

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
- PARIS 3

UFR Arts & Médias

Département de Médiation culturelle

**LA MEDIATION DES TEXTILES DANS LES MUSEES DE
FRANCE**

*Enjeux socioculturels, politique et territorial dans la mise
en exposition d'un objet fragile aux propriétés expressives
multiples.*

GERVASONI Agathe

Mémoire de M1 dirigé par Fabien VAN GEERT

Soutenu à la session de juillet 2020



Déclaration sur l'honneur

Je, soussigné(e), déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 01 juillet 2020

Signature de l'étudiant Agathe GERVASONI

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Merja Laukia, qui m'a amené à m'intéresser aux textiles pour la première fois au Musée Africain de Lyon.

Je remercie chaleureusement Monsieur Fabien Van Geert pour avoir accepté de diriger mon mémoire et pour ses conseils avisés et son soutien.

Un grand merci à Christine Athénor pour l'entretien précieux qu'elle m'a accordé.

A mon frère Hugo Gervasoni et mon amie Aure-Iliane Meric qui m'ont relu et conseillé avec patience et intérêt.

Je remercie mes camarades de promotion, avec qui j'ai eu la chance de travailler ces deux dernières années. Je remercie particulièrement Sarah Favre et Camille Leinardi pour leur soutien, nos sessions de travail en bibliothèque ou par skype, et pour les nombreux conseils qu'elles m'ont fourni.

A ma famille et mes amis qui m'ont soutenu, en particulier Julie Attlan, Baptiste Colin et Jeanne Couesme, mes partenaires de confinement, sans qui cette période aurait été très difficile à vivre.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION :	6
-----------------------------	----------

CHAPITRE I – L’EXPRESSIVITE DES TEXTILES ET SA MEDIATION DANS LES MUSEES

ETHNOLOGIQUES FRANÇAIS : EVOLUTIONS ET DIFFICULTES	10
---	-----------

A. ANTHROPOLOGIE TEXTILE : L’ELOQUENCE INSOUPEONNEE DES TEXTILES SUR LES POPULATIONS, UN DISCOURS EN FILIGRANE	10
1. OBJET SOCIAL ET OUTIL DE COMMUNICATION	10
2. UN OBJET ASSOCIE A UN GENRE : UNE PRATIQUE MAJORITAIREMENT FEMININE AYANT UN IMPACT SUR SA VALORISATION EN MUSEE.....	16
3. UNE VALEUR POLITIQUE DES TEXTILES, UN DISCOURS MIS A DISTANCE	18
4. UN OBJET DE MARCHANDISE : UNE DIFFICULTE POUR SA CONSIDERATION SCIENTIFIQUE ET CULTURELLE ?	22
B. PANORAMA DES MUSEES TEXTILES EN FRANCE ET A L’INTERNATIONAL	25
C. HISTOIRE ET EVOLUTION DE LA PERCEPTION DE L’OBJET TEXTILE DANS LA MEDIATION DES EXPOSITIONS FRANÇAISES.	34
1. AVANT LES MUSEES : PREMISSES DE LA MEDIATION DES COLLECTIONS TEXTILES EN FRANCE	35
2. LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES ET LES EXPOSITIONS COLONIALES EN FRANCE : PRESENTATION INDUSTRIELLE ET MEDIATION DE L’AILLEURS PAR LES TEXTILES.....	37
3. DU MUSEE D’ETHNOGRAPHIE DU TROCADERO AU MUSEE DU QUAI BRANLY : EVOLUTION DU TRAITEMENT DU TEXTILE COMME OBJET ETHNOGRAPHIQUE.	43

CHAPITRE II : LE CAS DU QUAI BRANLY - EXPOSITION ET MEDIATION DES OBJETS

TEXTILES DANS LA PLUS GRANDE COLLECTION ETHNOGRAPHIQUE FRANÇAISE.....	54
--	-----------

A. EVOLUTION SCENOGRAPHIQUE DES VETEMENTS ET ELEMENTS DE PARURE : EFFACEMENT DU PORTEUR AU PROFIT DE L’OBJET ET DE L’ART DE L’HABILLEMENT.	57
B. EXPOSITION DES TISSUS SEULS : ENTRE L’OBJET ETHNOGRAPHIQUE ET L’ŒUVRE D’ART	64
C. LES CARTELS ET AUTRES OUTILS DE MEDIATION DES TEXTILES PAR L’ECRIT	73
D. LA MEDIATION DES TEXTILES PAR L’IMAGE : AUTRES MEDIUMS DIFFUSANT LE TISSU COMME SOURCE D’EVOCATION D’UNE POPULATION	81

CHAPITRE III – LE MUSEE DES TISSUS ET DES ARTS DECORATIFS DE LYON : LE

PATRIMOINE TEXTILE AU CŒUR D’ENJEUX POLITIQUES ET TERRITORIAUX.....	89
--	-----------

A. LE PREMIER MUSEE CONSACRE AUX TEXTILES DE FRANCE : UNE HISTOIRE SINGULIERE.....	90
---	-----------

B. ENJEUX PATRIMONIAUX ET TERRITORIAUX AUTOUR D'UNE COLLECTION SENSIBLE : LE DANGER DE FERMETURE EN 2015 DU MUSEE DES TISSUS DE LYON.....	97
1. LE CONTEXTE TERRITORIAL DU MUSEE : UN CONTEXTE MUSEAL PARTICULIER	97
2. ANALYSE DE TERRAIN DE LA MEDIATION DU MUSEE AVANT SA RENOVATION : UNE PRESENTATION DATEE ET FIGEE D'UNE COLLECTION POURTANT VIVANTE.....	101
3. LA MENACE DE FERMETURE DU MUSEE EN 2015 : ENJEUX CULTURELS ET POLITIQUES AUTOUR D'UNE COLLECTION TEXTILE AMBIVALENