » est le Musée des arts décoratifs à Paris. Sa contribution est planifiée avec le versement de dix mille cents (10 100) fiches-objet avec image, portant en priorité sur la

²⁴⁶ Internet Rights and Principles Dynamic Coalition.

²⁴⁷ Le Bloc Primaire Numérique (BPN) est un mode de transmission en télécommunication.

²⁴⁸ Deux participants techniques s'occupent particulièrement de l'interopérabilité sémantique et la mise en ligne : National Technical University of Athens (Grèce) et Internet Architects (Anvers, Belgique).

²⁴⁹ Dépliant du portail « Europeana Fashion », [sd]. Archives du projet « Europeana Fashion », Musée des arts décoratifs, sans cote.

²⁵⁰ *Ibidem*.

mode des XX^e et XXI^e siècles. En cas de difficulté pour atteindre cet objectif²⁵¹, le Musée se donne la possibilité de joindre des notices de pièces plus anciennes. En décernant la priorité aux artefacts contemporains, le Musée réaffirme ainsi la position qu'il a adoptée dans le paysage muséal lors de sa réorganisation en 1997²⁵². Sa participation au portail s'inscrit dans la continuité de son activité de numérisation et de mise en ligne des collections Mode et textile sur le site des Arts décoratifs pour laquelle l'établissement se montre plutôt dynamique. En effet, depuis mars 2008, le Musée verse régulièrement les notices des pièces exposées dans la Galerie d'études. En parallèle de la programmation d'expositions temporaires, le Musée des arts décoratifs propose grâce à cette galerie d'approfondir l'étude d'une thématique en lien avec les arts appliqués à travers l'ensemble des collections du Musée des arts décoratifs. Ainsi, l'organisation de l'exposition *Aussi rouge que possible* (19 mars 2008-3 janvier 2010), qui traitait de la symbolique et de l'utilisation technique et matérielle de la couleur rouge²⁵³ – permet de diffuser trente-et-une (31) fiches-objet de la collection Mode en ligne. L'exposition *Animal* (18 février 2010-novembre 2011), qui montrait les multiples façons dont « l'homme s'approprie l'animal et l'intègre au décor quotidien²⁵⁴ », sera l'occasion de mettre en ligne quatre-vingt neuf (89) notices en lien avec les modes vestimentaires. Enfin, avec l'exposition *Trompe l'œil. Imitations, pastiches et autres illusions* (2 février 2012-novembre 2013)²⁵⁵, qui analysait les supports et les enjeux de la technique de trompe l'œil dans l'histoire des arts, c'est cent vingt-huit (128) items de la collection Mode qui seront ajoutés sur le site Internet du Musée. En 2010, le partenariat avec le projet « Europeana Fashion » donnait également l'opportunité de valoriser le fonds

²⁵¹ Celui-ci fut largement atteint puisque le portail « Europeana fashion » compte treize mille cinquante-et-une (13 051) notices versées par le Musée des Arts décoratifs.

²⁵² Nous rappelons qu'en 1997, le Musée des arts de la mode (MAM) est renommé le Musée de la mode et du textile (MMT), devenant une sorte d'annexe du Musée des arts décoratifs, pour intégrer ensuite totalement l'organigramme du Musée des arts décoratifs en 2001, devenant ainsi de département Mode et textile de l'institution. Cf. Chapitre II, III, B.3.

²⁵³ Mobilisant les départements d'Arts décoratifs, des Bijoux, des Jouets, de la Mode et du textile, de la Publicité. Cf. « Exposition *Aussi rouge que possible* (19 mars 2008-3 janv. 2010) ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/arts-decoratifs-et-design/aussi-rouge-que-possible> (page consultée le 08/07/2017).

²⁵⁴ À travers les collections Mobilier, Arts de la table, Mode et textile, Jouets, Affiche, Bijoux. Cf. « Exposition *Animal* (18 fév. 2010-nov. 2011) ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/arts-decoratifs-et-design/animal/presentation-1638> (page consultée le 08/07/2017).

²⁵⁵ « Exposition *Trompe l'œil. Imitations, pastiches et autres illusions* (2 fév. 2012-nov. 2013) ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/arts-decoratifs-et-design/trompe-l-oeil-imitations-pastiches/> (page consultée le 08/07/2017).

Rosine Buhler, qui a versé en 1994 à l'Union Française des Arts du Costume (UFAC) une collection d'environ quinze mille (15 000) dessins de mode, par l'établissement de mille cinq cent quarante quatre (1544) notices²⁵⁶. Le Musée des arts décoratifs a aussi défini des corpus signifiant pour le portail, qui sont autant d'acquisitions prestigieuses acceptées par l'UFAC puis par le Musée affirmant le lien entre la haute couture et le monde des arts : les photographies du studio Talbot²⁵⁷, les précieux boutons et éventails²⁵⁸, les textiles Andrée Brossin de Méré (1915-1987)²⁵⁹, les chaussures Roger Vivier (1903-1988), les vêtements et accessoires des couturiers-créateurs Madeleine Vionnet (1876-1975), Elsa Schiaparelli (1890-1873), Cristobal Balenciaga (1895-1972), Jeanne Lanvin (1867-1946), Marcel Rochas (1902-1955), Helmut Lang (1956-)²⁶⁰. Le processus de patrimonialisation des modes vestimentaires qui consiste à promouvoir la création artistique dans le fait vestimentaire depuis le début du XX^e siècle continue ainsi de faire sens.

En plus de la bibliothèque numérique, « Europeana Fashion » prévoit d'organiser des expositions virtuelles, des opérations spéciales pour l'enrichissement de l'encyclopédie en ligne *Wikimedia* et des cycles de conférence. La première, intitulée « Fashion Industry and the GLAM Community » a eu lieu le 17 et 18 avril 2013 à Florence. GLAM est un acronyme choisi pour désigner les acteurs de la sphère culturelle et patrimoniale : *galleries, libraries, archives, et museums* (GLAM). Les industriels du secteur de l'habillement sont compris dans cette communauté. En effet, l'un des aspects importants de ce projet européen est de pouvoir donner à la recherche un accès au patrimoine des maisons de couture qui sont généralement très frileuses à divulguer leurs archives et leurs prototypes : « The importance of fashion heritage and its cultural relevance today is recognized not only in museal

²⁵⁶ Synthèse du projet « Europeana Fashion », 10 mai 2012. Archives du projet « Europeana Fashion », Musée des arts décoratifs, sans cote.

²⁵⁷ Ce fonds, provenant d'un don effectué en 2008 par Jas Hennessy & C^o, comporte mille sept cent cinquante (1750) clichés de créations couture et mille cent (1100) clichés de mode et coiffure, notamment des créations des maisons de couture Drecoll, Bourniche, Paquin et Buzenet et celles du modiste Lewis. Cf. « Photographies du studio Talbot ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/acquisitions/2008-764/photographies-du-studio-talbot> (page consultée le 08/07/2017).

²⁵⁸ Ces deux collections font l'objet d'une exposition spécifique, respectivement *Déboutonner la mode* (10 février-19 juillet 2015) et *La maison Duvelleroy, passé-présent* (29 avril-31 juillet 2013).

²⁵⁹ Le fonds Andrée Brossin de Méré entre au Musée des Arts décoratifs en 2004, grâce au don de plus de cinq cent trente six (536) pièces conçues par la créatrice entre 1951 et 1985, qui témoignent de la richesse artistique et technique de ses créations et de sa collaboration avec les maison Yves Saint Laurent, Nina Ricci et Paco Rabanne. Cf. « Morceaux de tissu, lé et robrac ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/acquisitions/2004/morceaux-de-tissu-le-et-robrac> (page consultée le 08/07/2017).

²⁶⁰ Voir le Chapitre II, III, B.3.

collections, but where fashion itself is created : in the fashion brands and their archives. Fashion heritage has turned up to be much more than an asset of a fashion brand : it is something that deals with its own identity²⁶¹ ». Dans les années 1990, au moment où les sociétés vivent un *narrative turn* selon les chercheurs en SHS qui observent une forme de communication narrative qui transcende et s'impose à tous les secteurs de la société, le développement du marketing associe les marques et les couturiers à des *storytellers*. Christian Salmon, chercheur au Centre de recherches sur les arts et le langage du CNRS, explique comment le *branding*, ou le marketing des marques, a dépassé la communication commerciale basée sur la promotion d'un style ou d'un mode de vie, en proposant aux consommateurs un « univers narratif » où la nostalgie convoque les souvenirs de chacun, projetés ensuite sur la *success story* des marques²⁶². Au-delà de la communication, la mémoire des maisons, les archives et les prototypes mentionnés ci-dessus, sont aussi exploités pour leur potentiel créatif. Dans le cas de la France, les maisons Christian Dior et Balenciaga, qui ont créé *a posteriori* un service patrimonial, puis les maisons Christian Lacroix, Yves Saint-Laurent, et plus récemment Marithé + François Girbaud, qui ont entrepris un archivage de leur travail dès le départ, sont cités par Morgan Jan²⁶³ pour illustrer combien le patrimoine de ces entreprises a une « réelle influence sur le travail et la créativité du directeur artistique²⁶⁴ ». Le cas de la maison Christian Dior créée en 1946, dont le service patrimoine est mis en place en 1987 et le Musée inauguré à Granville en 1997, est particulièrement éloquent pour démontrer les aller-retour entre le patrimoine et la création contemporaine, le directeur artistique John Galliano s'étant assidument plongé dans les archives pour réemployer les codes de l'ADN de la marque²⁶⁵. En outre, l'historienne Morgan Jan met en exergue le fait que cet établissement joue un rôle de catalyseur dans le processus de patrimonialisation de la mode : « Le musée participe à une communication

²⁶¹ Programme de la conférence « Fashion Industry and the GLAM Community » (Florence, Fondazione Rinascimento Digitale – Nuove Tecnologie per i Beni Culturali, 17-18 avril 2013). Archives du projet « Europeana Fashion », Musée des arts décoratifs, sans cote.

²⁶² Il explique également que le *storytelling* dans le marketing coïncide avec l'explosion d'Internet et de l'usage des TIC. Cf. SALMON, Christian. *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : la Découverte, 2007, p. 12 et 36-38.

²⁶³ L'historienne développe cette réflexion dans une partie de sa thèse intitulée « La valeur ajoutée du patrimoine pour les marques ». Cf. JAN, Morgan, *op. cit.*, p. 273-289.

²⁶⁴ *Idem*, p. 277.

²⁶⁵ Morgan Jan propose ainsi la notion de « vêtements-patrimoines » pour désigner les hommages rendus par les nouveaux directeurs artistiques au style des couturiers-créateurs à l'origine de la fondation des maisons de haute couture, comme le tailleur Chanel, le tailleur Bar de Christian Dior, le vêtement plissé d'Issey Miyake, le smoking d'Yves Saint Laurent mais aussi sa saharienne ou encore son caban. Ces vêtements-patrimoines sont le véritable ADN de toutes ces marques. Cf. *Idem*, p. 284.

active et publique sur le patrimoine de la maison Christian Dior et donc par extension au processus de légitimation culturelle du vêtement de couturier-créateur²⁶⁶. » Le portail « Europeana Fashion » propose donc un dialogue entre les institutions publiques patrimoniales et les archives privées de la mode, restées trop longtemps dans l'ombre. Cette initiative, selon nous, annule le complexe entre le culturel et l'économique, et permet que les données soient étudiées, comparées et croisées en vue d'offrir une vision globale du patrimoine vestimentaire.

Cette première conférence dans la capitale toscane permet aux partenaires du projet européen d'accorder une lisibilité aux collections et de valoriser les recherches effectuées au sein des institutions. Elle affirme aussi la dimension multidisciplinaire du domaine de l'étude de la mode à travers l'histoire sociale, culturelle et économique, les enjeux de production et de consommation qui participent à la construction de l'identité et du rôle des individus dans la société. Au-delà de la multidisciplinarité, « Europeana Fashion » confirme l'interrelation entre ces différents champs de connaissance qui concourt à expliquer le phénomène culturel et patrimonial des modes vestimentaires : « In this perspective it is easy to understand now, recently art came on catwalks and fashion moved from the shop window to the most "sacred" museums and cultural locations²⁶⁷ ». La plate-forme permet de visualiser autant des collections vestimentaires et textiles de haute couture, ethnographiques, historiques ; que des collections d'arts graphiques, d'objets liées à la toilette et à l'embellissement du corps ; et les archives des maisons de couture... dans l'optique d'un décloisonnement complet. En dehors de l'utilisation pour les chercheurs, la plate-forme s'ouvre aussi au grand public en proposant des contenus classés par thème : l'univers du sport, la pratique de la danse, le motif animal, le technique de broderie ou de l'imprimé, l'excentrisme dans le mode, les tendances futuristes, les vêtements d'hiver, etc. Autant de sujets qui invitent à une découverte mondiale des collections muséales. Ainsi, le portail « Europeana fashion », au-delà de sa fonction de consultation de base de données des collections, joue le rôle d'agent de patrimonialisation des modes vestimentaires.

Conclusion

La transition actuelle entre le modèle du musée de la mode et celui du musée des modes vestimentaires se manifeste par divers symptômes. Nous remarquons deux mouvements

²⁶⁶ *Idem*, p. 281.

²⁶⁷ Programme de la conférence « Fashion Industry and the GLAM Community », *op. cit.*.

concomitants : d'une part, la percée dans le secteur muséal de nouvelles approches et connaissances scientifiques qui régénèrent la conception de l'objet de mode. La recherche universitaire supplante celle des conservateurs qui s'étaient surtout, jusqu'ici, penchés sur une histoire de l'art de la mode à travers la production d'ouvrages monographiques ou de chroniques stylistiques. La demande croissante de la part des muséologues d'atteindre une profondeur historique, sociale et culturelle de la mode, plus proche de la réalité du vêtement porté, débouche sur de nouvelles pratiques muséales. La muséographie anthropologique propose des mannequins représentant l'évolution historique de la silhouette, et le mannequinage devient une science de la conservation préventive et de l'interprétation de l'artefact vestimentaire. Du côté de la conservation-restauration, on cherche à documenter les traces d'usage et à ne plus effacer toute « patine d'utilisation ». Les muséologues redécouvrent l'intérêt du vêtement porté, qui incarne une histoire intime et plus authentique de l'appropriation culturelle des modes vestimentaires. D'autre part, nous observons une évolution du secteur muséal lui-même. La communauté muséologique admet la nécessité de relire les collections, afin d'interroger les enjeux actuels à partir d'un décloisonnement typologique des objets. Cela se traduit par des expositions revisitant le concept de création à partir d'une discussion entre les collections vestimentaires anthropologiques ou ethnographiques et les vêtements contemporains. C'est aussi une déconstruction du mythe du costume régional par la confrontation avec la réalité sociale des modes vestimentaires.

L'ère du numérique apporte de nouvelles possibilités au musée. On perçoit l'intérêt des nouvelles technologies auprès des jeunes générations, les *digital natives*, mais surtout, depuis l'informatisation des collections à partir des années 1990, les conservateurs ont adopté une autre manière de faire leurs recherches. Les bases de données en ligne sont devenues indispensables pour prendre connaissance du contenu des collections des autres musées, toute catégorie confondue. Le lancement de la plate-forme « Europeana Fashion » en 2015, qui regroupe les collections numérisées de vingt-trois (23) institutions patrimoniales européennes, permet d'augmenter la visibilité des objets et le décloisonnement typologique des collections. Avec la proposition de parcours thématiques virtuels sur la plate-forme, c'est aussi le grand public qui a désormais accès à la richesse du patrimoine vestimentaire.

Conclusion du chapitre X

Selon nous, le phénomène du « musée de la mode », le plus visible et le plus marqué ces deux dernières décennies, n'est finalement que le symptôme de l'essoufflement d'un régime de muséalité. Nous avons distingué trois (3) types de dérives intrinsèquement liés – commerciale, consumériste et muséographique – qui visent particulièrement les musées d'art. Les expositions semblent vidées de leur sens, par la prépondérance (pour ne pas dire sacralisation) d'un discours esthétique. Les propositions muséographiques, qui intéressent surtout les musées d'art contemporain, s'éloignent définitivement de l'essence même d'un musée de la mode qui est de valoriser les recherches effectuées sur les collections vestimentaires. En conséquence, la relation entre les musées et les visiteurs se distend progressivement puisque les attentes du public, désormais convaincu de la valeur artistique de la mode, se situent ailleurs. Ces dérives s'expliquent facilement par un environnement politique et économique poussant à l'autonomie financière des institutions, mais aussi par la volonté du musée de toucher un public de plus en plus large, dans un mouvement en faveur de la démocratisation culturelle. Cependant, il en résulte que le musée de la mode aujourd'hui ne semble plus capable de remplir les fonctions et le rôle définis dans la loi du 4 janvier 2002 relative aux Musées de France ou dans les statuts de l'ICOM promulgués en 2007.

Plusieurs indices nous portent à croire qu'un nouveau régime de muséalité se met graduellement en place depuis le début des années 1990. Ils se situent à tous les niveaux de l'activité du musée : conservation-restauration, muséographie, recherche, partenariat, acquisition. Depuis le bouleversement des sciences humaines et sociales après la Seconde Guerre mondiale – rappelons la phrase de la muséologue Tereza Schneider citée en introduction de la présente thèse : « tout se perçoit maintenant en évolution²⁶⁸ » – la sociologie de la mode a développé la notion de distinction révélée au XIX^e siècle pour mettre en exergue les notions de cycle d'appropriation collective et individuelle de la mode, de pratiques vestimentaires, de construction d'imaginaire collective, d'histoire de représentation du corps, de hiérarchie des convenances, du phénomène psycho-social du paraître, qui peuvent être réunies sous le concept du système de la mode. C'est alors que les ethnologues et les historiens sortent d'une analyse chronologique et stylistique pour retenir

²⁶⁸ SCHEINER, Tereza. « Musée et muséologie – définition en cours », in Mairesse, François, et André Desvallées (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris : L'Harmattan, coll. « Muséologies », 2007, p. 147.

désormais des axes de recherche sur la circulation économique des biens, les comportements vestimentaires et les mécanismes de la culture des apparences, l'économie des mœurs et l'environnement social du vêtement, l'invention du corps de mode, l'évolution des mentalités liées aux goûts vestimentaires, etc. L'artefact vestimentaire est ainsi sujet à de multiples interprétations grâce à une interdisciplinarité devenue indispensable à l'étude culturelle et matérielle des collections, dans la perspective de la réécriture de l'histoire de la mode. Donnant enfin une profondeur scientifique au sujet de la mode, tel que le souhaitaient les premiers experts de la muséologie spécifique aux collections vestimentaires étudiée dans le chapitre VIII, les muséologues aujourd'hui s'orientent vers l'élaboration d'une nouvelle théorie et de nouvelles pratiques muséales.

Ce renouveau se concrétise par l'émergence de la science du mannequinage qui permet une interprétation de l'évolution de la morphologie dans l'exposition, et par là même, la présentation de pièces de lingerie, un thème rarement abordé jusqu'ici, mais participant au combien à l'histoire du vêtement et du rapport au corps. Dans un but documentaire, le conservateur-restaurateur n'intervient plus uniquement pour stopper les dégradations de l'artefact et pour l'embellir en vue de son exposition, mais il prend une part active dans la lecture de l'objet en dégageant, à travers les traces d'usure, des informations sur la biographie ou la « carrière » des collections. La démarche du conservateur commence timidement à prendre en compte cette « patine d'utilisation », et cherche ainsi des pièces capables d'incarner le contexte social et culturel de la mode. Au critère de la beauté se substitue celui de l'expressivité. L'exposition thématique permet ainsi de produire un discours autre que celui du parcours artistique d'un couturier, ou de la chronique stylistique, car elle exploite des sujets liés à la technicité et à la créativité de la mode en même temps que des enjeux de société. Une tendance au décloisonnement des collections, nécessaire à une nouvelle appréhension du concept de mode, soutient les activités d'un réseau d'experts où le conservateur et l'universitaire sont et seront amenés à collaborer plus amplement dans des groupements intersectoriels et interdisciplinaire comme le GIS – ACORSO. Finalement, au-delà de la relecture du sujet de la mode, c'est la collection et l'institution elles-mêmes qui sont examinées très récemment à travers le prisme de l'anthropologie du musée, conduisant à une réelle prise en compte du patrimoine vestimentaire.

Ceci est rendu possible dans un premier temps par le rapprochement des musées qui travaillent sur les modes vestimentaires à différents degrés et selon des provenances

académiques variées. L’outil Internet est particulièrement utile à ce niveau, grâce à la création de base de données en ligne. Depuis 2015, le lancement de la plate-forme « Europeana Fashion » qui rassemble et rend visibles les collections et les archives numérisées de vingt-trois (23) institutions patrimoniales européennes est appelé à jouer un rôle majeur. Ce grand panorama à destination de la recherche et des musées, affirme le principe de la multidisciplinarité par le décloisonnement des collections. C’est aussi un laboratoire de nouvelles idées de présentation et de découverte de l’histoire des modes tourné vers le grand public, qui participe à une nouvelle appropriation du patrimoine vestimentaire.

CONCLUSION

Conclusion générale

Retours sur la grille d'analyse des régimes de muséalité

Le propos de la présente thèse est de donner une vision d'ensemble des processus de patrimonialisation, de muséalisation et de virtualisation des modes vestimentaires à travers un examen général de la trajectoire des collections vestimentaires dans le paysage muséal. Nous avons dans un premier temps étudié la question sous un angle théorique, par l'actualisation de la définition de la patrimonialisation et de la muséalisation afin de fournir un outil méthodologique à nos recherches. Dans le but de rendre ces processus opérationnels, nous en sommes venue à formuler une grille d'analyse qui rassemble les observations de nombreux chercheurs en *museum studies* et en muséologie. Notre cadre théorique s'est affiné avec l'élaboration du concept des régimes de muséalité, en référence aux régimes d'historicité inventés par l'historien français François Hartog et aux régimes d'authenticité élaborés par l'historienne québécoise Lucie K. Morisset, qui nous a permis de déterminer les modalités, la logique et la dynamique du phénomène muséal. Nous nous sommes ainsi efforcée de proposer un système complet, reliant d'emblée les processus de patrimonialisation et de muséalisation dans un même raisonnement. Sur le terrain, la grille d'analyse des régimes de muséalité s'est révélée utile pour regrouper les données recueillies sous des notions clés, nous autorisant à dégager cette vision d'ensemble que nous souhaitons acquérir pour mieux distinguer des périodes d'investissement de sens, de construction discursive et d'élaboration de pratiques muséales spécifiques aux collections vestimentaires. Ce dernier point est justement une modalité que nous n'avions pas suffisamment prise en compte au départ, certainement parce que nous nous situions au début de nos recherches dans une position plus théorique que fonctionnelle. Or, nos travaux ont montré l'importance constante des pratiques muséales, en termes de techniques muséographiques et de conservation-restauration, en parallèle de l'état et de la conception de la muséologie. Nous souhaitons ainsi, en conclusion, ajouter cette donnée à notre grille d'analyse.

Écosystème muséal		Potentiel muséal	Paysage muséal
Écologie muséale	Économie muséale		
Légitimité scientifique et culturelle de l'objet	Économie du musée	Anthropologie de la collection	Sociologie des institutions culturelles
Anthropologie du musée	Politiques patrimoniales et muséales	Culture muséale	État et conception de la muséologie
Interaction avec les autres patrimoines	Circulation économique de l'objet	Position géographique de l'établissement	Pratiques muséales
			Transferts culturels

Figure 10 : Grille d'analyse (révisée) des régimes de muséalité. Auteure : Alexia Fontaine.

Quatre régimes de muséalité des collections vestimentaires

Dans un second temps, nous avons dressé l'état actuel des recherches sur le sujet de la mode au musée, en commentant en particulier les études anglo-saxonnes et scandinaves que nous avons relatées dans le chapitre II. Elles fournissent un cadre général d'analyse à nos travaux grâce à la mise en évidence, d'un point de vue international, de repères essentiels à la compréhension du parcours du costume puis de la mode au musée. En parallèle, les cas de figures que nous avons choisis d'étudier de manière approfondie dans la seconde partie – les Musées de la civilisation à Québec, le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), la Cité internationale de la dentelle et de la mode (CIDM) à Calais, et le Musée de la mode à Montréal – nous donnent des clés de compréhension, au niveau macroéconomique, de la réalité du terrain. De fait, la sélection de 4 institutions permet de disposer d'un panorama plus diversifié et plus riche que celui constitué par les deux seuls exemples français proposés jusqu'ici, qui visaient à la démonstration de la patrimonialisation de la mode, à travers l'histoire du Musée de la mode de la Ville de Paris et le Musée de la mode et du textile (Musée des arts décoratifs). Pour le Québec, l'étude de terrain apporte des références encore inexistantes dans la littérature académique. L'option retenue de faire valoir les modèles français et québécois dans cette histoire perçue et écrite majoritairement depuis des exemples américains et britanniques – focalisée surtout sur le phénomène de la mode au musée –, nous permet en effet de revisiter l'histoire des collections vestimentaires et de proposer une autre vision, associant les particularités de la France et du Québec à un

processus international de mise en musée de l'artefact vestimentaire. Tel est l'objet de la partie 3, consacrée à une analyse globale de la trajectoire des collections vestimentaires dans le paysage muséal.

Les travaux que nous avons conduits, dans la lignée de ceux de Mariannick Jadé, nous ont amené à concevoir un schéma spiroïdal pour expliquer la dynamique des phénomènes de patrimonialisation et de muséalisation, en constante évolution, où à chaque régime de muséalité, l'objet se voit qualifier d'un discours et d'une conception muséologique différenciés. Nous souhaitons ainsi nuancer une notion quelque peu linéaire de l'histoire du musée de la mode proposée jusqu'ici (étape 1, étape 2) qui répond finalement à la vision doctrinale des processus de patrimonialisation et de muséalisation (conception patrimoniale de l'objet, puis mise en musée). Nous nous sommes donc efforcée de dégager dans une perspective historique – tout en nous gardant de suivre un raisonnement chronologique – les régimes successifs particularisés par la perception et le traitement scientifique de l'artefact, le discours d'exposition et les pratiques muséales associées, l'idéologie du musée *versus* la réalité de ses moyens, et le profil muséologique des institutions qui en découle. Nous avons également tâché de faire constamment le lien entre l'évolution globale de la muséologie et de la notion du patrimoine, et le développement de la muséologie spécifique aux collections vestimentaires. À partir de la grille d'analyse des régimes de muséalité que nous avons mise au point, nos recherches supposent d'autres paradigmes de qualification : plutôt que deux périodes successives – la *dress museology* et la *fashion museology*, dont la rupture est marquée par le tournant de l'année 1971 – nous avons déterminé quatre (4) régimes de muséalité des collections vestimentaires. Avant de nous lancer dans une description textuelle de ces régimes discriminés, nous proposons un schéma permettant de visualiser l'agencement chronologique de ces périodes¹ sur un temps long.

¹ Annexe 11.1 – Schéma d'émergence des régimes de muséalité appliqué aux collections muséales du patrimoine vestimentaire.

Premier régime de muséalité – Du paradigme patrimonial au modèle muséal : les collections comme fondement du musée

1. Premier geste patrimonial et désir d'histoire

(interaction avec les autres patrimoines, politique patrimoniale, légitimité scientifique)

Le premier régime de muséalité des modes vestimentaires a pour point de départ le rapprochement de la notion de patrimoine avec l'histoire du « costume ». Ce mot renvoie au XVIII^e siècle à un univers complexe puisqu'à travers les mœurs vestimentaires, il ouvre autant sur la connaissance des peuples anciens que sur les populations lointaines, des voisins européens aux peuplades exotiques. Les historiennes Odile Blanc, Gabriel Mentges, Isabelle Paresys et Lou Taylor qui ont travaillé sur les représentations initiales du costume dans les cartes illustrées des atlas géographiques de la Renaissance, ainsi que dans les premiers livres d'habits des XVI^e et XVII^e siècles mettent ainsi en évidence que le costume considéré comme un fait de civilisation. L'intérêt se situe sur l'habit lui-même d'un point de vue stylistique, sur les scènes de la vie quotidienne, les classes sociales et les métiers, ainsi que sur les comportements culturels qui permettent d'identifier les différentes sociétés. Le costume est alors un « sémiophore visuel² ». Le désir de représentation de soi et un intérêt croissant pour les civilisations perçues comme le berceau de l'Occident se poursuit à travers le développement de l'érudition au début du XVIII^e siècle. L'historien Krzysztof Pomian a expliqué comment, déjà à la fin du XVII^e siècle, « le dressage de la curiosité³ » a amorcé un tournant décisif vers la modernité du patrimoine. Au même moment, le goût pour les monuments qui illustrent « le passé local ou national⁴ » amène les experts à faire entrer dans le champ de la curiosité antiquaire, à côté des antiquités classiques égyptiennes, grecques et romaines, les artefacts qui retracent la genèse des peuples gaulois. En France, l'historienne Odile Parris-Barubé signale alors l'élaboration d'une culture antiquaire à partir de méthodes d'étude et de classement des vestiges antiques en parallèle d'une consécration mémorielle des antiquités nationales. Dans le cas du costume, Bernard de Montfaucon (1655-1741) est

² PARESIS, Isabelle. « Apparences vestimentaires et cartographie de l'espace en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles », in Paresys, Isabelle (éd.). *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 267.

³ POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.

⁴ POMIAN, Krzysztof. « Francs et Gaulois », in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 2, 1997, p. 2252.

le premier érudit à étudier les « habits » et les armes des monarques mérovingiens. Entre 1729 à 1734, il rédige un ouvrage dédié à l'histoire française et plus précisément aux *Monumens de la monarchie française, avec les figures de chaque règne que l'injure du temps a épargnées*. Le costume y est reconnu comme une « source » de l'histoire culturelle au même titre qu'un document écrit ou un objet archéologique, et se rapproche ainsi de la notion de « monument » au XVIII^e siècle, fondatrice de la notion patrimoniale après la Révolution française. Le vêtement qui, à l'instar des antiquités nationales, se voit investi d'une valeur documentaire et illustrative, est dès lors compris comme une composante de l'histoire française et se place au centre d'une médiation du passé. Nous faisons ainsi débiter le premier régime de muséologie des modes vestimentaires en 1729, à partir de l'édition du premier volume *Monumens de la monarchie française*.

Le développement de la culture antique conduit à la formation d'un discours artistique sur le costume. Odile Parsis-Barubé relève que le comte de Caylus (1692-1765), collectionneur et antiquaire, estompe la frontière entre le monde de l'art et celui de la curiosité à partir d'un discours sur « l'évolution du goût » et l'élaboration d'une « théorie du progrès de l'art⁵ ». Par un resserrement de l'intérêt sur les antiquités gauloises, ses travaux débouchent sur un éveil à « l'histoire du goût des nations⁶ » à l'origine d'une émulation entre les érudits et les artistes. Le peintre d'histoire du XVIII^e siècle se doit en effet « d'observer le costume », une expression utilisée en art appliquée pour signifier le talent d'un artiste à « reproduire les édifices, les meubles, les armes d'un temps⁷ ». Lou Taylor situe à ce moment précis le début d'une tradition de collectionnement de costumes anciens par les peintres et les dessinateurs qui se créent ainsi un fonds d'accessoires et de vêtements leur servant de modèle. Ce désir de véracité historique se traduit également dans une réforme du costume au théâtre, en lien avec un nouveau registre dramaturgique appelé le théâtre des conditions qui, au cœur du siècle des Lumières, prône une représentation plus fine de la réalité sociale sur scène. La transformation de la perception de costume dans les arts aboutit à une discussion entre l'historien, le peintre et le costumier, pour lesquels toute création artistique se doit d'offrir « un cours d'histoire vivante », d'après l'expression du tragédien François-

⁵ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historique en France des Lumières au romantisme », KRINGS, Véronique, et François PUGNIÈRE (éd.). *Nîmes et ses Antiquités. Un passé présent XVI^e-XIX^e siècle*, Bordeaux : Ausonius, coll. « Scripta antiqua », 2013, p. 59.

⁶ *Ibidem*.

⁷ LITTRÉ, Paul-Émile. « Costume », *Dictionnaire de la langue française (deuxième édition)*, Paris : Hachette, 1873-1877, [en ligne], <http://www.littre.org/definition/costume> (page consultée le 24/11/2011).

Joseph Talma (1763-1826), un acteur central de ce courant réformateur. Ainsi, le projet savant d'une histoire du costume se double naturellement d'un projet pédagogique et patriotique, que nous voyons poindre chez un homme de lettres comme Jean-Charles Levaché de Charnois (1750-1792)⁸. L'historienne de l'art britannique Aileen Ribeiro observe aussi à partir des années 1770 un glissement entre l'intérêt pour le costume en tant que sujet de l'art et l'écriture d'une histoire du costume. Elle devient ainsi un thème à part entière des sciences historiques ainsi qu'un marqueur de l'identité historique de la nation. Cette ancrage historique et nationaliste est en lien direct avec un texte fondateur de la préparation d'une politique patrimoniale en France, promulgué par l'Assemblée nationale le 15 décembre 1790, où le Comité d'administration des affaires ecclésiastiques et le Comité d'aliénation des domaines nationaux sont chargés d'établir des *Instructions concernant la conservation [...] des biens nationaux*. Tous les aspects jusqu'ici réunis se retrouvent conjugués dans quelques lignes réservées aux « habillements, costumes et armures⁹ ». Reconnaisant la légitimité scientifique et artistique du costume, le gouvernement voit dans cet objet un intérêt pour les « sciences naturelles de l'homme » et le « progrès des arts des manufactures¹⁰ ». Si nous notons qu'aucune politique muséographique en faveur de l'artefact vestimentaire n'est mise en place dans l'immédiat, nous remarquons toutefois l'importance qu'Alexandre Lenoir, fondateur du Musée des monuments français en 1793, accorde à l'histoire du costume dans l'ouvrage-catalogue de l'institution où il propose « une histoire complète des arts en France¹¹ ». De surcroît, dans le musée lui-même, il a soin d'exposer « tout ce qui peut donner une idée des anciens costumes¹². »

⁸ LEVACHÉ DE CHARNOIS, Jean-Charles. *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*, Paris : M. F. Drouhin, 1802 [1790], 150 p.

⁹ LA ROCHEFOUCAULD, et DIONIS (prés.). « Instructions concernant la conservation [...] des biens nationaux, première annexe à la séance de l'Assemblée nationale du 15 décembre 1790 », in Assemblée nationale constituante (1789-1791). *Archives parlementaires de 1787 à 1860 : recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises. Première série (1787 à 1799), tome XXI (du 26 novembre 1790 au 2 janvier 1791)*, Paris : Paul Dupont, 1885, p. 493.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ LENOIR, Alexandre. *Musée impérial des monuments français : histoire des arts en France, et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce musée*, Paris : Chez l'auteur ; Hacquart, 1810, p. II.

¹² LENOIR, Alexandre. *Description historique et chronologique des Monuments de Sculpture réunis au Musée des Monuments Français*, 1806, p. 65. Citation extraite de HASKELL, Francis. *L'historien et les images*, Paris : Gallimard, 1995 [New Haven ; London : Yale University press, 1993], p. 326.

2. La culture visuelle et le besoin d'identification

(légitimité culturelle)

C'est à nouveau à partir des travaux d'Odile Parsis-Barubé que nous comprenons ensuite comment se déploie, en région, une « quête de légitimité historique¹³ » de la France du XIX^e siècle. Alors que les statistiques départementales révèlent une France culturelle insoupçonnée, les regards se tournent vers les provinces dans le but d'écrire l'histoire de la nation depuis les vestiges archéologiques des provinces. Nous nous référons également à la théorie élaborée par Félix Vicq d'Azyr (1748-1794), dans son *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement* publié en 1794, selon laquelle les traces des civilisations anciennes sont encore pérennes dans les sociétés modernes, surtout les sociétés rurales qui ont été préservées jusqu'ici du progrès technique et de l'altération morale et culturelle des centres urbains. *A priori*, plus les populations des campagnes sont reculées, plus elles offriraient de témoignages vivants des mœurs des ancêtres celtes et gaulois, particulièrement « dans le costume et dans le langage¹⁴ ». Malgré la formation de sociétés savantes comme l'Académie celtique en 1804 qui entame une « archéologie de l'étrangeté¹⁵ », où les mœurs et les usages des populations étudiées sont associés à l'inventaire des antiquités et des monuments locaux, le costume ne fait pas d'emblée l'objet d'une étude scientifique. C'est à l'opposé, du côté des artistes, que l'on trouve un projet pictural et littéraire utilisant les « costumes régionaux » comme artifice esthétique ou exotique. En plein courant romantique, cette production satisfait les érudits provinciaux comme les populations urbaines éduquées qui cultivent un goût du « particularisme vrai¹⁶ ». On voit ainsi se développer une culture visuelle, caractérisée par une esthétique pittoresque, où le costume devient un « marqueur d'espace¹⁷ » permettant en même temps une expérience immersive du passé.

¹³ PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historique en France des Lumières au romantisme », *art. cit.*, p. 65.

¹⁴ VICQ D'AZYR, Félix. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*, Paris : Imprimerie nationale, 1794, p. 56.

¹⁵ PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antique. L'invention de l'histoire locale en France (1800-1870)*, Paris : CTHS, coll. « CTHS Histoire », n°45, 2011, p. 64.

¹⁶ TÉTARD-VITTU, François. « À la mode des provinces », in Brancq, Caroline (dir.). *Les costumes régionaux d'autrefois*, Paris : Archives & culture, 2003, 7 p.

¹⁷ LETHUILLIER, Jean-Pierre. « Costumes régionaux, objets d'histoire », in Lethuillier, Jean-Pierre (dir.). *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 10.

Notons qu'au Québec un phénomène tout à fait similaire se produit dès les années 1830. Depuis les rébellions de 1837, au cours desquelles les Canadiens-français sont défaits par les troupes britanniques, un mouvement politique en faveur de la reconnaissance historique et culturelle de la nation des francophones en Amérique du Nord prend corps. Le besoin d'identification de la population passe par l'émergence de la figure de l'Habitant. L'initiative revient à l'artiste-peintre Joseph Légaré (1795-1855) qui peint en 1833 une œuvre intitulée *Le Canadien*, créant ainsi un personnage dont la vêtue reprend des éléments typiques de l'habillement populaire : bottes de peau, *capote* (manteau) en tissu domestique, tuque rouge, ceinture de laine tissée, dite fléchée. La presse nationale, surtout, s'empare de ces symboles, mais nous constatons que le premier musée du Québec, fondé en 1806 au Séminaire de Québec, participe également à instaurer une culture visuelle du costume du pionnier et de l'habitant des campagnes. Cherchant les moyens d'éduquer la population à l'histoire de la Province, le Musée du Séminaire se porte acquéreur de l'œuvre de Joseph Légaré et encourage la production de sujets locaux et historiques. À l'instar de la France, ce registre pictural s'accompagne d'un mouvement littéraire en faveur du roman rustique.

3. Les premières expositions : expériences immersives

(circulation économique de l'objet, anthropologie du musée, sociologie des institutions culturelles, économie du musée, état et conception de la muséologie, culture muséale, pratiques muséales)

C'est cet engouement pour le costume populaire qui incite à présenter une première exposition d'artefacts lors de l'Exposition universelle de Paris de 1867. La classe 92, ou la classe des « costumes populaires », est organisée par un groupes d'artistes et d'écrivains, l'artiste-peintre Armand Dumaresq (1826-1895) en tête de file, qui se sont illustrés au cours de leur carrière dans la représentation de scènes historiques, pittoresques, folkloriques ou orientalistes. Ceux-ci, au cours de leur pratique, sont alertés par l'urgence et la nécessité de collecter dans les provinces le costume populaire qui « tend à disparaître¹⁸ ». Pour l'exposition, ils se font archéologues, cherchant dans le vêtement typique les traces du costume ancien. En dehors de l'appréciation de ce discours passéiste, magnifié par des artefacts sélectionnés pour la beauté des ornements et leur originalité stylistique, nous

¹⁸ DUMARESQ, Armand. « Spécimens des costumes populaires des diverses contrées » in Chevalier, Michel (dir.). *Exposition universelle de 1867 à Paris : rapport du jury international*, Paris : P. Dupont, tome XIII, 1868, p. 863.

noterons l'emballlement des visiteurs et des organisateurs pour un mode de présentation encore inédit en France, le diorama, apporté par l'artiste M. de Dardel, surintendant des Beaux-arts de Suède, assisté par le sculpteur Soederman. Ensemble, ils créent « des tableaux de genre » grâce à des mannequins très réalistes donnant à l'exposition un « cachet très artistique et un côté très naturel dans la composition¹⁹ ». Couronnée de succès, cette première démonstration donne lieu, d'une part, à la multiplication de dioramas ou de vitrines présentant des costumes ethnographiques dans les musées locaux ; d'autre part, à l'organisation de plusieurs expositions nationales mettant en valeur des collections vestimentaires appartenant à des artistes ou à des antiquaires qui, mus par l'intérêt pour les artefacts historiques ou le textile dans les arts décoratifs, ont également développé des collections de pièces et d'accessoires vestimentaires.

En région tout d'abord, nous avons mis en évidence que le Musée archéologique de Quimper se montre très réactif, et ouvre dès 1884 une exposition de grande envergure : une sortie de noces où quarante quatre (44) mannequins articulés, sculptés et modelés d'après nature. Ils présentent les costumes collectés avec passion par François Le Men (1824-1880), conservateur de cet établissement et archiviste du département Finistère, dans le but de créer un Musée breton. Les présentations de ce type se succèdent dans les musées locaux d'Arles, de Strasbourg, de Loches et de Rennes, pour ne citer qu'eux, jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, trouvant dans le costume le moyen d'incarner le morphotype local. Ce phénomène s'explique également par le rôle de pilotage du premier musée national d'ethnographie, le Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET), inauguré en 1880. Alors que dans un premier temps ne sont exposées que les collections extra-européennes et européennes, le Musée souhaite lui aussi ouvrir un grand diorama sur l'ethnographie français. Deux membres de la Société d'anthropologie de Paris, le conservateur Armand Landrin (1844-1912) et Paul Sébillot (1843-1918) qui l'assiste, sont chargés de « réunir les éléments d'une collection nationale²⁰ ». Ils entretiennent ainsi une correspondance suivie avec des experts-collectionneurs qui sont à l'origine de nombreuses donations, de même qu'avec les sociétés savantes, la plupart du temps investies elles-mêmes dans la création de musées en province, auxquelles ils livrent des instructions de collecte dans lesquelles le vêtement occupe une place à part entière.

¹⁹ *Idem*, p. 862.

²⁰ NOËL, Marie-France. « Du Musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », in Cuisenier, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : RMN, 1987, p. 144.

Puis, nous avons ainsi pu voir à travers des manifestations comme le *Musée historique du costume* en 1874 et l'Exposition des arts de la femme en 1892, organisées par l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) au Palais de l'industrie, et le *Musée historique* à l'Exposition universelle de Paris de 1900, la construction d'un premier discours muséal autour de l'histoire du vêtement français, qu'il soit populaire ou bourgeois, voire aristocratique, régional ou urbain... du moment qu'il est ancien afin de permettre une expérience du passé. Ces expositions qui se veulent plus « savantes » que distrayantes – à l'opposé des musées locaux qui appliquent une muséologie populaire –, sont organisées cependant dans le but d'attirer de nombreux visiteurs. Si nous avons relaté par la production d'ouvrages archéologiques, telle *L'Histoire du costume* de Jules-Etienne Quicherat en 1875, l'existence d'un réseau d'experts *a fortiori* qui est visé par l'UCAD dans le choix de la thématique du costume, nous avons aussi indiqué l'ambition de cette société de monter une exposition qui sera *a priori* rentable étant donné l'enthousiasme éprouvé pour ce type de sujet. Sans verser dans le diorama, l'UCAD s'ouvre cependant à des techniques de présentation plus accessibles comme le *period room*.

Cette logique de « spectacle payant » amène d'autres organisations à proposer des expositions de costumes complètement factices, mais faisant sensation par l'opulence des décors et l'expressivité des mises en scène. Notons premièrement le Musée La Salle, créé à Montréal en 1892 par Raymond Beullac (1844-..), un entrepreneur français installé au Québec. Il s'agit d'un musée de cire, dont les expôts sont réalisés par des artistes-sculpteurs et des décorateurs québécois, tel Louis-Philippe Hébert (1850-1917), qui vient « à la rescousse d'un discours historique défaillant dans une ville fortement dominée par les anglophones à une époque de conscientisation et de réveil nationaliste²¹. » De la même manière, à Paris, l'Exposition universelle de 1900 présente une exposition sur *Le Costume de la Femme à travers les âges* sous la forme, elle aussi, de tableaux vivants de mannequins en cire costumés. Les vêtements recréés pour l'occasion, narrent l'histoire de la France depuis l'époque de la Gaule jusqu'à 1900. Ces manifestations sont le point d'orgue de l'entichement pour ce genre de distractions culturelles, n'impliquant pas en soi de collections authentiques (donc patrimoniales) de costumes, mais qui participent à la formation d'une culture muséale populaire en faveur du vêtement au XX^e siècle.

²¹ DUBÉ, Philippe. « Le musée de cire en tant que médium de l'histoire », in *Muséologie et champs disciplinaires*, Québec : Musée de la civilisation, « Cahier de recherche n°2 », 1990, p. 128.

Épilogue

Le premier régime de muséalité des modes vestimentaires se caractérise pas une prise en compte de la notion patrimoniale du vêtement, en lien avec l'histoire et l'identité nationale, et les expositions universelles ou les musées locaux sont une première occasion de faire une démonstration de ce discours patriotique. Cependant, aucun discours n'est construit réellement sur les modes vestimentaires, la plupart des expôts servant à une incarnation vivante du passé et/ou au développement de connaissances relatives aux arts populaires et aux arts décoratifs. Ainsi, selon nous, la matérialité de l'objet est au cœur de la première phase de développement de l'idée patrimoniale et muséale, et constitue l'élément-acteur qui détermine le régime en question.

Ces premières manifestations, par le développement d'une culture muséale du costume, donnent toutefois les moyens d'un développement d'espace muséal dédié aux modes vestimentaires au début du XX^e siècle.

Deuxième régime de muséalité – Apparition d'un modèle d'une muséologie spécifique aux collections vestimentaires : les conservateurs à l'œuvre

1. Un premier discours spécifique : comparaison France-Québec

(anthropologie de la collection)

Au Québec, les premiers érudits à mener un travail d'ethnologue tels Pierre-Georges Roy (1870-1953), Edouard-Zotique Massicotte (1867-1947) et Marius Barbeau (1883-1969) s'intéressent aux éléments de la vêtue que la culture populaire avait érigés en symbole identitaire, donnant une légitimité scientifique au thème du costume par la production de textes ethno-historiques à partir de 1895 jusque dans les années 1930. Selon Yves Bergeron, professeur de muséologie à l'UQAM, « l'ethnologie a joué un rôle fondamental dans la reconnaissance et l'étude du patrimoine²². » En lien avec le goût pour l'univers rustique et les « traditions » paysannes qui s'est développé progressivement tout au long du XIX^e siècle, ces recherches sont surtout axées sur les savoir-faire et la légitimité historique de ces vêtements dans une histoire uniquement québécoise. À côté d'une histoire événementielle,

²² BERGERON, Yves. « La question du patrimoine au Québec. État des lieux et mise en perspective », in RABASKA, vol. 9, 2011, p. 13.

la construction de la genèse nationale se poursuit aussi à travers l'artefact ethnographique. Toutefois, la collecte de l'artefact vestimentaire lui-même reste timide. Dans la perspective de la fondation d'un patrimoine historique soutenant l'écriture de l'histoire du Canada, inaugurant la vogue des *canadiana* dans le milieu antiquaire, quelques vêtements (*personalia*) et ceintures fléchées entrent au Musée McCord, fondé en 1921 à Montréal, et au Musée de la Province de Québec, créé en 1933 à Québec. Dans ce dernier, l'ethnographie est une appellation au contour flou pour des objets situés entre les arts décoratifs, les arts populaires et l'artisanat. Aucun de ces établissements ne présente une histoire du costume avant la seconde moitié du XX^e siècle.

Comparativement, en France, dans les mêmes années, la formation d'un discours muséal spécifique aux modes vestimentaires trouve son point de départ avec la création de la Société de l'histoire du costume (SHC) en 1907 à Paris. Ses membres, il faut le noter, sont avant tout des artistes-collectionneurs passionnés qui souhaitent établir les fondements d'une « science du costume²³ » à travers le projet d'un musée national. L'un des plus actifs, Maurice Leloir (1853-1940), qui a participé à l'organisation de l'exposition *Musée historique du costume* de l'UCAD en 1874, est convaincu de l'utilité d'un tel établissement qui servira à rendre compte d'une histoire générale des apparences et de la consommation du vêtement. La SHC, en sa basant sur l'étude des collections, une méthode qui fait désormais autorité dans le domaine, se fait la synthèse des études historiques archéologiques du vêtement et d'une production littéraire qui met en exergue la signification sociale de la mode. Cette innovation scientifique se combine à l'envie de rendre accessibles au plus grand nombre les collections rassemblées par la société savante. Les expositions temporaires – toujours des rétrospectives historiques – se multiplient dans l'attente de la mobilisation de la Ville de Paris, donataire des collections de la SHC en 1920.

2. Professionnalisation

(état et conception de la muséologie, transferts culturels, pratiques muséales)

Dans les années 1930, commence une recherche sur le mode de présentation de l'artefact vestimentaire, en parallèle de l'émergence de la muséographie, une science qui se destine à faciliter la compréhension de l'objet et améliorer l'expérience de visite par une mise en espace des collections : « le musée voit son rôle social et pédagogique l'emporter de plus en

²³ MAINDRON, Maurice. « Conférence du 28 mai 1907 », in *Bulletin de la Société de l'histoire du costume*, Paris : Leroy, 1907.

plus sur son rôle esthétique et sensible²⁴. » La muséographie du costume se caractérise par un rejet de la présentation réaliste pour mieux concentrer le regard du public sur la pièce. Le vêtement n'est plus une simple illustration, mais il est lui-même porteur d'un discours. Le paysage muséal français est marqué par deux propositions : la première provient du directeur tout nouveau Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), Georges Henri Rivière (1897-1985), qui expérimente pour la première fois sa technique de suspension par fil de nylon sur les costumes de l'exposition *Le Musée de terroir de Romenay* à l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937. La seconde émane du Musée du costume de la Ville de Paris, inauguré en 1956 et dirigé par Madeleine Delpierre (1920-1994), où les mannequins aux traits du visage effacés et de couleur neutre sont installés dans des environnements évocateurs de la période historique représentée. Dans les deux cas, le mannequin s'efface et l'expographie se fait plus sobre. Au Congrès d'histoire du costume à Venise en 1952, des chercheurs et des muséologues en charge de collections vestimentaires – toutes catégories muséales confondues – venus de toute l'Europe sont rassemblés pour la première fois. De nombreuses réflexions émergent quant à la recherche sur les collections et leur médiation dans l'exposition. Les pays scandinaves et britanniques se montrent les plus avancées dans ce domaine. Notons en particulier les conférencières Ellen Andersen du Musée national de Copenhague et Doris Langley-Moore (1902-1989), fondatrice du Museum of Costume à Bath, qui témoignent d'une conception sociale et culturelle de la mode ainsi que d'expériences innovantes en terme de méthodes d'acquisition, n'hésitant pas à se rendre sur le terrain pour collecter des pièces qui ne seront jamais proposées naturellement aux musées, mais qui sont pourtant cruciales pour la documentation des pratiques vestimentaires.

Les années 1940 à 1970 sont une période d'émulation professionnelle autour de l'artefact vestimentaire : le Nordiska Museet et le Göteborgs Museum en Suède, et le Costume Institute à New York, puis le Victoria & Albert Museum inventent successivement des mannequins plus performants d'un point de vue de la conservation (ajustables) et plus économiques pour le musée (réutilisables). Anne Buck, conservatrice en chef de la Gallery of Costume à Manchester, publie un premier traité de conservation préventive pensant avant tout à fournir des méthodes et des règles élémentaires aux nombreux petits musées possédant des artefacts vestimentaires. François Boucher (1885-1966), fondateur de l'Union française

²⁴ POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2014 [2001], p. 147-148.

des arts du costume (UFAC), est à l'initiative de la création de l'International Committee for Museums and Collections of Costume (ICOM Costume Committee) en 1962, lors de la sixième Conférence générale du Conseil international des musées (ICOM). Cette organisation prend le relais du Congrès de Venise dans la coordination d'un réseau de professionnels à des fins d'échange d'informations. En 1970, associée à l'ICOM, elle monte un cahier technique sur la muséographie du costume expliquant les tendances et les méthodes employées dans diverses institutions. Une première réflexion sur la médiation de l'artefact vestimentaire est formulée. Croisant les intentions muséologiques de chaque établissement, deux catégories de présentation sont distinguées : la muséographie figurative (et semi-figurative) qui propose aux visiteurs une expérience d'exposition narrative ; et la muséographie non-figurative qui impose une distance scientifique, plaçant le vêtement dans un rôle symbolique ou illustratif.

3. Structuration du paysage muséal

(position géographique, transferts culturels, économie du musée, légitimité scientifique et culturelle)

Ces trente (30) années sont aussi une période de structuration du paysage muséal dédié aux collections vestimentaires. À un niveau l'international, nous avons cité la création du Costume Institute à New York en 1946 puis du Musée du costume de la Ville de Paris en 1956, le Costume Museum à Bath ouvre quant à lui ses portes en 1963, suivi de près par le Museu textil i d'Indumentaria (Musée du textile et de l'habillement) à Barcelone et le Musée du Fashion Institute of Technology à New York fondés respectivement en 1965 et 1967. Ces métropoles qui se dotent de musées spécialisés attirent l'attention du grand public et du secteur muséal sur le patrimoine vestimentaire. En dehors des rassemblements ponctuels comme le Congrès de Venise en 1952, ou ceux organisés par l'ICOM Costume Committee et les sociétés savantes, les muséologues se rendent en voyages d'étude dans les autres institutions et rapportent leurs observations dans la presse spécialisée. Rappelons-nous du voyage en France de Zillah Halls de la Gallery of English Costume à Manchester, missionnée en 1958 par la Carnegie United Kingdom Trust.

Des musées non spécialisés créent aussi des pôles de collections spécifiques au costume. Le MNATP fonde enfin sa collection Costume immédiatement après la Seconde Guerre mondiale. Louise Alcan (1910-1987) en prend la responsabilité en 1955. Diplômée d'études supérieures d'histoire et de géographie, cette spécialiste du costume régional préindustriel

entame dès 1957 plusieurs enquête-collectes dans les Pyrénées et aux Sables d'Olonne. Elle mène en parallèle un vaste travail de catalogage et de recherche sur les collections du Musée pour programmer la première exposition sur les modes vestimentaires de l'institution, l'exposition *Coiffes de France* (21 fév.-5 oct. 1959), qui propose un discours sur l'art de la coiffure et les différences de formes entre les régions françaises. Au même moment, en 1957, le Musée McCord fonde lui aussi sa collection Costume et textile. Grâce au développement de la collection vestimentaire et d'arts décoratifs, l'historienne et conservatrice Isabel Dobell (1909-1998) souhaite que le Musée s'abolisse d'un traitement événementiel et militaire de l'histoire, pour orienter l'institution vers un discours social et culturel. Ainsi, elle pousse à l'interprétation esthétique des témoins matériels, et la collection vestimentaire s'enrichit de pièces tournées vers la représentation d'une mode bourgeoise anglo-montréalaise, consommatrice de haute couture et de parures luxueuses.

Autres exemples de l'engouement populaire pour le vêtement : certaines institutions font le choix de lui laisser une place prépondérante. Ainsi, après la Seconde Guerre mondiale, la Ville de Rennes décide de la création d'un musée d'histoire de la Bretagne suite au projet d'un musée de synthèse formulé durant l'entre-deux-guerres. Pressés par le temps, le directeur du MNATP Georges Henri Rivière, en sa qualité d'Inspecteur en chef des musées de province, et l'équipe de conservation des Musées de Rennes envisagent l'ouverture du Musée de Bretagne par une première salle attractive et représentative du profil muséologique de l'institution. En 1960, est inaugurée une galerie des costumes bretons, reflet d'un « art populaire d'éclat exceptionnel²⁵ », permettant aux touristes d'embrasser d'un seul regard les différents « pays » de la péninsule. Quatre (4) ans plus tard, de l'autre côté de l'Atlantique, alors que la petite ville de Coaticook est en pleine célébration de son centenaire, on charge la collectionneuse Denise Beaulne (1890-1981) de rassembler tout ce qui permettra l'ouverture d'un musée rappelant la vie en 1864. À côté des objets domestiques, les artefacts liés aux modes vestimentaires ou à l'embellissement du corps prennent une part prépondérante dans la présentation. Après les festivités annuelles, le Musée du centenaire reste ouvert et animé par l'historienne-amatrice, qui continue d'enrichir la collection vestimentaire. En 1975, devenue âgée, Denise Beaulne confie à la Ville le soin de pérenniser l'institution qui, en son hommage, change le titre de l'établissement pour

²⁵ RIVIÈRE, Georges Henri. *Musée de Bretagne. Guide provisoire de la salle VI : Bretagne moderne (1789-1914)*, 1962, p. 8.

prendre le nom de sa fondatrice. Installé au château Arthur-Osmore-Norton, le Musée Beaulne met en scène les modes d'antan dans ce monument historique.

Épilogue

Le deuxième régime de muséalité a mis en évidence l'accroissement des connaissances muséologiques sur les collections vestimentaires, et la création d'institutions spécifiques ou d'espaces muséaux dédiés à cet artefact. Si le discours d'exposition demeure orienté vers une rétrospective historique des modes vestimentaires et/ou la démonstration de la représentativité géographique et culturelle du vêtement, une véritable réflexion sur la démarche de médiation, de collecte et de conservation se met en place à la fin des années 1930 aux années 1980. C'est ainsi que, pour cette seconde phase, nous percevons le muséologue – conservateur ou collectionneur devenu expert – comme l'agent moteur du régime désigné.

Finalement, ce mouvement affirme la nécessité d'une collaboration plus soutenue entre les muséologues et les chercheurs dans une logique de documentation et de transmission des collections, et annonce le prochain régime de muséalité.

Troisième régime de muséalité – Avènement du modèle du musée de la mode : la prise en compte des publics

1. Modernisation du musée : légitimité muséale de « la mode »

(légitimité scientifique et culturelle, anthropologie du musée, état et conception de la muséologie, culture muséale)

Après la Seconde Guerre mondiale, les musées vivent une phase de modernisation. D'une part, nous avons montré le renouvellement de la science ethnographique a mis en évidence l'intérêt de situer les objets d'arts et traditions populaires dans « leurs contextes économiques, sociaux et culturels²⁶. » Ceci engage un mouvement intellectuel et muséologique dans la perspective d'apporter une « profondeur historique²⁷ » aux collections

²⁶ RIVIÈRE, Georges Henri. *Arts et traditions des pays de France. Trois ans de travaux et d'acquisitions 1960-1962*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de Chaillot, 29 mai-7 octobre 1963), Paris : Édition des Musées nationaux, 1963, p. 95.

²⁷ CUISENIER, Jean. *L'héritage de nos pères : un patrimoine pour demain ?*, Paris : La Martinière, 2006, p. 231.

que « l'on cessera de fétichiser, [...] en prenant en considération l'identité même du contenu à transmettre²⁸. » Au MNATP, nous assistons à une approche renouvelée du département Costume, dirigé par l'ethnologue Martine Jaoul dès 1976, qui tend à développer le thème de « la vêtue et la mode²⁹ ». Il s'agit désormais de documenter les comportements vestimentaires du monde rural et urbain. Au même moment, au Musée du Québec, les collections Olga Bérubé et Emma Montreuil composées d'accessoires et de pièces vestimentaires industrielles ou issues de la petite bourgeoisie urbaine, acquises respectivement en 1975 et 1980, modernisent l'embryon de la collection textile et vestimentaire domestique et rustique. Celle-ci s'enrichit par ailleurs de pièces de qualité avec le transfert des collections du ministère de l'Agriculture en 1983. Cependant, ce décloisonnement des collections, conduisant naturellement à l'élaboration d'un discours sur le fait vestimentaire, ne s'exprime qu'à partir de la fin des années 1980, le temps d'une maturation scientifique. Notons ainsi, à Paris, l'exposition *Costume Coutume* (16 mars-15 juin 1987) organisée par le MNATP au Grand Palais, et l'exposition *Souffrir pour être belle* (20 oct. 1988-14 mai 1989) présentée au Musée de la civilisation à Québec (MCQ), inauguré en 1988 suite à la séparation des collections des beaux-arts et des collection ethnographiques du Musée du Québec.

D'autre part, à partir des années 1970, l'influence de la nouvelle muséologie se traduit par la volonté des institutions de se rapprocher de leurs publics. Pour des raisons de conservation mises en évidence par l'ICOM Costume Committee, la formule des expositions permanentes, est délaissée au profit de l'exposition temporaire, qui permet un roulement des présentations et des thèmes. Les musées d'art insistent sur le parcours créatif plutôt que sur l'œuvre achevée. La muséographie s'attache aussi les compétences des artistes-scénographes qui proposent une mise en espace des collections cherchant à interpréter un discours d'exposition, en s'appuyant sur des effets sensoriels ou émotionnels. Le muséologue André Desvallées observe une transition entre la muséographie du régime de muséalité précédent, caractérisée à la fois par une distance scientifique et un mouvement en faveur de l'assouplissement d'une culture muséale dite savante. Dans le cas des collections vestimentaires, cela se manifeste aussi par le désir de renouveler les expographies des artefacts devenues quelque peu désuètes, et qui ne répondent plus aux goûts des visiteurs.

²⁸ DELOCHE, Bernard. *La Nouvelle culture. La mutation des pratiques sociales ordinaires et de l'avenir des institutions culturelles*, Paris : L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2007, p. 206.

²⁹ CUISENIER, Jean, *op. cit.*, p. 268.

En parallèle, nous avons noté un rapprochement entre le secteur muséal et le monde économique de la mode, depuis l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 et l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris en 1937, où le Palais de l'Élégance, qui présente l'actualité des maisons de couture, adopte une expographie rompant volontairement avec les codes traditionnels du stand commercial dans le but d'accentuer l'aspect artistique de la création vestimentaire. Ce phénomène ne cesse de s'accroître avec l'élévation du statut social du couturier par une artification de la mode, érigeant dans les années 1960 la figure du « couturier-créateur » et le vêtement haute couture au niveau de l'œuvre d'art. Au tout début des années 1970, la frontière s'estompe définitivement avec la programmation d'expositions sur la haute couture ou monographiques animées par une scénographie à la frontière des codes de représentation du théâtre et de l'étalagisme propre à la stratégie commerciale de l'industrie de la mode, à laquelle le public se montre très réceptif. C'est l'exposition *Fashion : An Anthology by Cecil Beaton* (1971) au Victoria and Albert Museum (V&A Museum) qui provoque cette rupture ; suivie par la programmation du Costume Institute à New York, sous la responsabilité de l'éditrice et journaliste Diana Vreeland (1903-1989) à partir de 1972. Du côté francophone, cette évolution s'exprime avec le cas Musée McCord à Montréal et l'exposition *Le beau monde* (19 avril 1974-12 août 1974) ; et enfin, à travers les activités de l'UFAC à partir de 1973, trouvant son point d'orgue avec la création du Musée des arts de la mode (MAM) en 1986. Du côté des marques elles-mêmes, la prise de conscience de la valeur des anciens modèles pousse les maisons à créer leur propre conservatoire patrimonial – utile également en tant que ressource interne – et à collaborer avec les musées publics dans l'organisation d'expositions.

2. Diffusion du modèle du musée de la mode

(interaction avec les autres patrimoine, anthropologie de la collection, politiques patrimoniales et muséales, circulation économique de l'objet, économie du musée, sociologie des institutions culturelles)

Le phénomène de modernisation du musée qui trouve une réponse positive de la part du public, rencontre également au début des années 1980 les intérêts d'une nouvelle politique patrimoniale et muséale menée par le gouvernement français. Ce mouvement prend racine dans une loi de programme adoptée en 1978, lancée en 1980 par une série de manifestations inscrites dans le calendrier de l'Année du patrimoine, qui tend à la décentralisation et à la

démocratisation de la culture par la reconnaissance de nouveaux acteurs du patrimoine – le tissu associatif et les collectivités territoriales – et de nouvelles catégories thématiques. Parmi elles la mode, promue en tant qu'art, distinguée au niveau national par son ancrage culturel et son intérêt économique et industriel. L'organisation de trois (3) expositions nationales sur ce thème entre 1985 et 1987 – *Mode en direct* ; *Mode, industrie de pointe* ; et *Costume Coutume* –, ainsi que la concrétisation du projet muséal de l'UFAC par la fondation du MAM, sous la tutelle directe du ministère de la Culture, en sont les exemples les plus probants. Mais nous avons vu également qu'en région, une kyrielle d'institutions sont créées à partir du concept du patrimoine de la mode : l'Atelier-musée du chapeau à Chazelles-sur-Lyon fondé en 1983, le Musée de la mode de Marseille créé en 1989, le Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine inauguré en 1991, le Musée de la lunette à Morez en 1996. Autrement, ce sont aussi des institutions qui réorientent leur profil muséologique, à l'instar du Musée de la chaussure à Romans-sur-Isère, créé en 1971, qui ajoute à ses collections un volet création contemporaine de luxe au début des années 1990 ; et du Musée du Morvan, fondé la même année, qui est rebaptisé le Musée du costume de Château-Chinon en 1992. À Calais, où les collections de dentelle et de beaux-arts de la Ville avait été réunies après la Seconde Guerre mondiale, on formule le désir de recréer un musée de la dentelle tel qu'il existait en 1926. Après l'exposition intitulée *Dentelle de Calais et haute couture* (1992) qui valorisait les fonds prestigieux du Musée, montrant le potentiel créatif et artistique de la Dentelle de Calais® et sa pérennité économique malgré la récession de l'industrie dentellière, le projet musée est inscrit au XI^e contrat de Plan État-Région en mars 1993. Les études et les programmes muséologiques élaborés successivement, jusqu'à celui validé en 2003, valorisent autant la dimension industrielle du futur établissement, qui sera installé dans une ancienne usine, que l'aspect « mode » sous le jour de la création contemporaine.

Au Québec, de la même manière, le ministère de la Culture appuie cette démarche en attribuant à la haute couture une importance culturelle en raison de l'image avantageuse qu'elle offre de la Province, en terme de représentativité, notamment à l'étranger. À sa création en 1987, le MCQ, qui bénéficie de la donation de la collection Joyal composée surtout d'accessoires et de pièces vestimentaires anciennes et luxueuses. Par la suite, il imite le Musée McCord en collectant des pièces de haute couture ou des collections textiles d'art à partir de 1988, et inaugure dans son organigramme le département « Mode et costumes ». Le MCQ acquiert en 1992 le fonds patrimonial de l'atelier du couturier Michel Robichaud, donnant rapidement lieu à l'exposition *Les 30 ans de Michel Robichaud* (6 oct. 1993-13 fév.

1994), retraçant le parcours de ce créateur. Les propositions de don de garde-robes haut de gamme affluent suite à cette acquisition et impulse, depuis la position de musée-pilote du MCQ, une série d'initiatives en faveur de la reconnaissance patrimoniale de la mode. Le Musée Marsil, créé en 1979, qui possède une collection vestimentaire peu valorisée par un mandat ouvert sur la création artistique dans son ensemble, prend le virage de la mode en adoptant en 1992 un nouveau programme muséologique. Sa vision de ce domaine est pluridisciplinaire, et mise sur le contexte historique, multiculturel et contemporain du fait vestimentaire. La première exposition de la programmation revisitée, intitulée *Grande tenue* (20 janv.-28 mars 1993), présente les plus beaux artefacts de la collection. La concurrence avec le Musée McCord sur le marché antiquaire des costumes anciens haut de gamme, explique que le Musée Marsil dirige sa politique d'acquisition vers le vêtement contemporain, notamment celui des couturiers-créateurs, permettant à l'institution de garder le dynamisme d'une programmation artistique, et de s'ouvrir à des partenariats avec le secteur industriel de l'habillement. À Coaticook, le Musée Beaulne qui avait depuis le départ mis en valeur la collection vestimentaire de la fondatrice de l'institution, Denise Beaulne, accentue sa programmation sur la mode à partir de 1994.

Épilogue

Nous distinguons un troisième régime de muséalité à partir du renouvellement de la culture muséale lié, d'une part, à la modernisation de la muséographie, cherchant à accroître l'expérience de visite et à rendre le discours sur les artefacts plus vivant, et d'autre part, à l'actualisation des collections qui s'enrichissent de vêtements contemporains. Ceci ajoute une proximité avec les visiteurs déjà conquis par l'artefact vestimentaire, un médium facile d'accès. En dehors du « coup de jeune » que ce modèle apporte au musée, l'enthousiasme du public pour les collections « de mode » s'explique également par l'avènement d'une culture consumériste dans les années 1990 dont l'institution muséale se fait le relais. En outre, « la mode » en tant que création artistique, et la prise de conscience de la valeur culturelle des marques, forment progressivement un nouveau modèle de musée, dénommé le musée de la mode, qui bénéficie d'une attention médiatique importante.

Il évident que la troisième phase de développement du patrimoine vestimentaire passe par l'attention portée au visiteur, puisque le musée de la mode fait le choix d'une proximité accrue à la fois dans un souci de transmission et de popularité.

Quatrième régime de muséalité – Émergence du modèle du musée des modes vestimentaires : de nouveaux espaces d'expressions

1. Les dérives du musée de la mode

(légitimité scientifique et culturelle, état et conception de la muséologie, circulation économique de l'objet, économie du musée, transferts culturels)

Le quatrième régime de muséalité s'ouvre sur l'explication des dérives du modèle du musée de la mode, allant à l'encontre de la déontologie de l'institution muséale. La crise financière a en effet conduit le musée à prendre un tournant commercial qui l'éloigne de sa mission éducative et de son rôle dans le développement de la société tels que déterminés dans la loi du 4 janvier 2002 relative aux Musées de France et, plus récemment, dans la définition du musée donnée par l'ICOM en 2007. Nous avons souligné la difficulté des musées à acquérir des pièces de haute couture ou de luxe dès les années 1990, soit parce qu'elles sont retenues par les maisons de couture qui ont constitué leur conservatoire, soit parce qu'elles sont revendues sur le marché du « vintage » où les ventes aux enchères atteignent des prix inaccessibles pour les institutions. Pour contourner cette difficulté, le musée de la mode inaugure la stratégie de l'exposition carte blanche, sans réel contrôle sur le discours véhiculé, offrant aux marques un espace d'exposition dédié en échange de quelques pièces représentatives du parcours artistique du couturier. À partir de 2001, le Musée de la mode et du textile (MMT) au Musée des arts décoratifs s'illustre particulièrement dans cette tendance. Entre 2005 et 2015, cet établissement fait partie du panel des grands musées parisiens tels le Grand Palais, le Musée d'Orsay et le Palais de Tokyo qui n'hésitent pas à programmer, de surcroît, des « publi-expositions » organisées par les grands groupes du luxe qui développent eux-mêmes leur installation expographique à des fins commerciales. La course à l'audience laisse peu de temps aux musées pour construire des expositions de qualité, et l'on voit s'accroître la vogue de l'exposition grand public, dite aussi *blockbuster*, pour des questions de rendement et de montage plus aisé. Le visiteur est ainsi saturé du discours porté sur l'esthétique, qui parfois en devient hermétique, soutenu par des muséographies de plus en plus spectaculaires – jouant sur l'installation

audiovisuelle, le *happening*, le sensationnalisme, etc. – confiées à des scénographes-designers, « sans se soucier de ce que l'on prétend exposer³⁰ ».

Ce phénomène paraît d'autant plus dérangeant que les sciences humaines et sociales développent parallèlement et progressivement, à partir des années 1980, de nouvelles connaissances sur les modes vestimentaires reconfigurant complètement le champ d'étude de l'histoire du vêtement. Certes, la production d'ouvrages monographiques ou biographiques sur les couturiers-créateurs – surtout rédigés par des conservateurs qui défrichent ce pan de l'histoire de l'art encore vierge – avait soutenu jusqu'ici le développement du musée de la mode. Mais les universitaires apportent une nouvelle dimension à ce domaine de connaissances avec l'étude du système de la mode, propre aux sociologues, et celle de la culture des apparences du côté des historiens. Le fait vestimentaire prend désormais en compte les notions de cycle d'appropriation collective et individuelle de la mode, la hiérarchie des convenances, le phénomène psycho-social du paraître, la construction de l'image sociale, la perception et le rapport du corps, les pratiques vestimentaires et l'évolution des mentalités liées aux goûts vestimentaires, la circulation des biens, des humains, des tendances et des idées, ainsi que la culture matérielle de la vêtue. Les *visual*, *gender* et *cultural studies*, venues des pays anglo-saxons, mettent en exergue la nécessité de mener une recherche transdisciplinaire et, par conséquent, de ne plus considérer « la mode » comme angle d'approche, mais bien « les modes » reflétant un phénomène plus diffus lié aux pratiques vestimentaires. Par ailleurs, d'un point de vue muséologique, ce courant affirme le besoin de renforcer le discours d'exposition sur le contexte culturel et social de la mode afin d'établir « a strong curatorial foundation³¹ ».

2. Le choc du musée de société

(anthropologie du musée, état et conception de la muséologie, anthropologie de la collection, transferts culturels)

Selon nous, la vraie rencontre entre la nouvelle approche scientifique de l'étude de la mode et le musée est introduite par l'émergence du musée de société, issu de la reconfiguration des musées d'ethnographie. Les musées d'ethnographie, dans les années 1980, sont au centre de considérations transculturelles depuis la décolonisation et avec le

³⁰ DESVALLÉES, André (dir.). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie. Fondements*, Paris : W ; MNES, coll. « Museologica », 1992, p. 35.

³¹ BAGGESEN, Rikke Haller. « Museum Metamorphosis à la Mode », in *Museological review*, n°18, 2014, p. 17.

phénomène de la globalisation. Ils doivent ainsi reconsidérer leurs collections et se dégager des visions nationalistes qui les avaient façonnés à l'origine. La crise de l'ethnologie, et par là même, la crise de son musée ont ouvert la voie au « musée de société », une expression apparue en 1991³², qui peut être comprise comme une catégorie de musée, émanant des musées d'ethnographie, ou comme une super-catégorie, où sont rassemblés tous les musées qui traitent de la société : musée d'histoire, extra-européen, de sciences, etc. On remarque ainsi qu'une « "envie de musée" multiforme semble animer les sociétés contemporaines, où chaque phénomène social paraît susceptible de collectionnisme³³. »

Nous avons souligné à travers l'exemple du MNATP l'importance des travaux de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) qui initie, à travers le courant du structuralisme, un renouvellement des sciences anthropologiques. Pour l'historien culturel Herman Lebovics, l'ethnologue-anthropologue réhabilite sur le plan philosophique « un idéal universel de l'humanité³⁴ ». Le programme scientifique de Georges Henri Rivière et Jean Cuisenier élaboré lors de l'installation du Musée au Bois de Boulogne, au début des années 1970, témoigne de cette influence. Mais malgré les innovations quant à la politique d'acquisition citées plus haut, cette institution sort difficilement de l'impasse muséale dans laquelle elle est plongée. Nous avons expliqué, avec l'ouvrage de Martine Segalen, les problèmes internes d'ordre structurel et tutélaire qui empêchent le MNATP de trouver une nouvelle dynamique, ainsi que la position géographique un peu excentrée de Paris qui fait de lui un établissement boudé du grand public. Une démarche de modernisation est entreprise avec l'exposition *Costume Coutume* (16 mars-15 juin 1987), par le choix d'une relecture des collections à travers la documentation du phénomène de la mode et l'étude du fait vestimentaire. Cette exposition a aussi le mérite d'induire un décroisement entre des catégories de musées qui jusqu'ici s'ignoraient. Cependant, elle n'a pas les effets escomptés au niveau d'une politique nationale et gouvernementale en faveur du patrimoine vestimentaire. Surtout, son potentiel n'est pas forcément compris des visiteurs, peut-être parce que le discours d'exposition est encore trop attaché à une conception classique de l'artefact vestimentaire

³² Emilia Vaillant serait l'auteur de cette expression, formulée lors du colloque *Musées et sociétés* qui s'est déroulé à Mulhouse et à Ungersheim en 1991.

³³ DROUGUET, Noémie. *Le musée de société. De l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, coll. « U sciences humaines et sociales », 2015, p. 88.

³⁴ LEBOVICS, Herman. « Les sciences divisées, l'humanité partagée », in Christophe, Jacqueline, Denis-Michel Boëll et Régis Meyran (dir.). *Du Folklore à l'ethnologie*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 17.

(sémantique du titre, rétrospective historique du vêtement) et une démarche trop intellectualisée (questionnement sémiologique, série comparative).

Au même moment, à Québec, le Musée de la civilisation voyait le jour. Le projet de création d'un musée d'ethnographie national démarré en 1979 avec le dépôt d'un premier programme muséologique par Pierre Boucher, sous-ministre adjoint de la Culture, passait par une réflexion sur la nature des collections et sur leur place dans la société. L'institution est d'ailleurs pensée d'emblée comme un musée de société – au service de la société, par le traitement de thématiques représentant des enjeux de société – et animée par des problématiques scientifiques variées dans une perspective interdisciplinaire. En 1989, Roland Arpin, directeur du Musée, et son équipe effectuent des choix atypiques : au lieu d'organiser les pôles de conservation par typologie d'objet, comme à l'accoutumée dans le secteur muséal, ils optent stratégiquement pour une organisation thématique de la collection se déclinant en cinq (5) axes, dont celui du corps³⁵. L'exposition *Souffrir pour être belle* (20 oct. 1988-14 mai 1989), qui retrace l'évolution des pratiques corporelles liées à l'embellissement des femmes occidentales depuis le XIX^e siècle, est une petite révolution muséologique : le thème invite à discuter du rapport de la femme à la beauté, un sujet intemporel et universel qui traite du comportement humain, des manifestations et des faits culturels. La muséographie est à la fois immersive et démonstrative, qui tantôt happe le public ou lui impose une distance réflexive³⁶. Évitant de tomber dans les travers d'un traitement superficiel, sur un mode esthétique, le MCQ propose une réflexion sur le système des apparences : un positionnement à la fois en phase avec les progrès de la recherche, et avec des problématiques qui touchent les individus dans leur vie quotidienne.

Le MCQ, qui participe au succès du concept de musée de société dans les années 1990, vise à comprendre l'être humain et la société dans laquelle il évolue. Cet objectif, entièrement tourné vers l'utilité sociale et culturelle du musée, autorise un décroisement des catégories muséales : le musée d'histoire est conduit à parler d'esthétique, le musée d'art peut se tourner vers le social, le musée d'ethnographie est amené à plus de profondeur historique. D'un point de vue muséographique, il semble admis que différentes ambiances puissent exister, en adéquation avec le discours d'exposition thématique.

³⁵ *Les axes de développement de la collection*, Musée de la civilisation, Service des expositions, 21 septembre 1989, 23 p. Archives des Musées de la civilisation à Québec, sans cote.

³⁶ Annexe 3.3 – Vues de l'exposition *Souffrir pour être belle* (20 oct. 1988-14 mai 1989), présentée au Musée de la civilisation à Québec.

3. Les indices de l'émergence d'un nouveau modèle de musée

(anthropologie du musée, état et conception de la muséologie, transferts culturels, culture muséale, pratiques muséales)

Nous avons observé à ce stade que de nouvelles pratiques muséales se mettaient en place. L'anthropologie du corps et la littérature scientifique sur l'évolution des morphologies conduit à la fabrication de mannequins cherchant à la fois à optimiser la préservation de l'artefact dans l'exposition et à améliorer l'interprétation des collections. Le Kyoto Costume Institute se présente ainsi comme force de proposition avec l'élaboration en 1978, de mannequins reprenant le principe du support adaptable, inventé dans les années 1940, et dont la forme respecte la silhouette de l'époque concernée. La muséographe Carmen Lucini pousse encore plus loin ce concept en élaborant entre 1988 et 1992 une bodythèque historique, à partir d'une série de prises de mesures de l'intérieur des artefacts, dont elle croise les données à des sources iconographiques. Cette démarche débouche sur un référentiel historique de l'anatomie et une étude de la transformation des morphologies dans le temps, qui se concrétisent par la fabrication de matrices originales de différentes morphologies représentatives de l'évolution de la silhouette entre 1670 à 2008. À cette muséographie anthropologique s'ajoute une nouvelle perception de la matérialité de l'objet. La patine d'utilisation ou toutes traces d'usure, vues auparavant comme des dégradations, sont aujourd'hui appréciées en tant que sources d'informations sur les pratiques vestimentaires, l'hygiène, les cosmétiques, les habitudes alimentaires, etc., qui sont autant de témoins intimes de la démarche de conservation de l'objet (souvenirs, confirmation d'une identité, adhésion culturelle, etc.). *In fine*, puisqu'il est admis que l'artefact vestimentaire permet de documenter et de raconter un contexte social et culturel, c'est aussi le métier de conservateur qui change avec l'affirmation d'une méthode « de terrain » où le muséologue se montre proactif dans l'acquisition de pièces qui ne seront pas couramment apportées par les donateurs.

En parallèle, les expositions délaissent la rétrospective historique pour mieux raconter le contexte sociologique, politique et économique des modes vestimentaires, apportant une profondeur scientifique aux collections vestimentaires et prouvant par là même le bienfondé d'une démarche propre à l'histoire culturelle et sociale des apparences et de la vêtue. Nous avons détaillé la programmation du Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris au début des années 1990, avec des expositions telles *Femmes : fin de siècle, 1885–1895*

(février-mai 1990), *Jacques Fath* (juin-novembre 1993), et *Histoires du jeans de 1750 à 1994* (25 oct. 1994-12 mars 1995) qui délivrent un discours moins esthétisant qu'à l'accoutumée. Ceci conduit naturellement à des programmations plutôt thématiques, avec par exemple des expositions qui s'intéressent aux « sous-cultures » comme *Steetstyle : from sidewalk to caltwalk, 1940 to tomorrow*, présentée en 1994 au V&A Museum, et *Génération hippie* (2 mai-7 sept. 2003) organisée par le Musée du costume et du textile du Québec (MCTQ) à Saint-Lambert, qui obtiennent toutes deux un record d'audience, traduisant une demande populaire pour des sujets traitant des enjeux de société.

Au niveau international, au début des années 2000, nous remarquons la programmation d'expositions transculturelles mixant les approches historiques, ethnologique et artistiques, afin d'établir des liens entre l'habillement ethnique ou ethnographique et la mode occidentale contemporaine. Nous avons relevé le cas des expositions *Tenue de mise – Dress code* (17 fév.-5 avril 2006) présentée au MCTQ ; *Le cas du sac : histoires d'une utopie portative* (6 oct. 2004-20 fév. 2005) et *Yohji Yamamoto. Juste des vêtements* (13 avril-28 août 2005) organisées par le MMT ; *Planète Métisse. To mix or not to mix ?* (18 mars 2008-19 juill. 2009) qui s'est tenue au Musée du quai Branly ; et enfin, l'exposition *Val Piriou. Lady bigoude de la haute couture* (15 juin-28 nov. 2010) mise en œuvre par le Musée de Bretagne.

C'est aussi une réinterprétation ethno-historique des modes vestimentaires qui s'opère. Nous avons vu que le thème de la lingerie s'est développé dans cette perspective au Musée McCord, avec l'exposition *Dévoiler ou dissimuler ?* (22 fév. 2008-18 janv. 2009), au MMT avec l'exposition *La mécanique des dessous : une histoire indiscreète de la silhouette* (4 juill.-24 nov. 2013), et au Musée du Dauphinois, avec l'exposition *Les dessous de l'Isère. Une histoire de la lingerie féminine* (22 mars-22 sept. 2014). Des collaborations jusque-là jamais envisagées sont initiées, par exemple avec l'exposition *Fashion Mix. Mode d'ici, créateurs d'ailleurs* (9 déc. 2014-31 mai 2015) montée par la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée de la mode de la Ville de Paris, en lien avec une édition scientifique spécifique dirigée par l'ethnologue Anne Monjaret au CNRS. Sont également échafaudés des projets de grande envergure associant les musées et les universités, comme celui élaboré par l'historien Jean-Pierre Lethuillier de l'Université de Rennes 2, qui coordonne l'organisation d'une exposition intitulée *Des habits et nous : vêtir nos identités*

(19 janv.-20 mai 2007)³⁷, en parallèle du colloque *Costumes régionaux, mutations vestimentaires et modes de constructions identitaires* (18-20 janv. 2007) et de deux journées d'étude³⁸ en prolongement, qui débouche d'un point de vue éditorial sur un catalogue d'exposition et un ouvrage collectif. Jean-Pierre Lethuillier monte ensuite en 2013 un groupement d'intérêt scientifique (GIS) intitulé *Apparences, corps et sociétés* (ACORSO) où il applique la même démarche, c'est-à-dire un décloisonnement entre les universités et les musées, étendu à toutes les collections vestimentaires – et plus uniquement aux vêtements régionaux – dans une perspective européenne.

4. Relecture des collections et virtualisation : prise de conscience de la richesse du patrimoine vestimentaire

(légitimité scientifique et culturelle de l'objet, anthropologie de la collection, état et conception de la muséologie, transferts culturels)

Les recherches sur les *museum studies* et l'anthropologie du musée conduisent à une relecture patrimoniale des collections, qui intervient lorsque l'institution jette un regard rétrospectif sur son parcours. Nous avons cité les exemples du Musée de la mode de la Ville de Paris, où la conservatrice Pascale Gorguet-Ballesteros initie de nouvelles pistes de recherche sur les collections à partir du contexte de la création de la SHC ; celui du Musée des arts décoratifs qui, lors de la célébration de son trentième anniversaire, permet à l'historien et conservateur Denis Bruna de revenir sur le parcours des collections ; ainsi que celui du Musée McCord à Montréal, où Cynthia Cooper mène une étude sur la culture matérielle de la collection vestimentaire. Nous avons aussi cité plusieurs journées d'étude organisées dans le même temps sur le thème de la patrimonialisation de la mode, regroupant des chercheurs et des muséologues qui s'interrogent de la même manière sur l'histoire des musées dédiés aux modes vestimentaires ou sur la constitution des archives des maisons de haute couture.

Ce mouvement, qui participe selon nous à la prise de conscience de la richesse du patrimoine vestimentaire et à la compréhension de son étendue typologique, favorisant un décloisonnement scientifique et muséologique, se prolonge avec le processus de

³⁷ Présentée en premier lieu au Musée de Bretagne à Rennes, avant d'entamer une itinérance de trois ans dans les musées partenaires.

³⁸ La première, intitulée *Patrimonialisation des costumes régionaux* (20 oct. 2007), a lieu à Flers ; la seconde, sur le thème *Matériaux et techniques de fabrication des costumes régionaux* (2 fév. 2008) se déroule à l'Université Rennes 2.

virtualisation des collections. L'informatisation des collections autorisant la création de bases de données en ligne a participé à faire de l'outil Internet un instrument de recherche indispensable pour les conservateurs. Il est apparu au cours de nos enquêtes que le recours aux bases de données est devenu courant et nécessaire aux muséologues pour les recherches menées dans le cadre du montage d'une exposition. En France comme au Canada-Québec, ces projets de bases de données regroupant toutes les collections des musées labellisés ou reconnus sont soutenus par les ministères de la Culture : il s'agit respectivement de la base de données « Joconde » et de la base de données « Artefacts Canada ». Cependant, il ne s'agit pas d'outils dédiés aux collections vestimentaires. Aussi a-t-il été ressenti le besoin de créer un tel site Internet, améliorant la visibilité des collections des musées publics mais permettant aussi la consultation d'archives privées. La création de cette plate-forme a été entreprise en 2012 par l'intermédiaire d'un projet italien chapeauté par la Fondazione Rinascimento Digitale – Nuove Tecnologie per i Beni Culturali, porté par la Commission européenne, dont le programme Digital Agenda for Europe prévoit le développement de bibliothèques numériques sur le patrimoine, organisées de façon thématique, sous le dénominateur commun « Europeana ». La mode s'inscrit donc au programme avec le lancement en 2015 de la plate-forme « Europeana Fashion », à laquelle vingt-trois (23) partenaires de douze pays européens contribuent. La France est représentée par le Musée des arts décoratifs à Paris. Nous avons observé que la typologie des collections vestimentaires et textiles réunies virtuellement est plurielle dans l'optique d'un décroisement complet : collections haute couture, ethnographiques, historiques ; collections d'arts graphiques, d'objets liées à la toilette et à l'embellissement du corps ; archives des maisons de couture. « Europeana Fashion » permet donc aux universitaires et aux muséologues une recherche élargie sur le thème des modes vestimentaires. Plus intéressant encore, la plate-forme est agencée de manière à laisser le public amateur découvrir des thématiques reliant ces différentes typologies de collections. Un croisement dynamique entre les artefacts, les enregistrements et les images donnent un tour d'horizon de la documentation disponible sur chaque sujet proposé. C'est ainsi que du point de vue du grand public, « Europeana Fashion » stimule une curiosité pour les collections vestimentaires à travers une vision élargie de l'histoire culturelle et sociale de la mode. Nous en déduisons donc que ce projet virtuel opère comme un agent de patrimonialisation.

Épilogue

Le quatrième régime de muséalité du patrimoine vestimentaire a été décrit à travers les signes précoces d'une lecture plus anthropologique des collections, à la fin des années 1980, mais il se déploie au tournant du XXI^e siècle avec le développement d'un discours « entier » sur le fait vestimentaire, capable d'embrasser différents regards posés sur l'objet. Le musée de société devient le lieu de l'expression renouvelée de la culture et de l'histoire des modes vestimentaires. Avec le numérique, ce sont aussi d'autres catégories d'appropriation et de connaissance grâce auxquels les acteurs du patrimoine se multiplient, floutant la frontière entre l'expert, la personne ressource, et le muséologue.

Selon nous, le musée des modes vestimentaires, en tant que nouveau modèle d'institution ou nouvelle approche consacrée aux collections muséales, est un espace où s'expriment des voix multiples, parfois hybrides.

Perspectives

Nos recherches ont mis en évidence, depuis le premier régime de muséalité, la recherche constante d'un équilibre entre une muséologie populaire, qui fait appel au pouvoir d'évocation du vêtement, et la mise en valeur des recherches scientifiques. Au XIX^e siècle, en dehors des expositions universelles, tournées entièrement vers le grand public, le Musée d'ethnographie du Trocadéro n'hésite pas à employer une muséographie immersive et divertissante, tout en cherchant à conforter les assises scientifiques de l'ethnologie. L'UCAD, qui cherche à garantir la place des arts décoratifs dans la hiérarchie des arts supérieurs, comprend elle aussi l'intérêt d'une muséographie analogique et décide d'adopter un ton d'exposition plus narratif pour améliorer l'aspect communicationnel de l'objet. La muséologie scientifique des années 1930, soutenue par la recherche de formes muséographiques plus distancées, n'avait d'autre but que de rendre le discours d'exposition plus facile à intégrer, sans pour autant négliger la profondeur scientifique de la proposition muséale. Particulièrement en France, plongée dans un mouvement en faveur de l'éducation populaire, la mission pédagogique du musée est un *leitmotiv* que l'on pourrait qualifier de politique. La muséographie du MNATP initiée par Georges Henri Rivière en 1937 et celle du Musée du costume de la Ville de Paris en 1956, vont dans ce sens. Après la Seconde Guerre mondiale, l'émergence de la scénographie rend le discours d'exposition plus intelligible. Dans le même temps, le renouvellement des sciences sociales et humaines,

surtout en ethnologie et en histoire, permet un accroissement sensible des connaissances sur les modes vestimentaires mises à disposition des visiteurs du musée. Ceux-ci peuvent ainsi mieux comprendre les enjeux de société autour des notions d'identités et d'appartenance, d'apparences et de convenances, de construction de soi, des valeurs esthétiques, etc., et développer leurs savoirs sur l'histoire culturelle, technique et créative de la mode. Alors que « la mode » avait mis en lumière les collections vestimentaires aux yeux du grand public, les dérives commerciales et esthético-artistiques dépeintes dans la thèse empêche la rencontre entre les sciences et la société, en proposant une forme moins pertinente du musée dédié aux collections vestimentaires. Après ce détour, les indices de l'avènement d'un nouveau modèle de musée, le musée des modes vestimentaires, nous montrent que l'institution reprend son élan et que les outils muséologiques sont disponibles pour que cette rencontre ait finalement lieu.

Ces mouvements observés dans la thèse ne sont que le reflet *in fine* d'une histoire globale du secteur muséal puisque depuis la naissance du musée moderne – une institution mue par l'ambition d'une instruction publique –, ce dernier n'a cessé d'améliorer ses moyens de communication avec le public, tout en assurant la formation de conservatoires d'objets dignes de l'intérêt des sciences et du domaine culturel. Tout au long du XX^e siècle, une longue bataille entre les partisans du musée savant et ceux du musée social – un combat somme toute idéologique, voire politique – a été menée, et un certain compromis a aujourd'hui été trouvé avec la généralisation des services pédagogiques d'une part, et la prise de conscience de l'importance du rôle du musée dans le développement des territoires et du tissu culturel et social d'autre part. Cependant, le muséologue Philippe Dubé n'hésite pas à dire que son socle est encore « branlant » voire « bancal »³⁹. Le musée est toujours à la recherche d'une stabilité, ou d'une redéfinition pour employer le terme consacré⁴⁰, afin de s'adapter à la réalité de la société. Ce chantier ébranle la discipline de la muséologie, qui à son tour tente de réactualiser son champ d'expertise, puisque c'est le « concept même du musée qui semble, aujourd'hui, à la fois diffus et confus »⁴¹. Georges Henri Rivière définissait en 1974 la muséologie comme la science du musée. « Elle en étudie l'histoire et le rôle dans la société, les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de

³⁹ DUBÉ, Philippe. « Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité », in *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales*, n°114, 2011, p. 80.

⁴⁰ MAIRESSE, François, et André DESVALLÉES (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?*, 2007, 225 p.

⁴¹ DUBÉ, Philippe, *art. cit.*, p. 81.

présentation, d'animation et de diffusion, d'organisation et de fonctionnement, d'architecture neuve ou muséalisée, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie⁴² ». Cette définition largement adoptée par le monde scientifique désormais, qui fait de l'histoire un outil essentiel au muséologue, permet de révéler les phases conceptuelles par lesquelles est passée l'institution depuis sa théorisation⁴³. La muséologie, loin d'être une simple annexe des sciences historiques, a ses théories et ses méthodes propres et cette discipline, animée par de nouvelles réflexions, est encouragée depuis les années 2000.

Le musée des modes vestimentaire, peut-être plus qu'un autre, a besoin urgemment d'être appuyé par une analyse muséologique d'ensemble, comme celle à laquelle nous nous sommes efforcée de répondre, pour sortir de l'ère du musée de la mode. Cependant, comment revenir sur une culture muséale du somptueux, une culture profondément enracinée ? Nous souhaiterions citer un passage de l'intervention de Doris Langley-Moore au Congrès de l'histoire du costume en 1952 :

Je possède un grand nombre de vêtements ayant appartenu à la reine Victoria, et bien que, du point de vue du couturier ou du dessinateur, ils constituent peut-être les pièces les moins intéressantes de ma collection, la plupart des gens les regarderaient plutôt que certains merveilleux travaux, véritables chefs d'œuvre, ou certaines réalisations captivantes en matière de modes. J'ai appris qu'au Metropolitan Museum of Costume de New York, on reçoit d'innombrables demandes de renseignements au sujet de la robe de mariage de la duchesse de Windsor, qui s'y trouve, et qui suscite un plus vif intérêt que les spécimens antiques les plus rares. Aucune personne non spécialisée ne paraît tentée de consacrer le plus léger intérêt aux vêtements de la classe ouvrière – et celles qui s'y intéressent le moins appartiennent justement aux classes ouvrières elles-mêmes⁴⁴.

Ce propos, qui a plus de soixante (60) ans, contient tout le paradoxe de la situation actuelle des musées spécialisés : répondre à une demande du grand public qui semble s'être fixé sur un mode de fascination ou de contemplation de la magnificence – un retour au culte du patrimoine, un état de grâce pérennisé par l'ancrage de sa valeur artistique – tout en valorisant la recherche – une fonction ancestrale et vitale du musée. Le paradigme de la transdisciplinarité a depuis deux décennies conduit à une relecture de l'histoire de la mode pour offrir une histoire des modes vestimentaires, qui est partagée par un groupe d'avertis

⁴² RIVIÈRE, Georges Henri. *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris : Dunod, 1989, p. 84.

⁴³ Rappelons que le premier traité de muséologie paraît à Munich en 1565, rédigé par Samuel Quiccheberg (1529-1567).

⁴⁴ LANGLEY-MOORE Doris. « Constitution d'un musée du costume », in Centre international des arts et du costume. *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume* (Venise, Palazzo Grassi et Palazzo Vendramin-Calergi, 31 août-7 septembre 1952), Venise : Centro internazionale delle arte e del costume, 1955, p. 217-218.

s'élargissant au fur et à mesure que le thème des apparences et de l'anthropologie du vêtement se fait une place dans l'université. Relevons que les connaissances dans ce domaine commencent par ailleurs à percer le milieu de la création de mode. Toutefois, l'histoire des modes vestimentaires ne se retrouve pas assez souvent au musée. Nous sommes pourtant convaincue que les nouvelles générations de publics finiront par se lasser du musée de la mode, la culture scientifique finissant toujours par pénétrer la sphère sociale et culturelle. Nous percevons donc le potentiel d'une nouvelle culture muséale à travers l'évolution de l'idéologie du musée, offrant à la fois une lecture des enjeux de société (mouvement *top-down*) et valorisant les démarches patrimoniales collectives (mouvement *bottom-up*) ; la recherche d'une expérience muséale trouvant un équilibre entre plaisir, découverte et apprentissage ; et l'avènement des nouvelles technologies permettant une documentation des collections et l'appropriation culturelle des modes vestimentaires... Finalement, un paysage muséal qui propose différents niveaux de lecture et d'appréciation du patrimoine vestimentaire. Les signes sont là, le terreau est fertile. Continuons, pour reprendre les mots de Voltaire, de cultiver notre jardin.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie et médiagraphie

I. Sources

A. Sources primaires

Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine

Fonds du « Musée national des Arts et traditions populaires », sous-fonds « Ressources documentaires et activités scientifiques : Venise [Italie], Histoire des costumes (31 août-7 septembre 1952) ». Archives nationales, cote : 20130147/128.

Union centrale des arts décoratifs (Bibliothèque des arts décoratifs, Paris)

Annuaire de l'UCAD, année 1920, Paris : H. Calmette & G. Petit, 1920, 98 p.. Archives de l'Union centrale des arts décoratifs, cote C1/76.

Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris

Cité nationale de l'histoire de l'immigration. Mode in Paris. Ce que la Haute couture et le prêt-à-porter doivent aux créateurs étrangers (titre provisoire), présentation des principes de l'exposition, [sd], 2 p.

Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Fashion Mix. Mode d'ici, créateurs d'ailleurs* (9 déc. 2014-31 mai 2015), parcours de visite, [sd], 8 p.

Groupement d'intérêt scientifique « Apparences, corps et société »

GIS « Apparences, corps et sociétés ». Appel à communication du colloque international « Faire l'histoire de la mode dans le monde occidental » (Paris, Musée des arts décoratifs, 11-13 mai 2015), 2 p.

LETHUILLIER, Jean-Pierre. Groupement d'intérêt scientifique « Apparences, corps et sociétés ». Orientations scientifiques pour un renouvellement de la recherche dans l'étude des apparences, document de travail, 2 octobre 2013, 18 p.

Musée des arts décoratifs, Paris

Collection

Dossier d'affectation du fonds « Coiffes régionales » du Musée de la mode et du textile au MNATP/MuCEM. Archives du service de l'Inventaire du Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Dossier d'acquisition « Don BLANCK 1909.0204 et 1909.0316 ». Archives du service de l'Inventaire du Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Europeana Fashion

Dépliant du portail « Europeana Fashion », [sd]. Archives du projet « Europeana Fashion », Musée des arts décoratifs, sans cote.

Programme de la conférence « Fashion Industry and the GLAM Community » (Florence, Fondazione Rinascimento Digitale – Nuove Tecnologie per i Beni Culturali, 17-18 avril 2013). Archives du projet « Europeana Fashion », Musée des arts décoratifs, sans cote.

Synthèse du projet « Europeana Fashion », 10 mai 2012. Archives du projet « Europeana Fashion », Musée des arts décoratifs, sans cote.

ICOM Costume Committee

International Committee for Museums and Collections of Costume. *Dossier technique de la présentation du costume*, 4 cahiers, [sd] (1970 ?). Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

ICOM Costume Committee. *Costume – Lignes de conduites*, 31 août 1989, 7 p. Fonds documentaire « Muséographie », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Office de coopération et d'information muséales, Dijon

« L'Accord France-Canada », plaquette de présentation de l'Accord France-Canada, 1996, 8 p., [en ligne], http://accord-france-canada.ocim.fr/stock_fichiers/custom_afc/accueil/afc-presentation.pdf (page consultée le 10/03/2016).

B. Sources secondaires – France

« Costume », in *Dictionnaire de l'Académie française (troisième édition)*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1749, p. 379.

« Costume », in *Dictionnaire de l'Académie française (cinquième édition)*, Paris : Smits (J. J.) et Ce, 1798, p. 768.

Le Moniteur de l'Exposition universelle de 1867, dimanche 7 janvier 1866, 10 p.

Bibliothèques de l'École des chartes, *Chroniques et mélanges*, vol. 89, 1928, 473 p.

CAIN, Georges (dir.). Musée rétrospectif des classes 85 et 86 : le costume et ses accessoires à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris : notices-rapports, [s.l.] : [s.n.], 1900, 194 p.

DENAI, Joseph. Catalogue illustré du musée de Beaufort : histoire locale, archéologie, ethnographie, sciences naturelles, beaux-arts, Beaufort : Musée de Beaufort-en-Vallée, 1908, 340 p.

DUMARESQ, Armand. « Spécimens des costumes populaires des diverses contrées » in CHEVALIER, Michel (dir.). *Exposition universelle de 1867 à Paris : rapport du jury international*, Paris : P. Dupont, tome XIII, 1868, p. 857-878.

- FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*, Paris : Gallimard, 1993 [1869], 502 p.
- GAUTIER, Théophile. *De la mode*, Arles : Actes Sud ; Borgeaud Bibliothèques, 1993 [1875], 38 p.
- LA ROCHEFOUCAULD, et DIONIS (prés.). « Instructions concernant la conservation [...] des biens nationaux, première annexe à la séance de l'Assemblée nationale du 15 décembre 1790 », in Assemblée nationale constituante (1789-1791). *Archives parlementaires de 1787 à 1860 : recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises. Première série (1787 à 1799), tome XXI (du 26 novembre 1790 au 2 janvier 1791)*, Paris : Paul Dupont, 1885, p. 490-493.
- LELOIR, Maurice. *Histoire du costume de l'antiquité à 1914*, Paris : Ernst Henri, 8 tomes, 1933-1938.
- LENOIR, Alexandre. Musée impérial des monuments français : histoire des arts en France, et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce musée, Paris : Chez l'auteur ; Hacquart, 1810, p. 304.
- LENS, André. Le Costume ou Essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité prouvés par les monuments, Liège : J.F. Bassompierre, 1776, 409 p.
- LEVACHÉ DE CHARNOIS, Jean-Charles. Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes, Paris : M. F. Drouhin, 1802 [1790], 150 p.
- LITTRÉ, Paul-Émile. « Costume », in *Dictionnaire de la langue française (deuxième édition)*, Paris : Hachette, 1873-1877, [en ligne], <http://www.littre.org/definition/costume> (page consultée le 24/11/2011).
- MIGEON, Gaston. « La collection Victor Gay aux musées nationaux », in *Gazette des beaux-arts*, 4^e période, tome 1, mai 1909, p. 8-31.
- MOLLÉ, Guillaume-François-Roger. Histoire de modes françaises ou révolutions du costume en France depuis l'établissement de la monarchie jusqu'à nos jours, Paris : Costard, 1773, 360 p.
- MONTFAUCON, Bernard (de). L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome troisième : Les usages de la vie. Première partie : Les habits, les meubles, les vases, les monoyes, les poids, les mesures, des Grecs, des Romains & autres nations, Paris : F. Delaulne, 1719, 198 p.
- MONTFAUCON, Bernard (de). Les Monuments de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des temps a épargnées. Tome premier : L'origine des Français, & la suite des rois jusqu'à Philippe I, Paris : Julien-Michel Gandouin ; Pierre-François Giffart, 1729, 402 p.
- QUICHERAT, Jules-Étienne. Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, Paris : Hachette, 1877 [1875], 680 p.
- RACINET, Auguste Albert. *Le costume historique*, Londres : Taschen, 2003 [1888], 648 p.

ROYÈRE Henri. Les costumes régionaux de la France : 200 aquarelles, texte historique. Illustré par Gratiane de Gardilanne et Elisabeth Whitney Moffat, historique Henri Royère, préfacé par la princesse Bibesco, Paris : Éditions du Pégase, 1929, 200 p.

RUELLE, Charles-Émile. Bibliographie générale des Gaules : répertoire systématique et alphabétique des ouvrages, mémoires et notices concernant l'histoire, la topographie, la religion, les antiquités et le langage de la Gaule, jusqu'à la fin du V^e siècle, Paris : chez l'auteur, 2 vol., 1880, 1732 p.

SERRET, A. Catalogue du musée archéologique et du musée des anciens costumes bretons de la ville de Quimper, Quimper : A. Jaouen, 1885, 178 p.

VICQ D'AZYR, Félix. Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, Paris : Imprimerie nationale, 1794, 70 p.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*. Septième partie : « Vêtements, bijoux de corps, objets de toilettes », Paris : Gründ et Maguet, tome 3, 1858-1870, 478 p.

C. Sources secondaires – Québec

Catalogue descriptif du Musée La Salle. Statues en cire de grandeur naturelle. Scènes historiques. Fontaines lumineuses. Tableaux anciens et modernes, Montréal : [sn], 1893, 49 p.

LACOURSIÈRE, Luc. « E.-Z. Massicotte, une œuvre folklorique », in *Les Archives de Folklore*, n°3, 1948, p. 7-12.

MASSICOTTE, Edouard-Zotique. Conteurs canadiens-français du XIX^e siècle avec préface, notices et vocabulaire, Montréal : Beauchemin, 1902, 330 p.

MASSICOTTE, Edouard-Zotique. *Mœurs, coutumes et industries canadiennes-françaises*, Montréal : Beauchemin, 1913, 140 p.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique. « Le costume civil masculin à Montréal au dix-septième siècle », in *Mémoires de la Société royale du Canada*, 3^e série, tome XXXIII, section I, 1939, p. 127-147.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique, « Deux inventaires de costumes féminins », in *Les Archives de folklore*, n°II : « Hommage à Marius Barbeau », 1947, p. 139-143.

ROY, Pierre-George. « La ceinture fléchée », in *Bulletin des recherches historiques*, vol. 3, n°11, octobre 1897, p. 172-173.

ROY, Pierre-George. *L'Île d'Orléans*, Québec : Librairie Garneau, 1976 [Québec : Commission des Monuments Historiques de la Province de Québec, 1928], 505 p.

D. Terrains - France

Cité internationale de la dentelle et de la mode, Calais

Matériel d'enquête

Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne-Claire LARONDE, conservatrice en chef et directrice de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, le 22 avril 2015 à 10h00 au Musée. Durée (00:47:22) et (00:22:34), transcription 25 p.

Archives de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, sans cote.

Affiche

Le 150^e anniversaire du Musée de Calais, 6 décembre 1986-31 janvier 1987, mot du Député-maire de Calais, Jean-Jacques Barthe, et de Hubert Landais, directeur des Musées de France. Affiche, 1936.

Articles

« Le Musée de la dentelle », in Bulletin mensuel de la Chambre syndicale des fabricants de tulles et dentelles de Calais, n°9, novembre 1927, 2 p.

« Sur le quai, Journal du chantier / CIDM », in *Musée de France*, n°1, avril 2007, folio 7 p.

Catalogues et livrets

Une visite au Musée de la Dentelle. Catalogue 1935-1936, 1937, [np].

NOUËNE, Patrick (le). *Éléments pour une histoire du Musée des Beaux-arts et de la Dentelle de Calais*, livret accompagnant l’Affiche célébrant le 150^e anniversaire du Musée de Calais, 1986, [np].

Comptes rendus, rapports, études

Enjeux, missions, programmation et attentes de la maîtrise d’ouvrage, dossier de synthèse, Musée/Cité de la dentelle et de la mode de Calais, novembre 1999, 74 p.

Enjeux, missions, programmation et attentes de la maîtrise d’ouvrage, dossier de synthèse, Musée/Cité de la dentelle et de la mode de Calais, avril-juin 2003, 82 p.

Patrimoine industriel. Stratégies pour un avenir (Lille, Maison de l’éducation permanente, 11-13 oct. 1979).

- VIÉVILLE, Dominique. « Les collections de dentelles du Musée de Calais » : programme du colloque.
- QUAEGBEUR, Danièle. « Les musées industriels du Nord et du Pas-de-Calais au XIX^e siècle : création et conception » : compte-rendu d’intervention, 3 p.

Rapport d'activité Crysalis project, [sd], 61 p.

LARONDE, Anne-Claire. Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais. Document d'orientation, septembre 2014, 55 p.

PEYRE, Philippe. *Vers le Musée de la Dentelle et de la Mode de Calais : synthèse du projet culturel*, Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, 3 vol., mai-juin 1996, [np].

Dossiers et communiqués de presse

Exposition *Aux marins célestes* (7 février-16 avril 2010), communiqué de presse, 1 p.

Exposition *Balenciaga, magicien de la dentelle* (18 avril-31 août 2015), dossier de presse, 20 p.

Exposition *EN DENTELLE... Codes et modes* (28 octobre 2005-28 février 2006), dossier de presse, 12 p.

Exposition *Esprit lingerie* (11 juin-7 novembre 2010), dossier de presse, 12 p.

Service des publics. La Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais. Dossier de présentation, juin 2009, 12 p.

Programme

Conférence *Making futures. Les nouvelles technologies au service de la mode et de la création* : programme de la conférence (Calais, Cité de la mode et de la dentelle de Calais, 28 novembre 2013).

Travail universitaire

BROCHARD, Marc, et Philippe PARISOT. *Une reconversion de la dentelle*, mémoire, École spéciale d'architecture de Paris, 2 vol., mai 1981, 75 p. et 44 p.

Courriel

CADET, Anthony. Exposition *Broderies et dentelles contemporaines* (17 janv.-14 mars 1979) : courriel électronique à Alexia Fontaine le 16/02/2016, [en ligne], adresse courriel électronique : Anthony.CADET@mairie-calais.fr

Bibliothèque ancienne de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais

FERGUSON (fils), Samuel. *Histoire du tulle et des dentelles mécaniques en Angleterre et en France*, Paris : Lacroix, 1862, 212 p.

REBOUL, M. *Mémoire historique sur le tulle et les dentelles mécaniques de Calais*, Saint-Pierre-lès-Calais, 1885, 159 p.

BERTRAND, Jules. *Le Livre d'or de St-Pierre-lès-Calais. Histoire des dentelles, des tulles et de leur fabrication*, Calais : Tartar-Crespin, 1885, 110 p.

HÉNON, Henri. L'industrie du tulle et dentelles mécaniques dans le département du Pas-de-Calais (1815-1900), Paris : Belin frères, 1900, 516 p.

HÉNON, Henri. L'industrie du tulle et dentelles mécaniques dans le département du Pas-de-Calais (1815-1900), Calais, 1900, 115 p.

DECLÈMY, Alfred. *Livre d'or du Monument Jacquard*, Calais : E. Duhamel, 1910, 109 p.

DUQUENOY, Victor. *L'École de la dentelle mécanique*, Calais : Typographe et lithographe des Orphelins, 1912, 61 p.

La Société d'Agriculture, Commerce, Sciences, Lettres et Arts de Calais. *Mémoires*, 1839-1840 ; 1841-1843 ; 1844-1851.

La Société historique du Calais. *Bulletin*, 1914-1939.

[Archives de la Chambre de commerce et d'industrie de la Côte d'Opale, cote VIII 9-6, n°5](#)

« Musée »

Lettre ouverte de M. Denquin, vice-président de la Commission administrative du Musée de la dentelle, à l'occasion de l'inauguration du Musée de la dentelle de Calais, 13 avril 1926.

Lettre de la Chambre syndicale des dessinateurs et esquisseurs de Calais adressée à Monsieur le maire de Calais, 20 juillet 1923.

Lettre ouverte de M. Bodin, président de la Chambre de commerce, adressée à Monsieur le maire de Calais, 22 septembre 1923.

Procès-verbal de remise des dessins et modèles au Musée de la dentelle de Calais, 11 juin 1925.

HELLER, Frédéric. « Un musée de la dentelle », in *Télégramme*, 12 juillet 1917.

HELLER, Frédéric. « L'Industrie de l'Élégance », in *Télégramme*, 13 juillet 1917.

[Archives du Service des Musées de France, sans cote](#)

BARRY (de), Marie-Odile (dir.). *Calais, Musée de la dentelle. Étude de faisabilité*, MNES études, 3 vol., mars 1990, [np].

[Archives nationales](#)

Dossier de la Légion d'honneur d'Alexandre Pigault de Beaupré (1782-1855), dossier : LH/2158/62. Site du ministère de la Culture et de la Communication, [en ligne], http://www.culture.gouv.fr/LH/LH180/PG/FRDAFAN83_OL2158062V001.htm (page consultée le 08/02/2016).

Musée de Bretagne, Rennes

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, tome XXXVIII, 1908. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 38.

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, tome XXXIX, 1909, 1^{ère} partie, 251 p. ; 2nd partie, 209 p.. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 39.

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, tome XL, 1910, 1^{ère} partie, 286 p. ; 2nd partie, 232 p.. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 40.

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, tome XLI, 1911, 1^{ère} partie, 327 p. ; 2nd partie, 119 p.. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 41.

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, tome XLII, 1912, 1^{ère} partie, 184 p. ; 2nd partie, 159 p.. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 42.

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, tome XLIII, 1^{ère} et 2nd parties, 1913, 504 p.. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 43.

Bulletin et mémoire de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, tome XLIV, 1914. Archives municipales de Rennes, cote 3 PER 44.

Acquisitions

ANDRÉ, Auguste. *Catalogue raisonné du Musée d'archéologie et de céramique et du Musée lapidaire de la Ville de Rennes*, Rennes : Ville de Rennes, 1876 [2nd éd], 514 p. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

BANÉAT, Paul. *Catalogue du Musée archéologique et ethnographique*, Rennes : Ville de Rennes, 1909 [3^{ème} éd], 493 p.. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

BANÉAT, Paul. *Catalogue du Musée archéologique et ethnographique*, Rennes : Ville de Rennes, 1932 [4^{ème} éd], 159 p.. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

Correspondance

Circulaire du 13 novembre 1874 adressée par Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-arts, à Auguste André, conservateur du Musée archéologique de Rennes. Dossier « Publications des catalogues et demande d'inventaires généraux, 1874-1912 », Archives municipales de Rennes, cote 5 R 28.

Article scientifique

BERGOT, François. « Le Musée de Bretagne à Rennes », in *La Revue Française*, novembre 1964, [np]. Fonds « Musée de Bretagne », Archives du Centre de documentation du Service des musées de France, sans cote.

Documentation du Musée de Bretagne

Musée de Bretagne : Galerie du XIX^e siècle. Guide sommaire, Rennes : Musée de Bretagne, 1961, 6 p.. Fonds « Musée de Bretagne », Archives du Centre de documentation du Service des musées de France, sans cote.

Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine, Argenton-sur-Creuse

Assemblées générales

Assemblée générale de l'Association des amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, compte rendu, 17 septembre 1983, 7 p. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Assemblée générale de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, compte rendu, 3 décembre septembre 1982, 3 p. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Correspondance

Lettre de Jean-René Gravereaux, président de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, à Jack Lang, ministre de la Culture, le 27 juillet 1984. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Lettre d'Alain Elan-Brandenburg, inspecteur général des Musées classés et contrôlés, adressée au Président de l'Association des Amis du Musée des industries de la chemiserie-lingerie, le 21 décembre 1990. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Presse

« Le Musée de la chemiserie », in *Région Centre*, oct.-déc. 1987, p. 18-19. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

« La chemise : un musée à Argenton », in *Jardin des modes*, octobre 1994, p. 3. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

BONNIN, Jean-Michel. « La chemise s'offre une vitrine », in *La nouvelle République*, 11 janvier 1991, [sp]. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille

Matériel d'enquête

Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Anne TRICAUD, conservatrice du département « Corps, santé, costumes » du MuCEM de 1992 à 2013, le 19 juin 2012 à 10h, sur le site du Bois de Boulogne à Paris. Durée 01:02:41, transcription 24 p.

Entretien semi-dirigé réalisée auprès de Mme Marie-Pascale MALLÉ, conservatrice chargée du pôle « Corps, apparence et sexualité » du MuCEM, et de Marina ZVEGUINZOFF, chargée de recherche et de conservation du pôle « Corps, apparence et sexualité » du MuCEM, le 06 novembre 2016 à 10h00, au Centre de conservation et de ressources à Marseille. Durée 01:01:13, transcription 20 p.

Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine

Fonds du Musée national des Arts et traditions populaires. Exposition *Coiffes des pays de France* (Paris, Palais de Chaillot, 21 février-5 octobre 1959), commissaires : Georges-Henri Rivière et Louise Alcan. Cote : 20120297/86.

Fonds du Musée national des Arts et traditions populaires. Exposition *Costume, coutume* (Paris, Galeries nationales du Grand palais, 16 mars-15 juin 1987), commissaires : Jean Cuisenier, Monique Poulenc, Yvonne-Elisabeth Broutin, Marie-Thérèse Duflos-Priot, Zeev Gourarier, Marie-Claude Groshens, Claudette Joannis, Martine Jaoul, Henriette Touillier-Feyrabend ; muséographes : Panopès Pierre-Yves Catel, Marc Edelman. Cote : 20120397/210-20120397/215.

Fonds du Musée national des Arts et traditions populaires, sous-fonds Ressources documentaires et activités scientifiques : Venise [Italie], Histoire des costumes (31 août-7 septembre 1952). Cote : 20130147/128.

Archives de la Bibliothèque nationale de France (Portail Internet Gallica)

Revue des Traditions populaires, tome IV, n°6, juin 1889, 368 p.

DUCUING, François (coord.). *L'exposition universelle de 1867 illustrée*, Paris, vol. 2, 1867, 480 p.

LANDRIN, Armand. « Instructions sommaires relatives aux collections ethnographiques à recueillir dans les pays civilisés et essai de classification », in *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'Homme*, 3^e série, tome V, 1888, p. 250-259.

SÉBILLOT, Paul. « Instructions et questionnaires », in *Annuaire des traditions populaires*, 1887, p. 97-166.

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille

MARTIN, Stéphane. Rapport à la ministre de la Culture et de la Communication relatif au MuCEM, 4 août 2008, [np] (63 p.).

Musée du costume de Château-Chinon

Rapports

Direction des musées de France, inspection générale des musées classes et contrôles. « Inspection à Château-Chinon », in *Rapport de Mission à Nevers, Cosne, Pouilly-sur-Loire, La Charité-sur-Loire, Clamecy, Varzy, Château-Chinon, 30-31 janvier, 1^{re} février 1974*. Archives nationales, cote 19920627/96.

MICHELET, Annick. Rapport d'étude. Musée du costume de Château-Chinon, propositions de développement muséographique et éléments de programmation financière. Analyse et propositions conservatoires, Département de la Nièvre, convention de développement culturel avec l'État février 1986. Fonds documentaire « Musées de Château-Chinon », archives du Service des musées de France, sans cote.

Correspondance

Lettre de Georges Henri Rivière, directeur du Musée national des arts traditions populaires, adressée à François Mitterrand, député-maire de Château-Chinon, le 8 septembre 1965. Sous-fonds « Château-Chinon, musée de Château-Chinon (1957-1967) », fonds « MNATP : ressources documentaires et activités scientifiques (1908-2011) », archives du Musée national des arts traditions populaires. Archives nationales, cote 20130147/23.

Lettre de Joseph Pasquet, président de l'Académie du Morvan, adressée à Monique Nicoud conservatrice départementale des musées de la Nièvre, le 4 octobre 1965. Sous-chemise « Correspondance », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

Lettre de Monique Nicoud, conservatrice départementale des musées de la Nièvre, adressée à Joseph Pasquet, président de l'Académie du Morvan, le 25 octobre 1965. Sous-chemise « Correspondance », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

Lettre de François Mitterrand, député-maire de Château-Chinon, adressée à M. le Préfet de la région Bourgogne, le 9 février 1967. Sous-fonds « Château-Chinon, musée de Château-Chinon (1957-1967) », fonds « MNATP : ressources documentaires et activités scientifiques (1908-2011) », archives du Musée national des arts traditions populaires. Archives nationales, cote 20130147/23.

Lettre de Bernadette Bringuier, conservatrice intérimaire des musées de la Nièvre, adressée à Joseph Pasquet, président de la Société des amis du Musée du Morvan, le 8 août 1967. Sous-chemise « Correspondance », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

Acquisitions

Lettre de Serge Renimel, adressée à Guy Doussot, adjoint au maire de Château-Chinon, le 2 novembre 1982. Sous-fonds « Achat FRAM », fonds « Acquisitions/Dons – AMAC ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

Fonds « Acquisitions/Dons », Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

Dépliant de l'exposition *10 ans d'acquisitions* (21 juin-31 déc. 2013), présentée par le musée du costume de Château-Chinon. Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

Programmes muséographiques et scientifiques

Avant-projet sommaire, 28 janvier 1990. Fonds « 1990 Muséographie – APS APD DCE ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

DARDY, Jules (?). Notes, [sd], 30 p. Sous-chemise « Musée de Château-Chinon », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

DUBÉ, Philippe. *Redéploiement de la Cité-Musées à Château-Chinon*, mars 2012, 4 p. Archive personnelle de l'auteur.

BRINGUIER, Bernadette. *Programme muséographique*, 16 mars 1968. Sous-chemise « Programme muséographique 1968 », chemise « Musée de Château-Chinon ». Archives du Musée du costume de Château-Chinon, sans cote.

MARTIN, François. *La Cité muséale de Château-Chinon : projet scientifique et culturel*, 17 juillet 2012, 42 p. Archives du Conservatoire des musées et du Patrimoine, Conseil général de la Nièvre, sans cote.

Presse

« Annick Michelet, un musée en tête », in *Madame Figaro*, 12 octobre 1992. Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

« Liste des souscripteurs », in *Journal du Morvan*, 1^{er} mai 1927, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

« Musée régionaliste morvandeau », in *Journal du Morvan*, 30 avril 1927, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

« Prendre la clé... des musées », in *Le Journal du Centre*, 10 août 2002, [sp]. Fonds documentaire « Musées de Château-Chinon », archives du Service des musées de France, sans cote.

ARGOLET (Joseph Pasquet). « Le Musée folklorique du Morvan, municipal ? interdépartemental ? national ? », in *Journal du Centre*, 24 février 1965, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

GANTOIS, J.-F. « Bientôt un extraordinaire musée à Château-Chinon », in *Journal du Centre*, 23 juin 1967, [sp]. Archives de l'Académie du Morvan, sans cote.

Musée de la mode de Marseille

Le Musée de la mode de Marseille, programme muséographique, [sd] (1993 ?), [sp] (61 p.)
Fonds documentaire « Patrimoine et musée », Musée des arts décoratifs à Paris, sans cote.

E. Terrains - Québec

Musée Beaulne, Coaticook

Fonds « Denise Beaulne, 1854-1980 ». Archives du Musée Beaulne à Coaticook, cote P4

Sous-fonds « Musée Beaulne », cote P4 – 7.1

- Dépliant « Centenaire de la ville de Coaticook 1864-1964 », [sd], cote P4.156
- Cahier noir « Centenaire 1864-1964 », [sd], cote P4.303
- Grand cahier jaune « Musée du Centenaire 1864-1964. Dons de Melle Denise Beaulne », [sd], cote P4.248.
- Feuille volante « Pourquoi l'appellation musée Beaulne », [recto dactylographié], [sd].
- « Les origines du musée Beaulne à Coaticook », in *La Tribune*, 28 juillet 1976.
- Entente intervenue entre Denise Beaulne et la Ville de Coaticook, 17 juillet 1975, 2 p.
- Lettres patentes « Musée Beaulne », Québec : ministère des Consommateurs, coopératives et Institutions financières, 11 novembre 1975, 3 p.

Sous-fonds « Album Scrapbooks », cote P4 – 6.3

- Album « Mode », n°9, [sd], cote P4.261.
- Album « Les objets de musée », n°13, [sd], cote P4.259.
- Album « Les objets de musée », n°16, [sd], cote P4.264.
- Album « Les objets de musée », n°17, [sd], cote P4.267.
- Album « Le centenaire de Coaticook 1864-1964 », [sd], cote P4. 265.
- Album « Le centenaire de Coaticook 1864-1964 », [sd], cote P4. 268.

Exposition

Lettre de Jean Pierre, conservateur et directeur du Musée Beaulne à Coaticook, adressée au Consulat du Japon, le 4 mai 1988. Archives des expositions du Musée Beaulne à Coaticook, sans cote.

Musées de la civilisation, Québec

Matériel d'enquête

Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Valérie LAFORGE, conservatrice aux Musées de la civilisation à Québec, le 23 juillet 2015 à 10h00, au Centre national de conservation et d'études des collections des Musées de la civilisation. Durée 01:50:35, transcription 22 p.

Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval

DOYON-FERLAND, Madeleine. « Le costume traditionnel féminin. Documents beaucerons », in *Archives de folklore*, vol. 1, 1946, p. 112-120.

DOYON-FERLAND, Madeleine. « Le costume traditionnel féminin. Documents de Charlevoix », in *Archives de folklore*, vol. 2, 1947, p. 184-189.

Archive privée (Mme Valérie Laforge)

LAFORGE, Valérie. *La donation Jean-Claude Poitras. Analyse et recommandations*, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Pointe-à-Callière, novembre 1999, 12 p.

Conseil du patrimoine à Montréal

Avis du Conseil du patrimoine de Montréal, dossier n° A05-SC-12, 29 juin 2005, 3 p.

DULAC, Françoise, et Jennifer MILLEN. *Évaluation de la collection précieuse du Centre national de recherche et de diffusion du costume*, rapport présenté à Louise Letocha, présidente du Conseil du patrimoine de Montréal, 15 septembre 2005, 18 p.

Musées de la civilisation à Québec

Rapports

Musée de la civilisation. *Rapport annuel 2004-2005*, 68 p.

Musée de la civilisation. *Rapport annuel 2011-2012*, 69 p.

Musée de la civilisation. *Rapport annuel 2012-2013*, 47 p.

Documents de travail

Les axes de développement de la collection, Musée de la civilisation, Service des collections, 21 septembre 1989, 23 p.

Projet culturel des Musées de la civilisation, Musées de la civilisation, 18 novembre 2013, 14 p.

CHOUINARD, Yvan. Répertoire des sources d'acquisition, août 1996.

GRENIER, Nicole. *Nouvelle acquisition dans le domaine des textiles du MCQ*, Musée de la civilisation, Service des expositions, 25 avril 1991, 3 p.

GRENIER, Nicole, et Lydia IMREH. *Évaluation de la collection Desmarais*, Service des collections, juin 1990, 11 p.

LAFORGE, Valérie. *Mode et collection : bilan de la collection-costume*, Musée de la civilisation, Service des expositions, février 1997, 100 p.

VILLENEUVE, Martin. *Liste de collections*, 2011, [np].

TREMBLAY, François (dir.). *Musée de la civilisation. Axes de développement des collections*, Musée de la civilisation, Service des collections, octobre 1987, 120 p.

Fascicule

Musée de la civilisation. *Le langage de la mode*, Québec : Musée de la civilisation, coll. « La Quinzaine du langage », 1^{er} trimestre 1992, 26 p.

Correspondance

Courrier de Hélène Daneau adressé à Richard Dubé, le 16 juillet 1992.

Fiches et dossiers d'acquisitions

Fiche d'acquisition CA 2011-027 : De Lafontaine, Elyse.

Fiche d'acquisition CA 2006-025 : Centre national du costume

Fiche acquisition CA 2002-023 : Robichaud, Michel.

Fiche d'acquisition CA 2002-021 : Westwood, Vivienne.

Fiche d'acquisition CA 2001-007 : Poitras, Jean-Claude.

Dossier d'acquisition CA 2001-007 : Poitras, Jean-Claude.

Fiche acquisition CA 99-052 : Fleury, Marielle.

Fiche d'acquisition CA 94-338 : Pilon-Vallée, Johanne.

Fiche d'acquisition CA 92-18 : Labrecque, Laure.

Fiche acquisition CA 92-116 : Rioux, Jacqueline et John Kelly

Dossier d'acquisition CA 92-098 : Canadelle

Fiche acquisition CA 92-043 : Robichaud, Michel.

Dossier d'acquisition CA 92-043 : Robichaud, Michel.

Dossier d'acquisition de la collection CA 87-18 : Joyal, Serge.

Acquisitions retenues X1 211 011 : Joyal, Serge.

Presse

DUBUC, Madeleine. « Ces belles d'autrefois », in *La Presse*, Montréal, 19 juin 1980.

[Musée national des beaux-arts du Québec](#)

Revue de presse 1971 – Musée du Québec.

Archives de l'exposition *Le surréalisme dans le costume : Henriette Belley* (27 janvier 1971-28 février 1971, Musée national des beaux-arts du Québec).

Archives de l'exposition *Le costume, reflet d'une société : 1850-1920* (1^{er} octobre 1980-30 novembre 1980, Musée national des beaux-arts du Québec).

[Musée McCord, Montréal](#)

[Matériel d'enquête](#)

Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Cynthia COOPER, conservatrice de la collection Costume et textiles du Musée McCord, le 27 mars 2012 à 11h, au Musée McCord à Montréal. Durée 00:59:10, transcription 15 p.

[Archives des conservateurs](#)

Sous-fonds « Historique d'acquisition des objets de la collection », fonds « David Ross McCord », Archives du Musée McCord, cote P001/C4.3

Sous-fonds « Isabel Dobell » (boîte 2-07, chemise 1), fonds « Directors files », Archives du Musée McCord, sans cote.

Sous-fonds « Isabel Dobell » (boîte 3-06, chemise 1), fonds « Directors files », Archives du Musée McCord, sans cote.

Sous-fonds « Jacqueline Beaudoin-Ross » (boîte 11-05 à 11-08), fonds « Directors files », Archives du Musée McCord, sans cote.

[Expositions](#)

Archives de l'exposition « Collection permanente, 1760-1860 », Musée McCord, cote I500-P14.1977.06.

Archives de l'exposition *Le beau monde* (19 avril 1974-12 août 1974), Musée McCord, cote I500-P14.1975.1.

Archives des expositions *Robes de mariées, Montréal 1830-1930* (15 avril 1978-30 juill. 1978), *Robes de mariées, Montréal 1860-1960* (25 juill. 1978-10 déc. 1978), Musée McCord, cote I500-P14.1978.07.

Archives de l'exposition *La mode des années 1860 : de la crinoline à la tournure* (22 avril 1981-11 oct. 1981), Musée McCord, cote I500-P14.1981.04.

Archives de l'exposition *Bonnets, chapeaux et coiffes : 1770-1970* (22 juin 1983-11 mars 1984), Musée McCord, cote I500-P14.1983.06.

Archives de l'exposition *Marie-Paule : l'art de la Haute couture* (6 nov. 1989-8 déc. 1989), Musée McCord, cote I500-P14.1984. 14.

Musée McCord. « *Porter son identité – La collection Premiers Peuples*, la nouvelle exposition permanente du Musée McCord », communiqué de presse, 17 avril 2013, 2 p.

Communiqué de presse

Musée McCord Stewart. « Les musées McCord et Stewart annoncent leur regroupement », communiqué de presse, 14 août 2013, 2 p.

Musée de la mode, Montréal

Matériel d'enquête

Entretien semi-dirigé réalisé auprès de Mme Suzanne CHABOT, directrice du Musée du costume et du textile du Québec de 2002 à 2013, le 27 mars 2012 à 15h30, au Musée à Saint-Lambert. Durée 01:32:26, transcription 22 p.

Documents de travail

Agence TOP. Politique de la collection. Musée Marsil, [sd], 4 p.

COOPER, Cynthia. Collection mandate, options and consequences, 1992, [np].

Musée du costume et du textile du Québec. *Programmation d'expositions depuis 1979*, 2006, 14 p.

Musée du costume et du textile du Québec. Politique de la collection du Musée du costume et du textile du Québec, 14 décembre 2010, [np].

Musée du costume et du textile du Québec. *Politique d'acquisition et de Gestion de la collection du MCTQ*, janvier 2004, 12 p.

Musée Marsil. *Activités muséologiques*, 1993, [np].

Musée Marsil. Politique de la collection, Musée Marsil, 11 juin 1993, 4 p.

Musée Marsil. *Programme muséologie*, 2002, 30 p.

WATKINS, Joanne. Plan d'affaires : projet de redéploiement du Musée du costume et du textile du Québec, mai 2012, 18 p.

Rapports et communiqués

Musée de la mode à Montréal. « Le nouveau Musée de la mode à Montréal », communiqué de presse, 21 avril 2016, [np].

Musée du costume et du textile du Québec. Rapport d'activités 1^{er} avril 2010 au 31 mars 2011, 25 p.

Musée du costume et du textile du Québec. Rapport d'activités. 1^{er} avril 2009 au 31 mars 2010, 14 p.

Musée du costume et du textile du Québec. *État de situation, MCTQ*, 17 février 2009, [np].

Musée du costume et du textile du Québec. « Coupure de la subvention municipale 2009 pour le Musée du costume et du textile du Québec », communiqué de presse, 12 février 2009, 1 p.

Musée du costume et du textile du Québec, *État de situation, MCTQ*, 14 mai 2008, [np].

Musée du costume et du textile du Québec. *Rapport de la direction 2006-2007*, 19 p.

Musée du costume et du textile du Québec. *Rapport de la direction 2003-2004*, [np].

Musée du costume et du textile du Québec. *Rapport annuel 2003-2004*, [np].

Musée Marsil. Rapport de direction, 1^{er} avril 1999 au 31 mars 2000, [np].

Musée Marsil. *Rapport annuel 1993-1994*, 2 vol., [np].

Procès-verbaux

Procès-verbal du 28 janvier 2014

Compte-rendu de la réunion du Conseil d'administration du 30 juillet 2013

Procès-verbal du 18 juin 2013

Procès-verbal du 15 mai 2013

Procès-verbal du 12 février 2013

Procès-verbal du 11 mai 2011

Procès-verbal du 24 mars 2011

Procès-verbal du 15 janvier 2011

Procès-verbal du 28 juillet 2010

Procès-verbal du 19 mai 2010

Procès-verbal du 12 juin 2007

Procès-verbal du 18 avril 2007

Procès-verbal du 21 février 2007

Procès-verbal du 5 janvier 2006

Procès-verbal du 26 octobre 2005

Procès-verbal du 27 avril 2005

Procès-verbal du 29 juin 2005

Procès-verbal du 24 août 2004

Procès-verbal du 4 avril 2002

Procès-verbal du 31 janvier 2002

Procès-verbal du 25 septembre 1998

Correspondance

Lettre de Robert Bélanger, président du Conseil d'administration du Musée Marsil, adressée aux membres du Conseil d'administration, le 23 octobre 2002.

Lettre de Patrice Lalonde, directeur général du Musée Marsil, adressée à Robert Bélanger, président du Conseil d'administration du Musée Marsil, le 30 octobre 2002.

Audits et études d'opportunité

NOËL, Julie. *Musée du costume et du textile du Québec. Étude d'opportunité*, juin 2010, 22 p.

Agence TOP ! Musée INC. *Musée Marsil. Étude de positionnement*, avril 2001, 35 p.

PLURAM. *Étude d'orientation du Musée Marsil de Saint-Lambert. Recommandations et modalités de mise en œuvre*, août 1991, 25 p.

PLURAM. *Étude d'orientation du Musée Marsil de Saint-Lambert. Attentes et besoins des clientèles. Caractérisation et propositions de mise en valeur*, août 1990, 2 vol., 36 p. et 80 p.

Programmes financiers

Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 2001-2002, 32 p.

Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 2000-2001, 21 p.

Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1998-1999, 50 p.

Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1997-1998, 58 p.

Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1996-1997, 61 p.

Programme d'aide financière aux institutions du réseau muséal 1995-1996, 47 p.

Expositions

Les folles années 20 (12 mai au 13 juin 1982)

En coulisse (24 novembre au 22 janvier 1984)

SILHOUETTE 1840-1940 (12 décembre 1985 au 2 mars 1986)

Chapeau ! (22 octobre au 12 novembre 1989)

Le fil du temps : 200 ans de broderie sur costume (8 août au 21 octobre 1990)

Hommage à Diaghilev (30 novembre au 4 février 1990)

Un tour de chapeau ! (9 janvier au 3 mars 1991)

Grande tenue (20 janvier au 28 mars 1993)

Pas à pas : deux siècles de chaussures à la mode (25 mai au 22 août 1994)

Michel Robichaud, couturier. Retour sur les années 60 (18 janvier au 9 avril 1995)

II. Études

A. Patrimoine, muséologie, muséographie, SHS

Dictionnaires et encyclopédies

DESVALLÉES, André, et François MAIRESSE (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, 722 p.

VOISENAT, Claudie. « Paul Sébillot et l'invention du folklore matérialiste », in *Bérose, Encyclopédie en ligne sur l'histoire des savoirs ethnographiques*, [en ligne], <http://www.berose.fr/?Paul-Sebillot-et-l-invention-du> (page consultée le 04/03/2016).

Ouvrages

ARPIN, Roland. *Des musées pour aujourd'hui*, Québec : Musée de la civilisation, coll. « Muséo », 1997, 271 p.

BAYART, Jean-François. *L'illusion identitaire*, Paris : Fayard, 1996, 306 p.

BAZIN, Germain. *Le temps des musées*, Bruxelles : Desoer, 1967, 299 p.

BOULAD-AYOUB, Josiane. *L'abbé Grégoire et la naissance du patrimoine national ; suivi des Trois rapports sur le vandalisme*, Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Mercure du Nord/Verbatim », 2012, 99 p.

CHASTEL, André, et Jean-Pierre BABELON. *La notion de patrimoine*, Paris : Liana Levi, 2008 [1994], 141 p.

CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1999 [1992], 272 p.

CUISENIER, Jean. *L'héritage de nos pères : un patrimoine pour demain ?*, Paris : La Martinière, 2006, 348 p.

DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier ; Hermès Science, 2006, 222 p.

DE L'ESTOILE, Benoît. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris : Flammarion, 2007, 453 p.

DROUGUET, Noémie. *Le musée de société. De l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, coll. « U sciences humaines et sociales », 2015, 251 p.

- GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris : Éditions Champ Vallon, 2008, 387 p.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, coll. « Points Histoire », 2012 [2003], 321 p.
- HASKELL, Francis. *L'historien et les images*, Paris : Gallimard, 1995 [New Haven ; London : Yale University press, 1993], 781 p.
- HEINICH, Nathalie. *La Fabrique du patrimoine : "de la cathédrale à la petite cuillère"*, Paris : Éd. de la Maison de sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », 2009, 286 p.
- JADÉ, Mariannick. *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept patrimoine*, Paris : L'Harmattan, coll. « Muséologies », 2006 [2003], 277 p.
- LENIAUD, Jean-Michel. *Chroniques patrimoniales*, Paris : Norma Éditions, 2001, 494 p.
- LENIAUD, Jean-Michel. *Les archipels du passé : le patrimoine et son histoire*, Paris : Fayard, 2002, 360 p.
- LENIAUD, Jean-Michel. *L'utopie française : essai sur le patrimoine*, Paris : Mengès, 1992, 180 p.
- LORENTE, Jésus Pedro. *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris : L'Harmattan, 2010, [Gijón : Editorial Trea, 2008], 376 p.
- MORISSET, Lucie K.. *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts et société », 2009, 132 p.
- NAMER, Gérard. *Mémoire et société*, Paris : Méridiens Klincksieck, coll. « Sociétés », 1987, 242 p.
- PARSIS-BARUBÉ, Odile. *La Province antiquaire. L'invention de l'histoire locale en France (1800-1870)*, Paris : CTHS, coll. « CTHS Histoire », n°45, 2011, 454 p.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987, 367 p.
- POULOT, Dominique. *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris : Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1994, 182 p.
- POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*, Paris : la Découverte, 2009 [2005], 125 p.
- POULOT Dominique. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1915*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1997, 406 p.
- POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2001, 223 p.

POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2008 [2005], 195 p.

RAUTENBERG, Michel. *La rupture patrimoniale*, Paris : À la croisée, coll. « Ambiances, Ambiance », 2003, 173 p.

RIVIÈRE, Georges Henri. *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris : Dunod, 1989, 402 p.

SALMON, Christian. *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : la Découverte, 2007, 239 p.

SIMARD, Cyril. *Patrimoine muséologique au Québec : repères chronologiques*, Québec : Direction des communications, ministère des Affaires culturelles, 1992, 111 p.

TARPIN, Christine. *L'émergence du musée de la civilisation. Contexte et création*, Québec : Musée de la civilisation, coll. « Muséo », 1998, 220 p.

Ouvrages collectifs

AMOUGOU, Emmanuel (dir.). *La question patrimoniale, de la patrimonialisation à l'examen des situations concrètes*, Paris : L'Harmattan, 2004, 282 p.

BABELON, Jean-Pierre, et André CHASTEL. *La notion de patrimoine*, Paris : Liana Lévi, 1994, 141 p.

BAYART, Denis, et Pierre-Jean BENGHOZI. *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*, Paris : Documentation française, 1993, 295 p.

BERGERON, Louis, et Gracia DOREL-FERRÉ. *Le patrimoine industriel : un nouveau territoire*, Paris : Liris, 1996, 127 p.

CHAUMIER, Serge (dir.). *Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Paris : Complicités, 2011, 191 p.

CUISENIER, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents », n°16, 1987, 291 p.

DESVALLÉES, André (dir.). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie. Fondements*, Paris : W ; MNES, coll. « Museologica », 1992, 529 p.

FREYDEFONT, Marcel, Emmanuelle GANGLOFF et Susanna MUSTON. *Scénographier l'art*, Paris : Réseau Canopé, 2015, 64 p.

GEORGEL, Chantal (dir.). *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris : R.M.N., 403 p.

HEINICH, Nathalie, et Roberta SHAPIRO (dir.). *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, coll. « Cas de figure », 2012, 334 p.

HOBBSAWM, Eric J., et Terence RANGER (dir.). *L'invention de la tradition*, Paris : Éd. Amsterdam, 2006 [1983], 370 p.

JULIEN, Marie-Pierre et Céline ROSSELIN. *La culture matérielle*, Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2005, 121 p.

LETHUILLIER, Jean-Pierre, et Odile PARSIS-BARUBÉ (éd.). *Le pittoresque : métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris : Classiques Garnier, 2012, 594 p.

MAIRESSE, François, et André DESVALLÉES (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?*, 2007, 225 p.

MORISSET, Lucie K., et Patrick DIEUDONNÉ (dir.). *Patrimoines pour le XXI^e siècle. Regards du Québec et de la Bretagne*, Québec : Nota bene, 2006, 396 p.

ROUSSO, Henry (dir.). *Le regard de l'histoire : l'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX^e siècle : actes des Entretiens du patrimoine (Paris, 26-28 nov. 2001, Cirque d'hiver)*, Paris : Fayard ; Éditions du patrimoine, 2003, 389 p.

SOMMIER PAGE, Dominique, et Marie-Odile de BARY (éd.). *Scénographier l'art contemporain et propos sur la muséographie*, Savigny-le-Temple : Muséologie nouvelle et expérimentation sociale ; Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1988, coll. « Museologia », 70 p.

Articles et revues scientifiques

« Comment attirer les jeunes au musée ? », in *Musée 21 : le magazine de Culturespace*, [en ligne], septembre 2015, <http://www.musee21.com/attirer-jeunes-musee/> (page consultée le 14/01/2016).

Revue *Sciences et Avenir*, hors-série n° 143 : « L'énigme de l'émergence », 2005.

AVANZA, Martine, et Gilles LAFERTÉ. « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », in *Genèses*, n°61, déc. 2005, p. 134-152.

BERNFELD, Dan. « Le musée "participé" », in *Museum International*, vol. XLV, n° 3 : « La Mode et les musées du costume », 1993, p. 50-52.

BENNETT, Tony. « The exhibitonary complex », in SCHWARTZ, Vanessa R., et Jeannene M. PRZYBLYSKI. *The nineteenth-century visual culture reader*, New York ; London : Routledge, coll. « In sight : visual culture », 2004, p. 117-130.

BERGERON, Yves. « La question du patrimoine au Québec. État des lieux et mise en perspective », in *RABASKA*, vol. 9, 2011, p. 7-31.

BOAST, Robin. « Neocolonial collaboration : museum as contact zone revisited », in *Museum Anthropology*, vol. 34, n°1, 2011, p. 56-70.

CARBONI, Massimo. « Ornement et Kunstwollen », in *Images Re-vues*, [en ligne], n°10, 2012, <http://imagesrevues.revues.org/2032> (page consultée le 30/05/2016).

CARPENTIER, Paul. « Marius Barbeau et le musée de l'Homme », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire au Québec*, n°25, 1991, p. 36-38.

CHASTEL, André. « La notion de patrimoine », in NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 1, 1997, p. 1435-1467.

CHAUMIER, Serge. « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », in *La Lettre de l'OCIM*, [en ligne], n°150, 2013, 8 p., <https://ocim.revues.org/1297#quotation> (page consultée le 31/03/2016).

CHOAY, Françoise. « Le patrimoine en questions », in *Esprit*, n°11, 2009 : « Les contrecoups de la crise », p. 194-222.

CÔTÉ, Michel. « Exposer le paradoxe », in CÔTÉ, Michel (dir.). *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, Paris : La documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2011, p. 7-8.

CUISENIER, Jean. « Que faire des arts et traditions populaires ? », in *Le Débat*, vol. 3, n° 65, 1991, p. 145-157.

DAVALLON, Jean. « Comment se fabrique le patrimoine », in *Sciences Humaines*, [en ligne], n°36 : hors-série « Qu'est-ce que transmettre », 2002, http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine_fr_12550.html (page consultée le 06/02/2012).

DESVALLÉES, André. « Exposer ? », in *Publics et Musées*, n°9 : « Les dioramas (sous la direction de Bernard Schiele) », 1996, p. 143-146.

DESVALLÉES, André. « Termes muséologiques de base », in *Publics et Musées*, n°7 : « Musée et éducation (sous la direction de Daniel Jacobi et Odile Coppey) », 1995, p. 134-158.

DUBÉ, Philippe. « Le musée de cire en tant que médium de l'histoire », in *Muséologie et champs disciplinaires*, Québec : Musée de la civilisation, « Cahier de recherche n°2 », 1990, p. 107-136.

DUBÉ, Philippe. « Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité », in *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales*, n°114, 2011, p. 79-93.

EIDELMAN, Jacqueline, et Bernard SCHIELE. « Culture scientifique et musées », in *Sociétés contemporaines*, n°11-12 : « Regards sur l'éducation », sept.-déc. 1992, p. 189-215.

ESPAGNE, Michel. « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres*, [en ligne], n°1, 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, <http://rsl.revues.org/219> (page consultée le 08/10/2014).

FEREY, Vanessa. « Charles-Marius Barbeau et l'étude des collections ethnographiques franco-américaines d'Europe de l'Ouest (1931-1956) », in *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 12, 2014, p. 89-107.

FOURNIER, Alain. « L'île d'Orléans de Pierre-Georges Roy », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 26, 1991, p. 76.

GASNIER, Thierry. « Le local. Un et indivisible », in NORA, Pierre (dir.). *Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 3, p. 3423-3475.

GAUTIER, Mathilde. « La librairie de musée en tant que médium », in *Culture & Musées*, n°11, 2008, p. 37-57.

GEIGER, Annette. « Faut-il définir le musée d'après son objet d'exposition ou sa manière d'exposer ? La fonction du discours sur le statut scientifique de la muséologie 1960-1990 », in ZUPPINGER, Renaud (dir.). *Représentations du passé : patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Saint-Denis : Le Fil d'Ariane, coll. « Systèmes culturels et esthétiques en Europe », 1997, [en ligne], http://www2.univ-paris8.fr/scee/repdupasse/museologie_052.htm (page consultée le 19/07/2016).

GÉLINAS, Dominique. « L'exposition temporaire, le souffle renouvelé de la muséologie québécoise », in *Musées et collections publiques de France*, n°272 : « L'exposition temporaire en Île-de-France : faits et histoires », 2014, p. 55-58.

GOB, André. « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », in *CeROART*, [en ligne], n°4, 2009, <http://ceroart.revues.org/1326> (page consultée le 06/02/2012).

GREEN, Anne-Marie. « Une bibliographie de référence », in *Public et musées*, n°5, 1994, p. 117.

HAINARD, Jacques. « Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire », in DEBARY, Octave, et Laurier TURGEON (dir.). *Objets & mémoires*, Paris : La Maison des sciences de l'homme ; Québec : les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 127-138.

HUDSON, Kenneth. « Un musée inutile », in *Museum*, vol. XLI, n°162, 1989, p. 114-116.

JACOBI, Daniel. « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », in *La Lettre de l'OCIM*, n°49, 1997, p. 9-14.

KNEUBÜHL, Urs. « Paysage muséal : une construction utile », in *Musées*, vol. 25, 2005, p. 7-10.

LESTIENNE, Cécile. « Les Entretiens du patrimoine ou la "grand-messe" des professionnels du patrimoine », in Actes du colloque Les métiers du patrimoine en France : *Identités, formations, interrelations professionnelles au service du patrimoine XIX^e-XXI^e siècle*, mai 2014, publiés dans le cadre d'un numéro thématique *In situ : la revue des patrimoines*, à paraître en 2016, 9 p.

LOWENTHAL, David. « La fabrication d'un héritage », in POULOT, Dominique. *Patrimoine et modernité*, Paris : L'Harmattan, coll. « Chemins de la mémoire », 1998, p. 107-127 p.

MAIRESSE, François. « Le musée réflexif », introduction de la conférence donnée dans le cadre du séminaire de l'École du Louvre à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, 12-16 décembre 2011.

MARANDA, Lynn. « Museology : back to basics. Muzealisation », in *ICOFOM study series*, n°38 : « Museology, back to basics », 2009, p. 251-258.

MARTIN, Paul-Louis. « La conservation du patrimoine culturel : origines et évolution », in *Les chemins de la mémoire, Monuments et sites historiques du Québec*, Québec : Les publications du Québec, tome 1, 1990, p. 1-17.

MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », in *Publics et Musées*, n°9 : « Les dioramas (sous la direction de Bernard Schiele) », 1996, p. 55-103.

MORISSET, Lucie K. « Un ailleurs pour l'Amérique : "notre" patrimoine et l'invention du monument historique au Québec », in *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, 2007, p. 73-105.

MORISSET, Lucie K., et Luc NOPPEN. « Le patrimoine immatériel : une arme à tranchants multiples », in *Téoros*, 24(1), 2005, p. 75-76.

MORISSET, Lucie K, et Luc NOPPEN. « Sortir de l'impasse patrimoniale : l'Inventaire des œuvres d'art », in LAMONDE, Yves, et Denis SAINT-JACQUES (dir.). *1937, un tournant culturel*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2009, coll. « Cultures québécoises », p. 257-279.

NOPPEN Luc, et Lucie K. MORISSET. « De la production des monuments. Paradigmes et processus de la reconnaissance », in TURGEON, Laurier, Jocelyn LÉTOURNEAU et Khadiyatoullah FALL (dir.). *Les espaces de l'identité*, Québec : Presses de l'Université de Laval, 1997, p. 23-52.

PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Mutations du statut des antiquités dans la culture historique en France des Lumières au romantisme » in KRINGS, Véronique, et François PUGNIÈRE (éd.). *Nîmes et ses Antiquités. Un passé présent XVI^e-XIX^e siècle*, Bordeaux : Ausonius, coll. « Scripta antiqua », 2013, p. 49- 77.

PERROT, Jean-Claude. L'âge d'or de la statistique régionale (an IV-1804), in *Annales historiques de la Révolution française*, n°224, 1976, p. 215-276.

POMIAN, Krzysztof. « Francs et Gaulois », in NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 2, 1997, p. 2245-2300.

POMIAN, Krzysztof. « Musées d'histoire : émotions, connaissance, idéologies », in *Le Débat*, n°177 : « La culture du passé », nov.-déc. 2013, p. 47-58.

PONCELET, François. « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », in *CeROArt*, n°2, 2008, <http://ceroart.revues.org/565> (page consultée le 06/11/2012).

POSTIC, Fañch et al.. « Reconnaissance d'une culture régionale : la Bretagne depuis la Révolution », in *Ethnologie française*, vol. 33, n°3, 2003, p. 381-389.

POULOT, Dominique. « Alexandre Lenoir et les musées des monuments français », in NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, tome 1, 1997, p. 1515-1543.

POULOT, Dominique. « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », in *Publics et Musées*, n°2 : « Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) », 1992, p. 125-148.

POULOT, Dominique. « L'École de Leicester », in *Publics et musée*, n°8, 1995, p. 111-120.

POULOT, Dominique. « L'historiographie du patrimoine dans la France contemporaine », in PELLISTRANDI, Benoît, et Jean-François SIRINELLI (dir.), *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid : Casa de Velázquez, coll. « Casa de Velázquez », vol. 106, 2008, p. 105-125.

POULOT, Dominique. « La visite au musée au XIX^e siècle », in *Gazette des beaux-arts*, 1983, p. 187-197.

POULOT, Dominique. « Le musée, l'individu et les communautés », in POULOT, Dominique (dir.). *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « HISTO.ART », n°4, 2012, page

POULOT, Dominique. « Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2000 », in *Culture et musées*, hors-série : « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 189-213.

RAUTENBERG Michel, et Cécile TARDY. « Patrimoines culturel et naturel : analyse des patrimonialisations », in *Culture et musées*, hors-série : « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 115-138.

ROBICHAUD, François. « Le panorama, spectacle de l'histoire », in *Le mouvement social*, n° 131 : « L'expression plastique au XIX^e siècle. Regards d'aujourd'hui », avril-juin 1985, p. 65-86.

SAINT-PIERRE, Diane. « Politiques culturelles et patrimoines au Québec et au Canada », in *Culture et musées*, n°9 : « Politique culturelle et patrimoines », 2007, p. 121-140.

SELBACH, Gérard. « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et local », in *Revue Lisa, e-journal*, vol. V, n°1 : « State and Culture in the English-Speaking World », 2007, p. 58-91.

SCHMITT, Daniel. « Décrire et comprendre l'expérience des visiteurs », in *ICOFOM Study Series*, n°42, 2013, p. 205-216.

TOBELEM, Jean-Michel. « L'introuvable politique patrimoniale des États-Unis d'Amérique », in *Culture et musées*, n°9 : « Politique culturelle et patrimoines », 2007, p. 99-119.

TREMBLAY, Sylvie. « Pierre-Georges Roy : historien et généalogiste », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 31, 1992, p. 64.

URBAIN, Jean-Didier. « Le touriste et l'Histoire. Voyages d'agrément et envies du passé », in *Le Débat*, n°177 : « La culture du passé », nov.-déc. 2013, p. 59-71.

VAN DAMME, Stéphane. « Comprendre les *cultural studies* : une approche d'histoire des savoirs », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/5, n°51-4 bis, p. 48-58.

VIEL, Annette. « Sur la toile France-Québec. Des expertises voyageuses », in *La lettre de l'OCIM*, vol. 5, n°100, 2005, p. 37-43.

ZELIS, Guy. « Vers une histoire publique », in *Le Débat*, n°177 : « La culture du passé », nov.-déc. 2013, p. 153-162.

Rapports

Polyconseil. Digital Natives et nouveaux usages médias : comment s'y adapter ?, Livre Blanc, octobre 2012, 14 p.

DESHPANDE, Suhas. *L'ère de la numérisation*, [en ligne], mai-juin 2006, http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/contenu_numerique-digital_content/lere_de_la_numerisation-going_digital-fra.jsp (page consultée le 12/05/2013).

Travail universitaire

LEMIEUX, Ariane. *La diffusion de la muséologie québécoise dans la culture des conservateurs français : la nouvelle muséologie québécoise et les musées d'ethnographie*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2003, 108 p.

POTOP LAZEA, Andreea. *Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation. Le cas de la Roumanie après 1989*, thèse de doctorat, Bucarest, École nationale d'études politiques et administratives ; École doctorale en sociologie, Bordeaux, Université Victor Segalen, Département d'anthropologie sociale, 2010, 361 p.

TARPIN, Christine. *Les musées québécois : de la sauvegarde de la mémoire collective à la communication. Généalogie de la mise en place et de la structuration du dispositif muséal au Québec*, thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, Département de communication, 1995, 483 p.

Médiagraphie

Presse

BELLET, Harry. « Didier Rykner : le gardien du temple », in *Le Monde*, [en ligne], 18 janvier 2007, http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/18/didier-rykner-le-gardien-du-temple_856896_3246.html#bdKfEJrCwgQgJTOy.99 (page consultée le 16/09/2016).

CORNELLIER, Louis. « Vieilles choses... vieilles gens, Georges Bouchard », in *Le Devoir*, [en ligne], 12 juillet 2014, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/413250/vieilles-choses-vieilles-gens-georges-bouchard> (page consultée le 28/08/2016).

Sites Internet

« About ICT Policy Support Programme (ICT PSP) ». Site de la Commission européenne, [en ligne], mise en ligne le 13/09/2012, http://ec.europa.eu/information_society/activities/ict_psp/about/index_en.htm (page consultée le 08/07/2017).

« Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946) ». Site du Conseil international des musées (ICOM), [en ligne], http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html (page consultée le 26/09/2016).

« Google fédère 60 musées d'histoire naturelle pour offrir une exploration numérique de la planète et de l'humain ». Site Club Innovation et Culture France, [en ligne], 14 septembre 2016, <http://www.club-innovation-culture.fr/google-60-musees-histoires-naturelles/> (page consultées le 19/06/2016).

« Les actions de la Mission de la recherche et de la technologie (MRT) ». Site du ministère français de la Culture et de la Communication, [en ligne], <http://www.culture.gouv.fr/culture/mrt.htm> (page consultée le 13/10/2013).

« Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France ». Site Légifrance, [en ligne], <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536> (page consultée le 26/09/2016).

« *Visual studies*. Les nouveaux paradigmes du visuel ». Site du Réseau thématique pluridisciplinaire (RTP) de l'Institut de recherches historiques du Septentrion (IRHiS), Université Lille 3, [en ligne], <http://visual-studies.recherche.univ-lille3.fr/visual-studies.recherche/Home.html> (page consultée le 01/12/2011).

CAILLOT, Marie. « Résumé de thèse : La revue *Mouseion* (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale ». Site de l'École nationale des Chartes, [en ligne], <http://theses.enc.sorbonne.fr/2011/caillot> (page consultée le 31/08/2016).

HASQUENOPH, Bernard. « Publi-expositions, des expos publicitaires dans les musées et ailleurs ». Blog *Louvre pour tous*, [en ligne], mis en ligne le 17 nov. 2013, <http://www.louvreourtous.fr/Louis-Vuitton-aux-Arts-decoratifs,633.html> (page consultée le 30/05/2016).

RYKNER, Didier. « Les expositions ambiguës des musées de la Ville de Paris ». Site de *La Tribune de l'art*, [en ligne], 23 octobre 2010, <http://www.latribunedelart.com/les-expositions-ambigues-des-musees-de-la-ville-de-paris-article002830.html> (page consultée le 04/10/2015).

B. Le patrimoine vestimentaire

Dictionnaires et encyclopédies

LERNER, Loren R., et Mary F. WILLIAMSON. *Art architecture au Canada : bibliographie et guide de la documentation jusqu'en 1981*, Toronto : University of Toronto Press, 1991, 569 p.

LUBELL, Cecil (éd.). *Textile collections of the world*, New York, Toronto : Van Nostrand Reinhold, vol. 1 : « An Illustrated Guide to the Textile Collections in United States and Canadian Museums », 1976, 336 p.

LUBELL, Cecil (éd.). *Textile collections of the world*, New York, Toronto : Van Nostrand Reinhold, vol. 3 : « An Illustrated Guide to the Textile Collections in French Museums », 1977, 240 p.

EICHER, Joanne B. (éd.). *Berg encyclopedia of world dress and fashion*, Oxford ; New York : Berg, 10 vol., 2010.

- DE la HAYE, Amy. « Introducing: Dress and fashion in the context of museum », in vol. 10 : « Global perspectives », p. 285-287.
- DRUESEDOW, Jean L. « Dress and fashion exhibit », in vol. 10 : « Global perspectives », p. 304-310
- FUKAI, Akiko. « Dress and Fashion Museums », in vol. 10 : « Global perspectives », p. 288-294.
- THOMPSON, Eleanor. « Museum Collections of Dress and Fashion », in vol. 10 : « Global perspectives », p. 295-303
- SKOV, Lise. « The Study of Dress and Fashion in West Europe », in vol. 3 : « West Europe », p. 3-8.

Ouvrages

BUCK, Anne. *Costume*, Londres : The Museums Association, coll. « Handbook for museum curators », n°3, 1958, 31 p.

LUCINI, Carmen. *La bodythèque historique. Une recherche morphologique au service des collections vestimentaires*, Centre de documentacio i Museu Textile, coll. « Monographies Conservation préventive », cahier n°4, 2013, 43 p.

TARRANT, Naomi. *The Development of Costume*, Edinburgh : National Museum of Scotland, Londres : Routledge, 1994, 176 p.

TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2004, 330 p.

VAUDOYER, Mary. *Le Livre de la haute couture*, Neuilly : V & O éd, 1990, 301 p.

Ouvrages collectifs

Centre international des arts et du costume. *Actes du 1^{er} congrès international d'histoire du costume* (Venise, Palazzo Grassi et Palazzo Vendramin-Calergi, 31 août-7 septembre 1952), Venise : Centro internazionale delle arte e del costume, 1955, 309 p.

CLARK, Judith, et Amy de la HAYE. *Exhibiting Fashion – Before and After 1971*, London ; New Haven : Yale University Press, 2014, 251 p.

LETHUILLIER, Jean-Pierre (dir.). *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, 580 p.

MELCHIOR, Marie Riegels, et Birgitta SVENSSON. *Fashion and museums : theory and practice*, London ; New Delhi ; New York : Bloomsbury, 2014, 210 p.

Articles et revues scientifiques

« Le Musée international de la chaussure », in *L'Ami de Musée*, n°19, 1997, p. 7-23.

ANDERSEN, Fiona. « Museum as fashion media », in BRUZZI, Stella, et Pamela CHURCH GIBSON (éd.). *Fashion Cultures : Theories, Explorations and Analysis*, Londres ; New York, Routledge, 2000, p. 371-389.

BAGGESEN, Rikke Haller. « Museum Metamorphosis à la Mode », in *Museological review*, n°18, 2014, p. 14-21.

BIDE, Bethan. « Review of *Fashion on the Ration: 1940s Street Style* », in *Reviews in history*, [en ligne], 4 juin 2016, <http://www.history.ac.uk/reviews/review/1803> (page consultée le 09/06/2016).

DE la HAYE, Amy. « *Vogue* and the V&A Vitrine », in *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 10, n°1-2, 2006, p. 127-152.

DESLANDRES, Yvonne. « Mode : un témoin bavard de la mentalité des sociétés », in *Le Livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris : UCAD, 1983, p. 267-274.

DUFLOS-PRITOT, Marie-Thérèse. « Costume, corps et muséographie : les mannequins d'exposition », in *Ethnologie française*, nouvelle série, tome 19, n°2 : « L'apparence », 1989, p. 155-160.

GARNIER, Guillaume. « Nécrologie : Yvonne Deslandres (1923-1986) », in *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 146, livraison 2, 1988, p. 459.

GORGUET-BALLESTEROS Pascale, et Marie BONIN. « Le fonds ancien du Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris : nouvelles perspectives de recherche », in *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, actes de colloques, [en ligne], 05 novembre 2015, <https://inha.revues.org/6915> (page consultée le 2/07/2016).

HALLS, Zillah. « Textile collections in France », in *Museum Journal*, vol. 58, n°11, 1959, p. 254-261.

JOANNIS, Claudette (éd.). *Musées et collections publiques de France*, n° 215 : « Les costumes au musée », 1997, 95 p.

JOIN-DIETERLÉ, Catherine. « Les musées de mode et leur public », in *Histoire de l'art*, n°48 : « Parure, costume, et vêtement », juin 2001, p. 23-27.

KAMITSIS, Lydia. « La garde-robe » in *Connaissance des arts*, février 1997, p. 69-73.

LECLERCQ, Jean-Paul. « L'exemple du musée de la mode et du textile (UCAD) – Paris », in Association générale des conservateurs des collections publiques de France-section Provence, Alpes – Côte d'Azur. *Réflexions sur la présentation de collections de textiles, de costumes et d'uniformes*, Lyon : Fage éditions, 2005, p. 16-23.

MELCHIOR, Marie Riegels. « Fashion Museology : Identifying and Contesting Fashion in Museums », compte rendu, symposium *Fashion. Exploring critical issues conference* (Oxford, Mansfield College, 22-25 sept. 2011), 8 p., [en ligne], mise en ligne le 02/11/2013, http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/Oxford_fashion_exploring_critical_issues_PAPER_MarieRiegels_Melchior.pdf (page consultée le 24/11/2014).

MILLET, Catherine (éd.) *ArtPress*, hors-série n°18 : « Art et Mode, attirance et divergence », 1997, 195 p.

SÉRÉNA-ALLIER, Dominique. « Les dioramas du Museon Arlaten : de la lecture critique au projet de conservation/ restauration "in situ" », in *In Situ*, [en ligne], n°29, juillet 2016, 17 p., <http://insitu.revues.org/13063> (page consultée le 23/08/2016).

STEELE, Valerie. « Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition », in *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 12, n°1, 2008, p. 7-30.

TAYLOR, Lou. « Doing the Laundry ? A Reassessment of Object-based Dress History », in *Fashion Theory*, vol. 2, n°4, 1998, p. 337-358.

TÉTART-VITTU, Françoise. « La difficile création d'un musée du Costume à Paris : le rôle de Maurice Leloir (1853-1940), peintre et collectionneur », in *Le Livre et l'art, études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris : Somogy, 2000, p. 433-449.

ŽARIC, Stefan. « Musealization without museology: national museums and fashion exhibitions between history, theory and practice », in *Issues in Ethnology and Anthropology*, [en ligne], vol. 10, n° 4 : « Fashion and Anthropology », 2015, <http://eap-iea.org/index.php/eap/article/view/521> (page consultée le 06/06/2016).

Rapport

SAGNES, Sylvie (dir.). *Images mentales, représentations de l'identité : le Museon Arlaten*, Paris ; Carcassonne : Institut interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain ; Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture (CNRS, EHESS, ministère de la Culture et des Communications), 2009, 358 p.

Catalogues et livret d'exposition

Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris. *Histoires du jeans, de 1750 à 1994*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de la mode et du costume, 25 oct. 1994-12 mars 1995), Paris : Paris-Musées, 1994, 176 p.

BLONDEL, Madeleine, et Patricia DAL PRÀ. *Bourgogne en coiffes*, [en ligne], 2009, 24 p., http://www.musees-bourgogne.org/fic_bdd/dossiers_fichier_pdf/1326724226.pdf (page consultée le 05/06/2016).

BRUNA, Denis (dir.). *La mécanique des dessous : une histoire indiscreète de la silhouette*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 4 juill.-24 nov. 2013), Paris : les Arts décoratifs, 2013, 271 p.

CHARLES-ROUX, Edmonde et al.. *Moments de mode à travers les collections du Musée des arts de la mode*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts de la mode, 28 janv.-04 mai 1986), Paris : Musée des arts de la mode ; Herscher, 1986, 183 p.

CHENOUNE, Farid (dir.). *Le cas du sac : histoires d'une utopie portative*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 6 oct. 2004-20 fév. 2005), Paris : Hermès ; Union centrale des arts décoratifs ; Le Passage, 2004, 338 p.

DELAPORTE, Guillemette, Marie-Amélie THARAUD et Elise KERSCHENBAUM. *Le comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'union centrale des arts décoratifs (1892-1925)*, journal d'exposition (Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, 17 sept.-16 nov. 2012), [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions/archives/presentation-3095> (page consultée le 06/02/2016).

DELPIERRE, Madeleine. *Costumes français du XVI^e au XX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du costume de la ville de Paris – Palais Galliera, novembre 1956-février 1957), Paris : Musée de la mode de la Ville de Paris, 1956, [np] (71 p.).

DELPIERRE, Madeleine. *La Mode et ses métiers : du XVIII^e siècle à nos jours*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris, 6 mars-31 octobre 1981), Paris : Musée de la mode et du costume, 1981, 62 p.

DELPIERRE, Madeleine, et Henriette VANIER. *Cent costumes choisis dans les collections du Musée, 1735-1960*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du costume de la Ville de Paris, décembre 1966-avril 1967), Paris : Musée du costume de la ville de Paris, 1966, 24 p.

DEMEY, Chloé (éd.). *Fashion forward : trois siècles de mode*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril-14 août 2016), Paris : Arts décoratifs, 2016, 279 p.

GOUJARD, Lucie et al.. *Voyages pittoresques, Normandie 1820-2009*, catalogue d'exposition (Rouen, Musée des beaux-arts ; Le Havre, musée Malraux ; Caen, Musée des beaux-arts, 16 mai-16 août 2009), 2009, Milan : Silvana Editoriale, 2009, 543 p.

GRUZINSKI, Serge. *Planète métisse*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du quai Branly, 18 mars 2008-19 juill. 2009), Paris : Actes Sud ; Musée du quai Branly, 2008, 179 p.

JULIA, Isabelle, et Jean LACAMBRE et al.. *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, catalogue d'exposition (Musée des beaux-arts de Nantes, 4 décembre 1995-17 mars 1996 ; Galeries nationales du Grand Palais, 16 avril-15 juillet 1996 ; Palazzo gotico, Plaisance, 6 septembre-17 novembre 1996), Paris : RMN ; Nantes : Musée des beaux-arts de Nantes, 1995, 497 p.

LETHUILLIER, Jean-Pierre (dir.). *Des habits et nous : vêtir nos identités*, catalogue d'exposition (Rennes, Musée de Bretagne, 19 janv.-20 mai 2007), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, 222 p.

LORIOT, Thierry (dir.). *La planète mode de Jean Paul Gaultier : de la rue aux étoiles*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 17 juin-2 oct. 2011), Montréal : Musée des beaux-arts, Éditions de La Martinière, 2011, 422 p.

MÜLLER, Florence et al.. *Yves Saint-Laurent*, catalogue d'exposition (Paris, Petit Palais-Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 11 mars-29 août 2010), Paris : Éditions de La Martinière, 2010, 385 p.

TSUKAMOTO, Kôichi, et Tadao OGURA (éd.). *La Mode en France, 1715-1815 : de Louis XV à Napoléon I^{er}*, catalogue d'exposition (Kyoto, Musée national d'art moderne de Kyoto, Kyoto Costume Institute, 1989), Paris : Bibliothèque des arts, 1990, 165 p.

Travaux universitaires

BASS-KRUEGER, Maude. *The Culture of Dress History in France : the Past in Fashion, 1814-1900*, thèse de doctorat, New York, The Bard Graduate Center : Decorative Arts, Design History, Material Culture, 2015, 432 p.

COMBY, Adélaïde. *Le patrimoine d'une maison de création, un outil au service du renouvellement créatif*, mémoire de master, Avignon, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Département des médiations de la Culture et des Patrimoines, 2014, 101 p.

FONTAINE, Alexia. *La numérisation 2D et 3D du costume : technique et exploitation*, rapport de recherche, mission du Patrimoine ethnologique, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, octobre 2013, 37 p., [en ligne], http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/89160/667932/version/2/file/Ethno_Fontaine_2013.pdf

JAN, Morgan. *Culture couture. La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire, 2011, 536 p.

LAPORTE, Marion. *Le vêtement entre création, économie et politique publique : la création du Musée des arts de la mode*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Cachan, École normale supérieure, 1996, 158 p.

MARTIN, Susannah. *A museography of fashion*, mémoire de master, Melbourne, Monash University, Département de culture visuelle, 2004, 101 p.

RAGUENEAU, Célia. *Histoire de la patrimonialisation du textile et de la mode. Création des musées de mode à Paris. Point de focus sur le musée Galliera, musée de la mode de la*

Ville de Paris 1910-2006, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2006, 85 p.

Médiagraphie

Presse

« 767 000 visiteurs en 2011-2012 - Fréquentation record au Musée des beaux-arts de Montréal », in *Le Devoir*, [en ligne], 4 avril 2012, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/346642/767-000-visiteurs-en-2011-2012> (page consultée le 30/07/2014).

« Yves Saint Laurent a rempli les salles du MBA », in *La Presse*, [en ligne], 30 septembre 2008, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/200809/30/01-25065-yves-saint-laurent-a-rempli-les-salles-du-mba.php> (page consultée le 30/07/2014).

BAVELIER, Ariane. « Fondation et musée, la mode hors des podiums », in *Le Figaroscope*, 4-10 octobre 2006, p. 4-6.

BOULANGER, Elizabeth. « L'icône de la mode montréalaise », in *Le Délit*, [en ligne], 3 novembre 2010, <http://www.delitfrancais.com/2010/11/03/l'icone-de-la-mode-montrealaise/> (page consultée le 30/07/2014).

BRUNEL, Charlotte. « Les alcôves secrètes du luxe », in *L'Express*, 12 oct. 2011, p. 20-22.

CHASTEL, André. « Une leçon du printemps romain sur les secrets de la mode », in *Le Monde*, 14 avril 1983, p. 21.

DOLAT, Béline. « Tilda Swinton fait défiler le passé », in *Le Magazine du Monde*, [en ligne], 28 septembre 2012, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/28/tilda-swinton-fait-defiler-le-passe_1766413_3246.html (page consultée le 13/04/2016).

DROMARD, Thiébault. « Les géants du luxe se ressourcent », in *Challenges*, 22 sept. 2011, p. 20.

HUGONOT, Marie-Christine. « Les marques au fil du temps », in *France TGV*, mai 1998, p. 32-36.

JACOBS, Laura. « Jacqueline de Ribes : The Art of Style. Review », in *The Wall Street Journal*, [en ligne], 14 décembre 2015, <http://www.wsj.com/articles/jacqueline-de-ribes-the-art-of-style-review-1450131463> (page consultée le 25/01/2016).

JANNINCK, Bettina. « La mode au Louvre », in *L'Officiel de la mode*, n°179, 1986, p. 212-213.

MOUILLEFARINE, Laurence. « Attention ! Mémoire fraîche ! », in *Madame Figaro*, 26 nov. 1998, p. 26-28.

SMITH, Roberta. « La mode s'expose dans les musées de New York », in *Le Figaro* [en ligne], 27 mai 2010, <http://www.lefigaro.fr/mon-figaro/2010/05/27/10001-20100527ARTWWW00538-la-mode-sexpose-dans-les-musees-de-new-york.php> (page consultée le 27/11/2014).

TREMBLAY, Régis. « La haute couture fait son entrée au Musée des beaux-arts du Québec », in *Le Soleil*, [en ligne], 13 janvier 2010, <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201001/13/01-938810-la-haute-couture-fait-son-entree-au-musee-des-beaux-arts-du-quebec.php> (page consultée le 15/09/2016).

VATURI, Lisa. « Retour vers le futur », in *Le nouvel observateur*, 1^{er}-7 oct. 2009, p. 142-144.

VERESHAKA, Kati. « Style Icon Jacqueline de Ribes Celebrated in New MET Exhibition », in *Epoch Time*, [en ligne], 25 novembre 2015, <http://www.theepochtimes.com/n3/1903837-style-icon-jacqueline-de-ribes-celebrated-in-new-met-exhibition/> (page consultée le 25/01/2016).

VIGNOLI, Lisa. « La mode revisite son histoire », in *Le magazine du Monde*, 2 mars 2013, p. 69-75.

Sites Internet

« 29 mai 1905 : l'inauguration du Musée des arts décoratifs au pavillon de Marsan ». Site du Musée des arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/qui-sommes-nous/les-arts-decoratifs-depuis-1864/29-mai-1905-l-inauguration-du-musee-des-arts-decoratifs-au-pavillon-de-marsan/> (page consultée le 22/01/2016).

« Catalogue des œuvres d'art collectionnées par Jacques Doucet ». Site de l'INHA, [en ligne], <http://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-du-gout/les-collections-de-jacques-doucet.html> (page consultée le 10/07/2016).

« History ». Site de la Nanasai Limited Company [en ligne], <http://www.nanasai.co.jp/en/company/history.html> (page consultée le 18/09/2016).

« KCI Mannequin ». Site de la Nanasai Limited Company [en ligne], <http://www.nanasai.co.jp/en/mannequins/kci/index.html> (page consultée le 18/09/2016).

« Exposition *Animal* (18 fév. 2010-nov. 2011) ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/arts-decoratifs-et-design/animal/presentation-1638> (page consultée le 08/07/2017).

« Exposition *Aussi rouge que possible* (19 mars 2008-3 janv. 2010) ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/arts-decoratifs-et-design/aussi-rouge-que-possible> (page consultée le 08/07/2017).

« Exposition *Azzedine Alaïa* (28 sept. 2013-26 janv. 2014) ». Site du Musée de la mode de la Ville de Paris, [en ligne], <http://palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/alaia> (page consultée le 15/09/2016).

« Exposition *Hussein Chalayan, récits de mode* (5 juill.-11 déc. 2011) ». Site du Musée des arts décoratifs à Paris, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee->

[des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/mode-et-textile/hussein-chalayan-recits-de-mode](#) (page consultée le 15/09/2016).

« Exposition *Trompe l'œil. Imitations, pastiches et autres illusions* (2 fév. 2012-nov. 2013) ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/arts-decoratifs-et-design/trompe-l-oeil-imitations-pastiches/> (page consultée le 08/07/2017).

« Exposition *Yohji Yamamoto. Juste des vêtements* (13 avril-28 août 2005) ». Site du Musée des arts décoratifs à Paris, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/mode-et-textile/yohji-yamamoto-juste-des-vetements/> (page consultée le 19/06/2016).

« Morceaux de tissu, lé et robrac ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/acquisitions/2004/morceaux-de-tissu-le-et-robrac> (page consultée le 08/07/2017).

« Palais des Fils, Tissus et Vêtements : exposants particuliers français ». Site Exposition universelle de 1900, [en ligne], <http://exposition-universelle-paris-1900.com/Image:BAL06CPAV05B.jpg> (page consultée le 24/06/2016).

« Photographies du studio Talbot ». Site du Musée des Arts décoratifs, [en ligne], <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/acquisitions/2008-764/photographies-du-studio-talbot> (page consultée le 08/07/2017).

« Rapports de recherche. Reine d'Arles ». Site du Museon Arlaten, <http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/pid/103> (page consultée le 06/08/2014).

« *The EY exhibition : Sonia Delaunay* at Tate Modern, London ». Blog Art Blart, [en ligne], <https://artblart.com/tag/simultaneous-dress/> (page consultée le 08/06/2016).

« The Messel Family Dress Collection ». Site du Brighton Museum and Art Gallery, [en ligne], <http://brightonmuseums.org.uk/discover/2015/02/26/fashion-and-fancy-dress-2/> (page consultée le 08/06/2016).

« Visite virtuelle ». Site des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, [en ligne], <http://www.chateau-malmaison.fr/visitevirtuelle> (page consultée le 21/10/2013).

« Histoire du Musée ». Site du Musée des tissus à Lyon, [en ligne], http://www.mtmad.fr/fr/pages/topnavigation/musees_et_collections/mt_histoire_musee/mt-creation.aspx (page consultée le 09/04/2016).

Site de la Fondazione Rinascimento Digitale, [en ligne], <http://rinascimento-digitale.it/europeanprojects.phtml> (page consultée le 07/10/2013).

SERKOWNEK, Edith. « Shannon Rodgers and Jerry Silverman Papers ». Site de la Bibliothèque de la Kent State University, [en ligne], mise en ligne en mai 2006,

<http://www.library.kent.edu/special-collections-and-archives/shannon-rodgers-and-jerry-silverman-papers> (page consultée le 09/06/2016).

C. Costume, vêtement, mode, apparences, art....

Dictionnaires et encyclopédies

« Pierre-Georges Roy (1870-1953) », in *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, [en ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=7939&type=pge#.V5YS9TYUdSM> (page consultée le 25/07/2016).

BARIL, Gérald (dir.). *Dicomode : dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, Saint-Laurent : Fidès, 2004, 382 p.

CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde : son histoire, son esthétique, ses artistes, ses institutions, ses techniques scéniques*, Paris : Bordas, 2008, 1583 p.

DUCHESNE, Raymond. « Delvecchio, Thomas (Tommaso) », in *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne], vol. 1 (1821-1835), Université Laval ; Université de Toronto, 1987-2016, http://www.biographi.ca/fr/bio/delvecchio_thomas_6F.html (page consultée le 04/08/2016).

GUENOT, Hervé. « Jean-Charles Levaché de Charnois (1750-1792) », in *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, [en ligne], <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/513-jean-le-vacher-de-charnois> (page consultée le 23/07/2016).

KAREL, David. « Raymond Beullac », in *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1992, p. 80-81.

POSTIC, Fañch. « Aux origines de la Société archéologique du Finistère et du Musée départemental breton. La correspondance Le Men-La Villemarqué (1873-1880) », in *Bérose, Encyclopédie en ligne sur l'histoire des savoirs ethnographiques*, [en ligne], <http://www.berose.fr/?Aux-origines-de-la-Societe> (page consultée le 17/02/2016).

TÉTARD-VITTU, Françoise. « Leloir, Maurice », in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, [en ligne], Paris : INHA, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/leloir-maurice.html> (page consultée le 25/08/2016).

TÉTARD-VITTU, Françoise. « Racinet, Auguste », in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, [en ligne], Paris : INHA, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/racinet-auguste.html> (page consultée le 22/08/2016).

TRAISEL, Christophe. « Réseau des Sociétés Saint-Jean-Baptiste : de l'unité des Canadiens français au nationalisme des Québécois », in *Encyclopédie du patrimoine culturel*

de l'Amérique française, [en ligne], [http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-127/Réseau des Sociétés Saint-Jean-Baptiste : de l'unité des Canadiens français au nationalisme des Québécois.html#.V5TsSzYUdsM](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-127/Réseau_des_Sociétés_Saint-Jean-Baptiste:_de_l'unité_des_Canadiens_français_au_nationalisme_des_Québécois.html#.V5TsSzYUdsM) (page consultée le 24/07/2016).

Ouvrages

BELFANTI, Carlo Marco. *Histoire culturelle de la mode*, Paris : Institut français de la mode ; Éd. du Regard, 2014 [2008], 380 p.

BLANC, Odile. *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris : Gallimard, coll. « Le temps des images », 1997, 236 p.

BRANCQ, Caroline (dir.). *Les costumes régionaux d'autrefois*, Paris : Archives & culture, 2003, 207 p.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979, 670 p.

MARCHAND, Suzanne. *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec 1920-1939*, LaSalle ; Québec : Hurtubise, 1997, 162 p.

MONNEYRON, Frédéric. *La mode et ses enjeux*, Paris : Klincksieck, 2005, 143 p.

MONNEYRON, Frédéric (dir.). *Le vêtement*, actes du colloque (Cerisy-la-Salle, Centre culturel international de Cerisy, 20-30 juill. 1998), Paris : L'Harmattan, 2001, 269 p.

MÜLLER, Florence. *Art & mode*, Paris : Assouline, coll. « Mémoire de la mode », 1999, 79 p.

ÖRMEN, Catherine. *Modes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Hazan, 2000, 575 p.

PERROT, Philippe. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1981, 344 p.

PARESYS, Isabelle. *Paraître et apparences en Europe occidentale : du Moyen âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presse universitaire du Septentrion, 2008, 397 p.

RIBEIRO, Aileen. *The art of dress : fashion in England and France 1750 to 1820*, New Haven ; London : Yale University Press, 1995, 257 p.

ROCHE, Daniel. *La culture des apparences, histoire du vêtement du XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris : Fayard, coll. « Points Histoire », 1989, 564 p.

SÉGUIN, Robert-Lionel. *Le costume civil en Nouvelle-France*, Ottawa : Musée national du Canada, Bulletin n°215, 1968, 330 p.

TRIGGS, Oscar Lovell. *Le mouvement Arts & crafts*, New York : Parkstone international, coll. « Art of century », 2009, 199 p.

VANIER, Henriette. *La mode et ses métiers : frivolités et luttes des classes, 1830-1870*, Paris : Armand Colin, coll. « Kiosque », 1960, 286 p.

VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, coll. « L'univers historique », 1985, 282 p.

WAQUET, Dominique, et Marion LAPORTE. *La mode*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ; n°3426 », 2010 [2002], 127 p.

Articles et revues scientifiques

« Artistes vu récemment aux Expositions : Maurice Leloir », in *Revue moderne des arts et de la vie*, 22^e année, n°8, 30 avril 1922, p. 4-5.

« Congrès international d'histoire du costume », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1952, p. 80-81.

ALLARD, Nicole. « Suzor-Coté : œuvre de séduction », in *Vie des Arts*, vol. 47, n° 189, 2002-2003, p. 41-43.

BARTHES, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », in *Annales. Economie, sociétés, civilisations*, 12^e année, n°3, 1957, p. 430-441.

BARTHOLEYNS, Gil. « Introduction. Faire de l'anthropologie esthétique », in *Civilisations*, vol. 59, n°2 : « Les apparences de l'homme », 2011, p. 9-40.

BAULANT, Micheline. « Jalons pour une histoire du costume commun », in *Histoire & Mesure*, vol. XVI, n°1-2, 2001, p. 3-56.

DOYON, Madeleine. « Premier congrès d'Histoire du costume à Venise », in *Revue de l'Université Laval*, vol. VII, n°9, mai 1953, p. 821-826.

GAYET, Gwenn. « Alfred Beau à Quimper (1829-1907), "peintre de tableaux sur faïence". Une production novatrice », in CARDINAL, Catherine, et Laurence RIVIALE (dir.). *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVI^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Histoires croisées », 2013, p.61-76.

GIRAUD, Frédérique. « Compte rendu : S'habiller », in *Lectures*, [en ligne], 05 février 2006, <http://lectures.revues.org/261> (page consultée le 20/092016).

GODIN, Christine. « L'œuvre pionnière de Madeleine Doyon-Ferland », in *Canadian folklore canadien*, vol. 10, n°1-2, 1988, p. 13-33.

HYATT-MAYOR, Alpheus. « Change and Permanence in Men's Clothes », in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 8, n°9, 1950, p. 262-269.

MATHIEU, Jocelyne (éd.). *Caps-aux-Diamants*, vol. 4, n°2 : « La mode. Miroir du temps », 1988, 90 p.

MATHIEU, Jocelyne. « Au sujet du rapport entre le costume traditionnel et la mode. Le cas du costume canadien », in *Canadian folklore canadien*, vol. 10, n°1-2, 1988, p. 35-52.

MATHIEU, Jocelyne. « Continuité ou rupture : des signes vestimentaires sur la situation des femmes (Québec, vingtième siècle), in GREENHILL, Pauline, et Diane TYE (éd.). *Undisciplined women : tradition and culture in Canada*, Montréal : McGill-Queen's University Press, 1997, p. 189-202.

MATHIEU, Jocelyne. « Une femme dans un monde d'hommes : Madeleine Doyon aux Archives de folklore de l'Université Laval », in *Ethnologues*, vol. 26, n° 2, 2004, p. 57-78.

MILLET, Catherine (éd.). *ArtPress*, n°18 : « Art et Mode, attirance et divergence », 1997, 178 p.

MONJARET, Anne (dir). *Hommes & migrations*, n°1310 : « Fashion Mix », Paris : Musée national de l'histoire de l'immigration, 2015, 198 p.

NADEAU, Brigitte. « Représentation de la figure de l'Habitant dans la presse francophone au Québec entre 1830 et 1910 », in BOIVIN, Aurélien, et David KAREL (dir.). *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires : le contexte québécois, 1830-1960*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2014, p. 21-49.

PORTER, John R., et Didier PRIOUL. « Beaux-Arts, prestige et politique : la galerie de peintures de Joseph Légaré », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n°25, 1991, p. 14-16.

PARESYS, Isabelle. « Images de l'Autre vêtu à la Renaissance. Le recueil d'habits de François Desprez 1562-1567 », in *Journal de la Renaissance*, vol. 4, 2006, p. 25-56.

REBOUL, J. « Balzac et la vestignomonie », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°50, 1950, p. 210-233.

TAYLOR, Lou. « Cunnington, C. Willett and Phillis », in *Berg Fashion Library*, [en ligne], <https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/encyclopedia/the-berg-companion-to-fashion/cunnington-c-willett-and-phillis> (page consultée le 06/06/2016).

Travaux universitaires

DULAC, Françoise. *Mode, société et apparence : la mode féminine au Québec de 1945 à 2000*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département de sociologie, 2003, 308 p.

LAFORGE, Valérie. *Corps et culture : une stratégie de l'apparence, l'exemple du pied et de la chaussure*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'ethnologie, 2002, 478 p.

Exposition virtuelle

Portraits d'architectes, exposition virtuelle (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine), [en ligne],

http://www.citechailot.fr/ressources/expositions_virtuelles/portraits_architectes/02-accueil.html (page consultée le 08/09/2016).

Médiagraphie

Presse

« Les quatre mousquetaires de la "french touch" », in *Les Échos*, [en ligne], 2 septembre 2004, http://www.lesechos.fr/02/09/2004/LesEchos/19235-058-ECH_les-quatre-mousquetaires-de-la---french-touch--.htm# (page consultée le 10/09/2016).

Sites Internet

« 1925 : un tournant dans l'histoire des arts ». Site de la Bibliothèque publique d'information, [en ligne], <http://balises.bpi.fr/1925--un-tournant-dans-lhistoire-des-arts-1> (page consultée le 07/09/2016).

« Décret n°80-1012 du 15 décembre 1980 instituant un comité interprofessionnel de rénovation des industries du textile et de l'habillement ». Site Legifrance, [en ligne], https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=CCD8E9FA9C4FE05EA5FE39FD13C0A9D6.tpdjo16v_2?cidTexte=JORFTEXT000000679200&dateTexte=19831231 (page consultée le 10/07/2016).

« "Félix" et la mode du Dinard de la Belle-Époque », in *Le Télégramme*, [en ligne], 29 novembre 2012, <http://www.letelegramme.fr/local/cotes-d-armor/dinan/dinard/dinard/felix-et-la-mode-du-dinard-de-la-belle-epoque-29-11-2012-1923956.php#> (page consultée le 24/06/2016).

« Jean-Pierre LETHUILLIER. *Des habits et nous, Vêtir nos identités* ». Site du Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO), Université Rennes 2, [en ligne], <http://www.sites.univ-rennes2.fr/cerhio/spip.php?article354> (page consultée le 19/09/2016).

« Peindre la lumière... Invention de la photographie, origines et premiers ateliers quimpérois ». Site de la Ville de Quimper, [en ligne], <http://www.quimper.bzh/1068-peindre-la-lumiere...-invention-de-la-photographie-origines-et-premiers-ateliers-quimperois.htm> (page consultée le 30/07/2016).

Site de la boutique Didier Ludot, [en ligne], <http://www.didierludot.fr> (page consultée le 10/09/2016).

« Style Guide : Gothic Revival ». Site du Victoria & Albert Museum, [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/style-guide-gothic-revival/> (page consultée le 10/07/2016).

D. Terrains - France

Cité internationale de la dentelle et de la mode, Calais

Ouvrages

BORDE, Christian. *Calais et la mer, 1814-1914*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997, 342 p.

BORDE Christian, et Xavier MORILLION. *La Grande usine à tulle. Histoire de l'usine Boulart, site de la Cité Internationale de la Dentelle et de la Mode à Calais*, Calais : TRAME-Dentelle, 2004, 115 p.

JOUENNE, Noël. *Étude de programmation du Musée de la Dentelle et de la Mode de Calais. Pré-programmation muséographique / Enquête ethnographique. Description des chaînes opératoires de la dentelle de Calais*, Calais : TRAME-Dentelle, 1998, 55 p.

JOUENNE, Noël. *On pouvait m'en faire accroire. Enquête ethnologique sur les savoir-faire du monde dentellier calaisien*, Calais : TRAME-Dentelle, 1999, 74 p.

JOUENNE, Noël (dir.). *Guide des savoirs et des techniques de la dentelle. Dans l'atelier, Calais : Musée des beaux-arts et de la dentelle*, 2001, 48 p.

NISAK Catherine. *La promesse de l'image : Moatti et Rivière Architecture*, Nîmes : Images en manœuvres éditions, 2009.

RAILANE, Morgan, et Thierry BUTZBACH. *Qui veut tuer la dentelle de Calais*, Lille : Les Lumières de Lille, 2010, p. 237.

RÉROLLE, Michel. *Le Musée de Calais. Guide du visiteur*, Calais : Musée de Calais, 1970, p. 52.

THIÉBAUT, Charles. *Exposition franco-britannique de Londres 1908, section française classe 84 : dentelles, broderies, passementeries et dessins*, Paris : Ministère du Commerce et de l'Industrie, 1908, 167 p.

Articles et revues scientifiques

« Sur le quai. Journal du chantier / Cité internationale de la Dentelle et de la Mode-Calais », in *Musée de France*, n°1, avril 2007.

CHEVREAU, Clémence. « De la création d'un Musée de la Dentelle et de la Mode à Calais », in MATHIEU, Jocelyne et Christine TURGEON (dir.). *Collections-collectionneurs : textiles d'Amérique et de France : actes du colloque* (Québec, 4 -7 oct. 2000), Québec : CÉLAT, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 183-202.

GENÊT-DELACROIX, Marie-Claude. « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », in *Romantisme*, vol. 26, n°93, 1996, p. 39-50.

FOSSE, Martine. « La cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais. Un nouveau site dédié à la dentelle mécanique », in *Musées et collections publiques de France*, n°256, 2009/2, p. 10-18.

FOSSE, Martine. « Calais, Cité internationale de la dentelle et de la mode : une cité/musée dédiée à l'industrie dentellière », in *Revue du Louvre : la revue des musées de France*, n°5, 2009, p. 21-22.

KOURCHID, Olivier, et Hélène MELIN. « Mobilisations et mémoire du travail dans une grande région : le Nord-Pas-de-Calais et son patrimoine industriel », in *Le Mouvement social*, 2002/2, n°199, p. 37-59.

LEMBRÉ, Stéphane. « Copier pour rivaliser et copier pour apprendre : l'enseignement de la dentelle en France au XIX^e siècle », in CHARPIGNY, Florence, Aziza GRIL-MARIOTTE et Maria-Anne PRIVAT-SAVIGNY. *Copie et imitation dans la production textile, entre usage et répression*, Lyon : EMCC, 2010, p. 21-27.

MARTINET, Chantal. « Le Louvre de l'ouvrier : les musées industriels autour de 1848. Quelques questions pour aujourd'hui », in CUISENIER, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : RMN, 1987, p. 46-61.

MÜLLER, Florence et Joëlle-Anne ROBERT (éd.). « Calais : Cité internationale de la dentelle et de la mode », in *L'Ami de musée*, n°43 : « La mode et son patrimoine », été 2012, p. 7.

VEILLON, Dominique. « Artisans de l'élégance », in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°44 : La culture politique en France depuis De Gaulle, octobre-décembre 1994, p. 147-148.

Catalogues des collections

DARGÈRE, Sophie. *Les collections de dentelle du Musée de Calais. Guide du visiteur*, Calais : Musée de Calais, 1979, 69 p.

KRAATZ, Anne. *Calais, musée de la dentelle et de la mode : dentelles à la main*, Paris : Réunion des musées nationaux ; Calais : Musée des beaux-arts et de la dentelle, coll. « Inventaire des collections publiques françaises », 1996, 366 p.

FOSSE, Martine (dir.). *Galerie des collections de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais*, Calais : CIDM, 2010, 206 p.

Catalogues et journaux d'exposition

DELAPORTE, Guillemette, Marie-Amélie THARAUD et Elise KERSCHENBAUM. *Le comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'union centrale des arts décoratifs (1892-1925)*, journal d'exposition (Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, 17 sept.-16 nov. 2012), [en ligne],

<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions/archives/presentation-3095> (page consultée le 06/02/2016)

HAUDIQUET, Anne. *État des lieux. État des choses. Photographies de Valérie Belin, Olivier Mériel et Nancy Wilson-Pajic autour d'un musée en devenir : le musée de la Dentelle et de la Mode à Calais*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, 26 mars-8 juin 1997), Calais : Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, 1997, [np].

HAUDIQUET, Anne, Shazia BOUCHER et Philippe PEYRE. *25 ans de lingerie sans dessus-dessous*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, 24 oct. 1997-4 janv. 1998), Calais : Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, 1997, 79 p.

KRAATZ, Anne, et Évelyne-Dorothée ALLEMAND. *Modes en dentelles XVI^e-XX^e siècle*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 10 nov. 1984-10 fév. 1985), Calais : Musée de Calais, 1984, 125 p.

LARONDE, Anne-Claire. *Plein les yeux ! Le spectacle de la mode*, catalogue d'exposition (Calais, Cité internationale de la dentelle et de la mode, 16 janvier-28 avril 2013), Milan : Silvana editoriale, 2012, 123 p.

NOUËNE (le), Patrick, et Annette HAUDIQUET. *Dentelle de Calais et haute couture, esquisse d'une collection*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 1992) 1992, 57 p.

VIÉVILLE, Dominique, et Louis-Michel GOHEL. *La pioche et l'aiguille, Calais industriel et monumental, 1817-1914*, catalogue d'exposition (Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 7 mai-28 sept. 1981), 148 p.

Compte rendu

Association Mémoires du travail. *La reconversion des sites et bâtiments industriels : évolutions, processus et enjeux*, synthèse des interventions des journées d'étude (Roubaix, École nationale supérieure des arts et industries textiles, 23-25 février 2009), [en ligne] <http://www.cndp.fr/crdp-lille/IMG/pdf/Actes-JE-fev09.pdf> (page consultée le 06/02/2016).

Travaux universitaires

CHIOZZOTTO, Marie. *Le vêtement en tant que collection muséale. Costume et mode à travers l'exemple original de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais*, mémoire de master, Lille, Université Charles de Gaulle, Département des sciences historiques, 2008, 116 p.

DARTHOIT, Anthony. *Sociabilités et imaginaires coloniaux dans le Nord de 1880 à 1918*, thèse de doctorat, Lille, Université Charles de Gaulle, Département d'histoire contemporaine, 2014, vol. I, 240 p.

PLOCH, Déborah. *Le label "musée de France" et la revalorisation d'un patrimoine culturel vivant*, mémoire de master, Lille, Université Charles de Gaulle, Département des sciences historiques, 2012, 115 p.

SAINT-GEORGES, Anaïs. *Industrie, patrimonialisation et muséalisation : enjeux et perspectives*, mémoire de master, Lille, Université Charles de Gaulle, Département des sciences historiques, 2011, 73 p.

VANDEWALLE, Astrid. *Étude du musée de mode à travers l'exemple de la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais*, mémoire de master, Lille, Université Charles de Gaulle, Département des sciences historiques, 2011, 112 p.

BOUTILLIER, Sophie, et Dimitri UZUNIDIS. *Entrepreneurs historiques de l'industrie du luxe : Gabriel Chanel, Louis Vuitton, Helena Rubinstein et Nicole-Barbe Clicquot-Ponsardin*, document de travail, Université du Littoral Côte d'Opale, Cahiers du Laboratoire de Recherche sur l'Industrie et l'Innovation, mai 2011, n°41, 30 p. , [en ligne], <http://riifr.univ-littoral.fr/wp-content/uploads/2011/05/doc-241.pdf> (page consultée le 01/05/2016).

Médiagraphie

Presse

« Calais, Cité de la Dentelle et de la Mode », in *L'Écho du Pas-de-Calais*, [en ligne], n°99, Mars 2009, www.echo62.com/article3176 (page consultée le 09/12/2014).

BIRCK Daniel, « La Cité internationale de la Dentelle et de la Mode de Calais », in *RFI*, [en ligne], http://www1.rfi.fr/francefr/articles/114/article_81966.asp (page consultée le 09/12/2014).

DESMETTRE, Béragère. « La dentelle de Calais au Musée caudrésien des dentelles et broderies », in *Magic Patch*, n°96, janvier-février 2012, p. 17-20.

DUHAR, Claire. « Vingt et un ans d'attente, de désillusions, de retards et d'espoirs », in *Nord-Littoral, le journal de la Côte d'Opale*, [en ligne], 10 juin 2009, http://www.calais.maville.com/actu/actudet_-Actualite-vingt-et-un-ans-d-attente-de-desillusions-de-retards-et-d-espoirs_-965401_actu.Htm (page consultée le 02/02/2016).

DUQUENE, Jean-François. « La belle parenthèse au musée de Calais de Dominique Viéville », in *Nord-Littoral, le journal de la Côte d'Opale*, [en ligne], 10 octobre 2013, <http://www.nordlittoral.fr/calais/la-belle-parenthese-au-musee-de-calais-de-dominique-vieville-ia10b0n21491> (page consultée le 07/02/2016).

COUSIN, Capucine. « Plaidoyer pour la dentelle de Calais qu'on laisse mourir », in *L'Express*, [en ligne], http://entreprise.lexpress.fr/rh-management/plaidoyer-pour-la-dentelle-de-calais-qu-on-laisse-mourir_1537903.html (page consultée le 07/02/2016).

Sites Internet

« *Anne Valérie Hash – Décrayonner* (1^{er} avril-13 novembre 2016) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/programme/agenda/568e1f391a6c7e39008b6026/decrayonner---anne-valerie-hash> (page consultée le 18/07/2016).

« Archives. Les expositions de 2009 à aujourd'hui ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/spip.php?rubrique241> (page consultée le 07/02/2016).

« *Aux marins célestes* (7 février-16 avril 2010) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/expositions/passees/exposition-temporaire/567952361a6c7e54008b465a/aux-marins-celestes> (page consultée le 18/07/2016).

« *Balenciaga, magicien de la dentelle* (18 avril-31 août 2015) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/expositions/passees/exposition-temporaire/567953391a6c7e51008b4673/balenciaga,-magicien-de-la-dentelle> (page consultée le 18/07/2016).

« Calais : vie culturelle d'un musée à l'écart du front ». Site de l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais (MUSENOR), [en ligne], <http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/expo/91> (page consultée le 07/02/2016).

« Dentelle de Calais-Caudry® ». Site de la maison Sophie Halette, [en ligne], <http://www.sophiehallette.com/actualites/dentelle-de-calais-caudry-la-dentelle-leavers-fabriquee-en-france/> (page consultée le 26/05/2016).

« *Du plancher au podium / Dentelle Backstage* (16 janvier-30 avril 2011) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/expositions/passees/exposition-temporaire/5679544a1a6c7e6b008b4673/du-plancher-au-podium-dentelle-backstage> (page consultée le 18/07/2016).

« *Esprit lingerie* (11 juin-7 novembre 2010) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/expositions/passees/exposition-temporaire/567956131a6c7ee8018b4619/esprit-lingerie> (page consultée le 18/07/2016).

« *Iris van Herpen* (15 juin-13 avril 2014) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/expositions/passees/exposition-temporaire/567956eb1a6c7e52008b4683/iris-van-herpen> (page consultée le 18/07/2016).

« La bibliothèque numérique ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/spip.php?article427> (page consultée le 17/04/2013).

« La Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais reçoit l'appellation Musée de France ». Site de la DRAC Nord-Pas-de-Calais, [en ligne], <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Nord-Pas-de-Calais-Picardie/Espace-presse/Communiqués-de-presse/La-cite-internationale-de-la-dentelle-et-de-la-mode-de-Calais-recoit-l-appellation-musee-de-france> (page consultée le 08/02/2016).

« La Cité internationale de la dentelle et de la mode, partenaire de l'Inp ». Site de l'Institut national du patrimoine (INP), [en ligne], <http://www.inp.fr/index.php/fr/content/view/print/9313> (page consultée le 31/10/2011)

« La dentelle, une histoire anglaise ». Site de la Matériauthèque de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs (ENSAD), [en ligne], http://www.ensad.fr/sites/ensad/files/decembre-2009_0.pdf (page consultée le 01/02/2016).

« Les reconversions ». Site de la région Nord-Pas-de-Calais, http://www.nordpasdecals.fr/jcms/c_5098/les-reconversions (page consultée le 07/02/2016).

« Monument à Jacquard ». Site Monumen, [en ligne], <http://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-a-jacquard-calais/> (page consultée le 07/02/2016).

« Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne ». Site MUSEOFILE, répertoire des musées français, [en ligne], http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/museo_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=M1023 (page consultée le 31/01/2016).

« *On aura tout vu – SensationS* (14 juin-31 décembre 2014) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/expositions/passees/exposition-temporaire/56795a7b1a6c7e80008b4754/on-aura-tout-vu---sensations> (page consultée le 18/07/2016).

« Programme INTERREG IVA "2 Mers Seas Zeeën" ». Site INTERREG IVA "2 Mers Seas Zeeën" [en ligne], <http://www.interreg4a-2mers.eu/programme/key-information/fr> (page consultée le 12/04/2013).

« Projet Crystals ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/spip.php?rubrique184> (page consultée le 12/04/2013).

« *Sport et mode enfantine : jeux de vestiaires* (2 juin-2 octobre 2011) ». Site de la CIDM, [en ligne], <http://www.cite-dentelle.fr/fr/accueil/expositions/passees/exposition-temporaire/56795c361a6c7ee8018b46a2/sport-et-mode-enfantines--jeux-de-vestiaires> (page consultée le 18/07/2016).

« Un peu d'histoire ». Site du Musée des beaux-arts de Calais, [en ligne], <http://www.calais.fr/fr/Ville-de-Calais/envie-de-bouger/a-visiter-avoir/musee+beaux+arts/566efdd7655e3e12cd397e25/presentation-generale> (page consultée le 07/02/2016).

Musée de Bretagne, Rennes

Ouvrages

CHEVALIER, Elsa. *Le musée de Bretagne, un musée face à son histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, 340 p.

LE COUÉDIC, Daniel, et Jean-Yves VEILLARD (dir.). *Ar Seiz Breur 1923-1947 : la création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes : Terre de Brume, Musée de Bretagne, 2000, 271 p.

RIVIÈRE, Georges Henri. Musée de Bretagne. Guide provisoire de la salle VI : Bretagne moderne (1789-1914), Rennes : Musée de Bretagne, 1961, 21 p.

Articles scientifiques

HUBERT, François. « Le Musée de Bretagne à Rennes », in *Bulletin du Musée Basque*, 1999, n°153, p. 83-98.

LEBRUN, François. « Christophe-Paul de Robien, Description historique, topographique & naturelle de l'ancienne Armorique », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 82, n°2, 1975, p. 230-232.

VEILLARD, Jean-Yves. « Le musée de Bretagne, Musée d'histoire, musée de combat », in *ICOFOM Study Series*, n°2, 1983, p. 54-60.

Travail universitaire

HUBERT, Astrid. *La muséographie du Musée de Bretagne*, mémoire de master, Paris, École du Louvre, 2009, 68 p.

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille

Dictionnaires et encyclopédies

BONTE, Pierre, et Michel IZARD (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1992 [1991], 755 p.

SHERBO, Arthur. « Thoms, William John (1803-1885) », in *Oxford Dictionary of National Biography*, [en ligne], <http://www.oxforddnb.com/index/101027288/William-Thoms> (page consultée le 22/07/2015).

Ouvrages

BOËLL, Denis-Michel. *Trésors du quotidien : du musée des arts et traditions populaires au musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2005, 146 p.

Centre d'ethnologie française (éd.). *L'homme et son corps, de la biologie à l'anthropologie : acte de colloque* (Marseille, Maison Léon Blum, 27-29 juin 1979), Paris : CNRS, 1985, 198 p.

CHEVALLIER, Denis, et Anne FANLO (dir.). *Métamorphoses des musées de société*, Paris : La Documentation française, coll. « Musées-Monde », 2013, 211 p.

COLARDELLE, Michel (dir.). *Réinventer un musée : le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille : projet scientifique et culturel*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, 159 p.

CUISENIER, Jean. *L'Art populaire en France : rayonnement, modèles et sources*, Paris : Arthaud, 1987, 360 p.

CUISENIER, Jean (dir.). *Muséologie et ethnologie*, Paris : Réunion des musées nationaux, Paris : Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents », n°16, 1987, 291 p.

CUISENIER, Jean. *L'Héritage de nos pères : un patrimoine pour demain ?*, Paris : La Martinière, 2006, 348 p.

DELOCHE, Bernard. *La Nouvelle culture. La mutation des pratiques sociales ordinaires et de l'avenir des institutions culturelles*, Paris : L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2007, 292 p.

DROUGUET, Noémie. *Le musée de société. De l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, coll. « U sciences humaines et sociales », 2015, 251 p.

DUFLOS-PRIOU, Marie-Thérèse, et al.. *Système descriptif du costume traditionnel français : typologie du vêtement et du couvre-chef ; matières, morphologie, décors ; aspects culturels*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1988, 164 p.

GORGUS, Nina. *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 [1999], 416 p.

MAZÉ, Camille, Frédéric POULARD et Christelle VENTURA (dir.). *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris : CTHS, coll. « Orientations et méthodes », n°24, 2013, 295 p.

SALLOIS, Jacques. *Les Musées de France*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995, 127 p.

SEGALIN, Martine. *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris : Stock, coll. « Un Ordre d'idées », 2005, 353 p.

Articles et revues scientifiques

Ethnologie française, tome 16, n°3 : « Linge de corps et linge de maison », juill.-sept. 1986.

Ethnologie française, tome 19, n°1 : « L'enveloppement textile », janv.-mars 1989.

Ethnologie française, tome 19, n°2 : « L'apparence », avril-juin 1989.

BERTHO, Catherine. « L'invention de la Bretagne [Genèse sociale d'un stéréotype] », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, novembre 1980, vol. 35 : « L'identité », p. 45-62.

BOUILLON, Marie-Ève. « Les albums de la section française du Musée d'ethnographie du Trocadéro », PhoCEM, base de données des collections photographiques du MuCEM, [en ligne], <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/troca.pdf> (page consultée le 17/02/2016), 21 p.

CHEVALLIER, Denis. « Autour d'une robe de mariée, quelques réflexions sur la vie des objets dans un musée de société », in Association générale des conservateurs des collections publiques de France-section Provence, Alpes – Cote d'Azur, *Réflexions sur la présentation de collections de textiles, de costumes et d'uniformes*, Lyon : Fage éditions, 2005, p. 42-50.

COLARDELLE, Michel. « Le musée national des arts et traditions populaires est prêt à devenir le musée des civilisations de la France et de l'Europe », in *Lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication*, n°30, 1998, p. 12-13.

COLARDELLE, Michel. « La vocation démocratique d'un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée », in *Diversité*, n°148 : « Ville, école, intégration », mars 2007, p. 61-68.

COPANS, Jean, et Jean JAMIN. *Aux origines de l'anthropologie française* [édition numérique], 1994 [1978], http://classiques.uqac.ca/contemporains/copans_jean/origines_anthro_fr/origines_anthro_fr_presentation.html#origines_anthropo_presentation_b

CUISENIER, Jean. « Construire son objet : L'ethnologie française et son domaine », in *Ethnologie française*, n°1, 1971, p. 7-10.

GORGUS, Nina, et Véronique CHABAUD. « L'Heimatmuseum, l'écomusée et G. H. Rivière », in *Publics et Musées*, n°17-18, « L'écomusée : rêve ou réalité », 2000, p. 57-69.

GUI, Isabelle. « Enquêtes sur un décor urbain : les boutiques parisiennes (1945 à 1950 et 1966 à 1976) », PhoCEM, base de données des collections photographiques du MuCEM, [en ligne], <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/Boutiques-presentation.pdf> (page consultée le 17/04/2016), 6 p.

GROGNET, Fabrice. « "Musée-laboratoire" : un concept à réinventer ? », in *Musées et collections publiques de France*, n°223, 1999, p. 60-63.

LEBOVICS, Herman. « Les sciences divisées, l'humanité partagée », in CHRISTOPHE, Jacqueline, Denis-Michel BOËLL, et Régis MEYRAN (dir.). *Du Folklore à l'ethnologie*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 13-20.

LE GONIDEC, Marie-Barbara. « Introduction », in LE GONIDEC, Marie-Barbara, et Pierre CATANÈS. *Les sifflets en terre cuite du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, [en ligne], Paris : RMN, <http://www.mucem-sifflets-terre-cuite.fr/presentation/introduction.php> (page consultée le 17/02/2016).

ROCHE, Daniel. « Le costume et la ville : le vêtement populaire parisien d'après les inventaires du XVII^e siècle », in *Ethnologie française*, tome 12, n°2 : « Anthropologie culturelle dans le champ urbain », 1982, p. 157-164.

ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte. *Du MNATP au CCR à Marseille : vers une conservation intégrée ?*, [en ligne], 28/02/2012, 12 p., <https://www.academia.edu/3993355/> (page consultée le 04/07/2015).

SEGALIN, Martine. « Un regard sur le Centre d'ethnologie française », in *La revue pour l'histoire du CNRS*, [en ligne], n°13, 2005, <http://histoire-cnrs.revues.org/1683> (page consultés le 19 mars 2016).

Rapports

COLARDELLE, Michel. *Le musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Étude préalable pour un projet de "délocalisation" du MNATP-CEF de Paris à Marseille*, Paris : La Documentation française, 20 octobre 1999, 73 p., [en ligne], <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/004000151.pdf> (page consultée le 17/04/2016).

PIZZORNI ITIÉ, Florence. *MuCEM – Politique de valorisation des collections hors les murs. Phase I*, juin 2010, 42 p., [en ligne], <http://florence-pizzorni.com/resources/PUBLICATIONS/la-geste-populaire-Politique-expocollHLM.pdf> (page consultée le 17/04/2016).

Catalogues des collections

ALCAN, Louise, et Michèle MARGERIE. *Costume. Guides ethnologiques 13*, Paris : RMN, coll. « Guides de la galerie d'étude », 1983, 63 p.

CUISENIER, Jean (dir.). *Costume, coutume : cinquantième du Musée national des arts et traditions populaires*, catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars-15 juin 1987), Paris : RMN, 1987, 327 p.

CUISENIER, Jean, et Marie-Chantal de TRICORNOT. *Musée national des arts et traditions populaires. Guide*, Paris : RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, 1987, 221 p.

POULENC, Monique, et Michèle MARGERIE. *Les bijoux traditionnels français*, Paris : MNATP, RMN, 1998, 399 p.

Catalogues et livrets d'exposition

Le Petit journal des grandes expositions, n°79, 1979 : « Se vêtir au Québec 1850-1910 », 4 p.

CUISENIER, Jean. *Arts et traditions populaires. Nouvelles acquisitions : quérir, choisir*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 17 nov. 1987-28 mars 1988), Paris : RMN ; 1987, 223 p.

CUISENIER, Jean. *Costume, coutume. Cinquantenaire du Musée national des arts et traditions populaires*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars-15 juin 1987), Paris : RMN, 1987, 327 p.

CHEVALLIER, Denis (dir.). *Au bazar du genre : féminin-masculin en Méditerranée*, catalogue d'exposition (Marseille, MuCEM, 7 juin 2013-6 janv. 2014), Paris : Textuel éditions, 2013, 221 p.

JAOUL, Martine. *Artisans de l'élégance*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 17 nov. 1993-15 mai 1994), Paris : RMN, MnATP, 1993, 257 p.

LOUX, Françoise. *L'homme et son corps dans la société traditionnelle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 11 mai-2 oct. 1978 ; Nantes, Musée d'art populaire régional, château des Ducs de Bretagne, 17 nov. 1978-29 janv. 1979), Paris : RMN, 1978, 194 p.

MAGUET, Frédéric, et Anne TRICAUD. *Parler provinces : des images, des costumes*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 26 janvier-26 décembre 1994), Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, 53 p.

PRADO, Patrick, et Anne TRICAUD. *Passeurs de linge : trousseaux et famille*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 29 sept. 1999-17 janv. 2000), Paris : RMN, 1999, 79 p.

RIVIÈRE, Georges Henri. *Bretagne, problèmes d'ethnographie régionale et objets d'art populaire*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 23 juin-22 octobre 1951) Paris : Éditions des Musées nationaux, 1951, 120 p.

RIVIÈRE, Georges Henri. *Nouvelles acquisitions*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de Chaillot, 4 mai-13 juin 1955), Paris : Éditions des Musées nationaux, 1955, 29 p.

RIVIÈRE, Georges Henri. *Arts et traditions des pays de France. Trois ans de travaux et d'acquisitions 1960-1962*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de Chaillot, 29 mai-7 octobre 1963), Paris : Édition des Musées nationaux, 1963, 190 p.

Communiqués de presse

Point de croix : au bonheur des filles (13 nov. 2001-5 mars 2002), texte extrait du communiqué de presse de l'exposition, base de données PhoCEM, [en ligne], 3 p., <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/Cpresse-Pointdecroix.pdf> (page consultée le 04/10/2015).

Travaux universitaires

BENKASS, Zahra. *La collecte de l'objet contemporain au sein de l'écomusée et du musée de société*, thèse de doctorat, Avignon, Université d'Avignon, département des Sciences de l'Information et de la Communication, 2012, 433 p.

ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte. *Le chantier intellectuel 1810 du MNATP – 1942-1946*, mémoire de master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, département d'Histoire des techniques, 2014, 246 p.

Médiagraphie

Sites internet

PhoCEM. Base de données des collections photographiques (depuis 1880) du MuCEM (anciennement Musée national des arts et traditions populaires), <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/accueil.htm> (page consultée le 18/04/2015).

Exposition *Secrets de dentelle*. Blog d'Yves Sabourin, [en ligne], <http://ysabouri.ovhsitebuilder.com/secrets-de-dentelle-1994-musee-des-atp-paris> (page consultée le 04/05/2016).

Les mémoires et l'histoire du sida. Site du MuCEM, [en ligne], <http://www.mucem.org/fr/node/4092> (page consultée le 03/05/2016).

Exposition *Au Bazar du genre, Féminin/Masculin*. Site de Culture 13, [en ligne], <http://www.culture-13.fr/agenda/au-bazar-du-genre-feminin-masculin.html> (page consultée le 04/05/2016).

Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine, Argenton-sur-Creuse

Médiagraphie

Sites Internet

« Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine ». Site PortEthno, le réseau des recherches et ressources en ethnologie de la France, [en ligne], <http://www.culture.gouv.fr/mpe/carto/fiches/136.htm> (page consultée le 21/10/2011).

« Programmation 2016 ». Site du Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine d'Argenton-sur-Creuse, [en ligne], <http://www.cc-argenton.fr/Documents/chemiserie/DEPLIANT%202016.pdf> (page consultée le 12/09/2016).

Musée du costume de Château-Chinon

Article scientifique

MICHELET, Annick, Françoise TARDIVON. « Jules Dardy, artiste et collectionneur », in *Collectes, collections, collectionneurs*, Nevers : Conservation départementale des musées, 1988, 2 p.

Catalogue des collections

MARTIN, François, Françoise TÉTARD-VITTU et Virginie GARD. *Voyage au cœur des collections, études et documents n°13*, Nevers : Conseil général de la Nièvre, 2011, 100 p.

Musée de la mode de Marseille

Médiagraphie

Presse

« Maryline Bellieud-Vigouroux. Sous toutes les coutures », in *Journal des entreprises*, [en ligne], 8 janvier 2010, <http://www.lejournaldesentreprises.com/editions/13/actualite/rencontre/maryline-bellieud-vigouroux-sous-toutes-les-coutures-08-01-2010-85241.php> (page consultée le 07/04/2012).

« Un musée, trois personnalités », in *Revue de l'Espace Mode Méditerranée*, n°12, 2009, p. 24-26.

SALVARELLI, Marie-Laure. « Musée de la mode, la vie en rose », in *Marseille, le magazine*, n°44, juillet/août 1994, p. 24-26.

Sites Internet

« Genèse ». Site de la Maison méditerranéenne des métiers de la mode, [en ligne], <http://www.m-mmm.fr/Qui-sommes-nous/Genese> (page consultée le 11/09/2016).

« Inauguration du Musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode. Vendredi 14 juin 2013 ». Site de la Fondation du patrimoine, [en ligne], 38 p., https://www.fondation-patrimoine.org/read/0/download-mag/documents/inauguration-du-chateau-borely-rehabilite-en-musee-des-arts-decoratifs-de-la-faience-et-de-la-mode_58.pdf (page consultée le 10/09/2016).

E. Terrains - Québec

Musée Beaulne, Coaticook

Ouvrage

LAVOIE, André. *Coaticook 1864-1964*. Volume-souvenir préparé pour un comité du Centenaire, Coaticook : Comité du Centenaire, juin 1964, 193 p.

Article scientifique

SAVARD, Meggie. « Les musées en région au Québec : essai de définition », in *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 6, n°1, 2012, p. 119-135.

Livret d'exposition et livrets historiques

TOÉ, François Thierry. *Musée Beaulne, Château Arthur-Osmore-Norton*, Coaticook : Musée Beaulne, [sd], 17 p.

TOÉ, François Thierry, et Francine FERLAND. *Valse de mode. La robe à travers le temps*, livret d'exposition (Coaticook, Musée Beaulne, 23 fév. 2014-11 janv. 2015), Coaticook : Musée Beaulne, 2014, 35 p.

LAVERTU, Shirley. *D'hier à aujourd'hui : l'industrie à Coaticook*, Coaticook : Ville de Coaticook ; ministère de la Culture et des Communications, 2006, [np].

Médiagraphie

Sites Internet

« Château Arthur-Osmore-Norton ». Site du Répertoire du patrimoine culturel du Québec, [en ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92967&type=bien#.V7iMjjYUfVo> (page consultée le 20/08/2016).

« Denise Beaulne – Capsule historique du 150^e de Coaticook », captation radiographique enregistrée le 14 mars 2015, 2 minutes et 28 secondes, ministère de la Culture et des Communications, Ville de Coaticook, [en ligne], <http://www.cignfm.ca/denis-beaulne-capsule-historique-du-150e-de-coaticook/> (page consultée le 20/08/2016).

« Françoise Gaudet-Smet (1902-1986) ». Site de l'Ordre du Canada, [en ligne], <https://www.ordre-national.gouv.qc.ca/membres/membre.asp?id=228> (page consultée le 20/08/2016).

Musées de la civilisation, Québec

Ouvrages

Le Musée du Québec : œuvres choisies ; renseignements généraux sur les collections, Québec : Ministère des affaires culturelles ; Musée du Québec, 1978, 150 p.

ARPIN, Roland (dir.). *Mission, concept et orientations. Musée de la civilisation*, Québec : Musée de la civilisation, 1987, 27 p.

ARPIN, Roland, et al.. *Objets de civilisation*, Québec : Musée de la civilisation, 1990, 153 p.

ARPIN, Roland. *Le Musée de la civilisation : concept et pratiques*, Saint-Nicolas : Multimondes ; Québec : Musée de la civilisation, 1992, 166 p.

ARPIN, Roland. *La fonction politique des musées*, Montréal : Fides ; Québec : Musée de la civilisation, coll. « Les grandes conférences », 1999, 44 p.

BELAND, Mario. *Le Musée du Québec : les expositions, des origines à 1990*, Québec : Le Musée, coll. « Les cahiers de la recherche », tome 2, 1991, 61 p.

BERGERON, Yves, et Philippe DUBÉ. *Mémoire de Mémoires : étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009, 307 p.

BOUCHER, Pierre, et al.. *Le musée du Québec et son avenir. Programme muséologique*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, avril 1979, 317 p.

CHARRON, Elaine, et Nadia CHABAÏ. *Fichier des collections du Musée de la civilisation. Essai méthodologique*. Québec : Musée de la civilisation, « Les cahiers du musée de la civilisation », 1997, 205 p.

DAIGNAULT, Lucie, et Caroline PICARD. *Femmes, corps et âme : "histoire, art et émotions : la réception par les publics"*, Québec : Service de la recherche et de l'évaluation, Musée de la civilisation, 1999, 90 p.

DESDOUIITS, Anne-Marie, TURGEON, Laurier (dir.). *Ethnologues francophones de l'Amérique et d'ailleurs*, Sainte-Foy : Presse de l'université Laval, 1997, 355 p.

DIONNE, Hélène. *Les robes de mariée : un amour de collection*, Québec : Musée de la civilisation, coll. « Ethnotraces », 1994, 61 p.

DUBÉ, Richard. *Trésors de société, les collections du Musée de la civilisation*, Québec : Musée de la civilisation ; Montréal : Fides, 1998, 255 p.

DU BERGER, Jean, et Jacques MATHIEU (dir.). *Les Ouvrières de Dominion Corset à Québec, 1886-1988*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1993, 148 p.

GENDREAU, Andrée. *La collection du Musée de la civilisation : principes et orientations*, Québec : Musée de la civilisation, Service des collections, 2003, 68 p.

HAMELIN, Jean. *Le Musée du Québec : histoire d'une institution nationale*, Québec : Le Musée, coll. « Les cahiers de la recherche », tome 1, 1991, 39 p.

LAFORGE, Valérie. *Talons et tentations*, Saint-Laurent, Québec : Fides, coll. « Images de sociétés », 2001, 125 p.

LANDRY, Pierre B. *75 ans chrono : le Musée national des beaux-arts du Québec, 1933-2008*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, 357 p.

MATHIEU, Jocelyne et Christine TURGEON (dir.). *Collections-collectionneurs : textiles d'Amérique et de France : actes du colloque* (Québec, 4 -7 oct. 2000), Québec : CÉLAT, Presses de l'Université Laval, 2002, 238 p.

SIMARD, Claire (dir.). *Visite libre. Les 20 ans du Musée de la civilisation*, Québec : Musée de la civilisation, Fidès, 2009, 211 p.

Articles et revues scientifiques

Muséotraces, « 25^e anniversaire de la collection Coverdale », vol. 1, n°4, 1993, 4 p.

Muséotraces, « Le musée est ses publics », vol. 1, n°5, oct. 1993, 4 p.

BERGERON, Yves. « Le "complexe" des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002 », in *Ethnologies*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 47-77.

BERGERON, Yves. « La question du patrimoine au Québec », in *RABASKA*, vol. 9, 2011, p. 7-31.

BILODEAU, Jean-Noël. « De la tête aux pieds... : le Centre national du costume », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n°52, 1998, p. 40-43.

CARPENTIER, Paul. « Coup d'œil sur les écoles de pensée en folklore québécois », in DUPONT, Jean-Claude (dir.). *Mélanges en l'honneur de Luc Lacoursière*, Ottawa : Leméac, p. 153-163.

DANEAU, Hélène. « La collection Michel Robichaud : trente ans de mode... comme un tableau », in *Muséotraces*, n°7, avril 1994, p. 1-3.

DUBÉ, Richard. *Muséotraces*, vol. 1, n°2 : « Canadelle Canada inc. Fonds Dominion Corset », avril 1993, 4 p.

GENDREAU, Andrée. « La collection ethnographique à l'heure de la nation civique. Le cas du Musée de la civilisation à Québec », in TURGEON, Laurier (dir.). *Les entre-lieux de la culture*, Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université Laval ; Paris : L'Harmattan, 1998, p. 83-98.

GENDREAU, Andrée. « Regards croisés : la collection du Musée de la civilisation », in *Ethnologies*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 107-124.

GODIN, Christine. « L'œuvre pionnière de Madeleine Doyon-Ferland », in *Canadian folklore canadien*, vol. 10, n°1-2, 1988, p. 13-33.

HAMEL, Nathalie. « Un musée amérindien à Tadoussac : le projet de William H. Coverdale », in *Ethnologies*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 79-105.

HAMEL, Nathalie. « La collection du ministère de l'Agriculture. Un témoignage du renouveau artisanal au Québec », in MATHIEU, Jocelyne, et Christine TURGEON (dir.). *Collections-collectionneurs textiles d'Amérique et de France*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 171-180.

HUMEAU, Magali. « Compte rendu critique : *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold van Gennep* », in *Esprit critique*, vol. 6, n°3, p. 235-239.

LESSER, Gloria. « Lucien Desmarais : un précurseur de l'art textile contemporain du Québec », in *Vie des Arts*, vol. 31, n° 123, 1986, p. 58-59.

MATHIEU, Jocelyne (éd.). *Caps-aux-Diamants*, vol. 4, n°2 : « La mode. Miroir du temps », 1988, 90 p.

MATHIEU, Jocelyne. « Mode et collections », in *Anthropologica*, vol. 40, n°2, 1998, p. 233-234.

MORISSET, Lucie K, et Luc NOPPEN. « Sortir de l'impasse patrimoniale : l'Inventaire des œuvres d'art », in LAMONDE, Yves, et Denis SAINT-JACQUES. *1937, une tournant culturel*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2009, coll. « Cultures québécoises », p. 257-279.

TURGEON, Laurier, et Élise DUBUC. « Musées d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains » in *Ethnologues*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 5-18.

VEILLARD, Jean-Yves. « Le musée de la Civilisation du Québec. Un monde en continuité et en devenir », in *Terrain*, n° 20, 1993, p. 135-146.

Catalogues d'exposition

KONINCK, Marie-Charlotte de (dir.). *Plus jamais plus comme avant! : le Québec de 1945 à 1960*, catalogue d'exposition (Québec, Musée de la civilisation, 3 mai 1995-31 mars 1997), Saint-Laurent : Fides ; Québec : Musée de la civilisation, 1995, 183 p.

OUELLET, Cécile, et Jocelyne DUGAS. *Souffrir pour être belle*, catalogue d'exposition (Québec, Musée de la civilisation, 20 octobre 1988-14 mai 1989), Montréal : Fides ; Québec : Musée de la civilisation, 1988, 248 p.

Musée de la civilisation (Québec), Service des expositions thématiques. *Mémoire d'exposition : femmes corps et âme*, Québec : Musée de la civilisation, coll. « Cahiers du Musée de la Civilisation », 1996, 37 p.

Compte rendu

Colloque international en muséologie « Musées, création, spectacle », 27^e entretiens Jacques-Cartier : résumé des conférences (Québec, Musée de la civilisation, 9-10 octobre 2014), 17 p., [en ligne], https://www.mcq.org/fr/documents/10706/0/resume_bios_ejc2014_20140828_let_impressi_on.pdf/a3282c8d-aeae-4cf6-9c72-ba943bea957b (page consultée le 04/10/2015).

Travaux universitaires

KELLY, Charlotte. *Documentation du fonds Lucien Desmarais*, Université Laval, cours ETN-3500, projet spécial, direction Jocelyne Mathieu, 19 décembre 2011, 220 p.

FONTAINE, Alexia. *La collection Joyal, étude du vêtement féminin entre 1850 et 1930*, Université Laval, cours EFN-14974, projet spécial, direction Jocelyne Mathieu, 02 mai 2012, 45 p.

PROVENCHER ST-PIERRE, Laurence. *La collecte de l'objet contemporain : l'exemple du Musée de la civilisation de Québec*, thèse de maîtrise en ethnologie et patrimoine, Université Laval, Département d'histoire, 2012, 121 p.

Médiagraphie

Presse

DELGADO, Jérôme. « Collections, archives et bibliothèque - Un musée où tout le Québec se retrouve et se raconte. Les objets nous racontent », in *Le Devoir*, [en ligne], 5 novembre 2011, <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/335327/collections-archives-et-bibliotheque-un-musee-ou-tout-le-quebec-se-retrouve-et-se-raconte> (page consultée le 01/05/2016).

GENEST, Catherine. « Le costumier de Radio-Canada sauvé par le Musée de la Civilisation à Québec », in *Voir*, [en ligne], 13 mai 2015, <https://voir.ca/nouvelles/actualite-societe/2015/05/13/le-costumier-de-radio-canada-sauve-par-le-musee-de-la-civilisation-a-quebec/> (page consultée le 16/07/2015).

LAFRANCE, Annie. « Le Musée de la civilisation fait le tour du chapeau », in *Le Soleil*, [en ligne], 20 octobre 2011, <http://www.lapresse.ca/le-soleil/vivre-ici/mode/201110/19/01-4458994-le-musee-de-la-civilisation-fait-le-tour-du-chapeau.php> (page consultée le 29/12/2015).

LAROCHELLE, Renée. « Ma robe, mon miroir », in *Le Fil, journal de la communauté universitaire*, [en ligne], <http://www.scom.ulaval.ca/Au.fil.des.evenements/1994/15/008.html> (page consultée le 12/12/2016).

Sites internet

« Avis et mémoires émis par le Conseil du patrimoine de Montréal ». Site du Conseil du patrimoine de la Ville de Montréal, [en ligne], http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL_PATRIMOINE_MTL_FR/MEDIA/DOCUMENTS/A05-SC-12.PDF (page consultée le 16/07/2015).

« Contribution au développement des musées et à la protection du patrimoine culturel et historique ». Site de l'Honorable sénateur Serge Joyal, [en ligne], <http://sergejoyal.sencanada.ca/fr/p104320> (page consultée le 14/07/2016).

« Madeleine Doyon (1912-1978) ». Site Patrimoine Beauceville, [en ligne], <http://www.patrimoine-beauceville.ca/madeleine-doyon-ferland-1> (page consultée le 15/07/2016).

« Pétition : Costumier de Radio-Canada ». Site de l'Assemblée nationale du Québec, [en ligne], <https://www.assnat.qc.ca/fr/exprimez-votre-opinion/petition/Petition-4991/index.html> (page consultée le 16/07/2015).

« Sénateur Serge Joyal ». Site du Parlement du Canada, [en ligne], http://www.parl.gc.ca/SenatorsBio/senator_biography.aspx?senator_id=132&language=F (page consultée le 14/07/2016).

« Une visite touristique du Québec, 1935-1980 ». Site de la Bibliothèque et archives nationales du Québec, [en ligne], http://www.banq.qc.ca/archives/genealogie_histoire_familiale/genealogie_banq/branche_histoire/documents_audiovisuels/visite-touristique/ (page consultée le 24/11/2015).

Enregistrements vidéographiques

GENDREAU, Andrée. « L'exposition "Mémoires" (du Québec) : miser sur l'expérience et la responsabilité des visiteurs » : colloque international *Expérience et mémoire : partager en français la diversité du monde* (Bucarest, Agence universitaire pour la francophonie, septembre 2006), enregistrement vidéo [en ligne], <https://vimeo.com/20585915> (page consultée le 17/11/2015).

GRENIER, Nicole. Interview de la conservatrice de la collection Mode, costumes et textiles : émission télévisuelle *Portes ouvertes au Musée de la civilisation de Québec* produite par Canal Savoir, diffusée le 15 septembre 2011, enregistrement vidéo [en ligne], <http://www.tou.tv/portes-ouvertes-au-musee-de-la-civilisation/S02E21> (page consultée le 15/02/2012).

Musée McCord, Montréal

Ouvrages

PICHÉ, Claude Armand. *La matière du passé. Genèse, discours et professionnalisation des musées d'histoire au Québec*, Québec : Éd. du Septentrion, 2012, 407 p.

YOUNG, Brian. *Le McCord : l'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996*, Montréal : Hurtubise HMH ; Paris : Librairie du Québec, coll. « Cahiers du Québec. Collection Education », 2001 [2000], 288 p.

Article scientifique

COOPER, Cynthia. « Biography of a Collection : Costume and Textiles and the McCord Museum », in *À la recherche du savoir : nouveaux échanges sur les collections du Musée McCord*, Québec : Éditions MultiMondes, coll. « Cahiers de l'institut du patrimoine de l'UQAM », 2016, p. 19-35.

Catalogue d'exposition

BEAUDOIN-ROSS, Jacqueline. *Formes et modes : le costume à Montréal au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 9 mai 1992-15 fév. 1993), Montréal : Musée McCord d'histoire canadienne, 1992, 95 p.

Médiagraphie

Sites Internet

« Archives photographiques Notman ». Site du Musée McCord, [en ligne], <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collections/archives-photographiques-notman/> (page consultée le 12/09/2016).

« Histoire ». Site du Musée des beaux-arts de Montréal, [en ligne], <https://www.mbam.qc.ca/histoire/> (page consultée le 09/07/2015).

« Jeux – Mode féminine au 19^e siècle ». Site du Musée McCord, [en ligne], <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/clefs/jeux/7> (page consultée le 20/09/2016).

« Jeux – Top-modèles du 19^e siècle ». Site du Musée McCord, [en ligne], <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/clefs/jeux/8> (page consultée le 20/09/2016).

Musée de la mode, Montréal

Ouvrages

BOIVIN, Aurélien, et David KAREL (dir.). *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires : le contexte québécois, 1830-1960*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2014, 348 p.

DAIGNAULT, Lucie. *L'évaluation muséale, savoirs et savoir-faire*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011, 328 p.

DROUIN, Martin. *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*, Sainte-Foy : Presses de l'université de Québec, 2005, 386 p.

DUBÉ, Philippe, et Raymond MONTPETIT. *La double genèse de la muséologie québécoise*, Québec : Musée de la civilisation, 1991, 120 p.

SAINT-PIERRE, Diane. *La politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement ? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2003, 322 p.

Articles et revues scientifiques

BERGERON, Yves. « La révolution du réseau des musées québécois », in *Musées*, vol. 28 : « 50^e anniversaire de la SMQ », 2009, p. 14-29.

BERGERON, Yves, René RIVARD et Cyril SIMARD. « Retour sur la XVI^e conférence générale du Conseil international des musées (ICOM) à Québec : 1992, année charnière de la muséologie québécoise », in *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 11, 2013, p. 7-24.

BLANCHET, Arlette. « Les institutions muséales du Québec de 1985 à 1992 », in *Musées*, vol. 14, n°3, sept. 1992, p. 18-21.

MACIAS-VALADEZ, Katia, et Michel FOREST. « La contribution de la Société des musées québécois au processus de professionnalisation de la muséologie au Québec », in *Musées*, vol. 28 : « 50^e anniversaire de la SMQ », 2009, p. 74-85.

SELBACH, Gérard. « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et local », in *Revue Lisa*, [en ligne], vol. V, n°1 : « State and Culture in the English-Speaking World », 2007, p. 58-91, <http://lisa.revues.org/1154> (page consultée le 14/01/2016).

SIMARD, Françoise. « Le réseau Info-Muse de la Société des musées québécois », in *La Lettre de l'OCIM*, n°38, 1995, p. 19-21.

SULLIVAN, Elsie. « Le musée Marsil de Saint-Lambert », in *Musées*, vol. 4, n°4, 1981, p. 21.

TEATHER, Lynn J. « La création des musées au Canada (jusqu'en 1972) », in *MUSE*, vol. X, n°2 et 3, 1992, p. 30-39.

TRUDEL, Jean. « Housing Museums in Historic Buildings : A Wise Solution for the Long Term ? », in *APT Bulletin*, vol. 27, n°3 : « Museums in Historic Buildings », 1996, p. 37-42.

TRUDEL, Jean. « Vers une politique muséale », in *Musées*, vol. 18, n°1, 1996, p. 5.

Catalogue d'exposition

CHABOT, Suzanne. *Griffé Québec*, catalogue d'exposition (Saint-Lambert, Musée du costume et du textile du Québec ; Montréal, Écomusée du Fier Monde, 19 juin-20 sept. 2009), Saint-Lambert, Musée du costume et du textile du Québec, 2009, 41 p.

COOPER, Cynthia (dir.), *Le fil du temps : 200 ans de broderie sur costume*, catalogue d'exposition (Saint-Lambert, Musée Marsil, 8 août-21 oct. 1990), Saint-Lambert : Musée Marsil, 1990, 36 p.

Rapports

MONTPETIT, Raymond. *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*, rapport remis au ministère de la Culture et des Communications du Québec le 19 août 2013, 71 p., [en ligne], https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFinal_aout2013.pdf (page consultée le 23/05/2016).

THIBODEAU, Jean Claude, Michel TRÉPANIÉ et INRS-Urbanisation. *Le vêtement. Étude sectorielle préparée à l'intention du Comité du Bilan de l'activité scientifique et technologique de la région de Montréal*, mai 1992, 40 p., [en ligne], https://www.economie.gouv.qc.ca/fileadmin/contenu/publications/conseil_science_techno/rapports/1995_rapport_annuel_octobre.pdf (page consultée le 14/05/2016).

Travaux universitaires

AUDET, Liliane, et Catherine LAVALLÉE. *De fil en aiguille : les 30 ans d'histoire du Musée du costume et du textile du Québec*, travail universitaire, Montréal, Université de Montréal, Maîtrise en muséologie, 2009, 34 p.

HAMEL, Nathalie. *Le costume en Beauce, 1920-1960 : tradition, innovation et régionalisme*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, département d'Ethnologie, 1998, 132 p.

RAVARY, Marie-Claude. *Mise en réserve d'une collection de costumes : Centre national de recherche et de diffusion du costume : rapport de stage*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

Médiagraphie

Presse

DOYON, Frédéric. « Vers un carrefour muséal de la mode. Le président du Musée du costume et du textile met en branle son projet de déménager à Montréal », in *Le Devoir*, 26 juillet 2010.

DOYON, Frédéric. « Éloge et panorama de la mode d'ici », in *Le Devoir*, 25 août 2010.

GAGNON-PARADIS, Iris. « Montréal aura son Musée de la mode », in *La Presse*, 15 avril 2016.

PRONOVOST, Carole. « Le Sommet économique de la région de Montérégie reporté au printemps 1987 », in *L'œil régional*, 22 janvier 1986, p. 5.

VAN HOENACKER, François. « Couture intemporelle », in *Dress to kill*, n°16, hiver 2011, [np].

SAINT-JACQUES, Sylvie. « Mort de Georges Lévesque : "Il était notre Jean Paul Gaultier" » in *La Presse*, 24 août 2011.

Sites Internet

Habiles habillements, exposition virtuelle du Musée de la mode à Montréal, [en ligne], <http://mctq.org/collection/index.html> (page consultée le 30/05/2016).

« Maison Marsil ». Site du Répertoire du patrimoine culturel du Québec, [en ligne], <http://www.patrimoine->

culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92905&type=bien#.V02BhDbHzVo (page consultée le 31/05/2016).

« Mission et historique ». Site du Musée de la mode à Montréal, [en ligne], <http://museedelamode.ca/fr/category/a-propos/mission-et-historique/> (page consultée le 07/05/2016).

Enregistrements vidéographiques

Les Intemporelles, captation vidéographique du défilé de mode auquel a participé le Musée du costume et du textile du Québec, [en ligne], <https://vimeo.com/29802442> (page consultée le 13/05/2016).

Que se cache-t-il dans nos réserves ?, vidéographie promotionnelle créée par Ophélie Raffin par le Musée du costume et du textile du Québec, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=LFpE_NwytOg (page consultée le 14/05/2016).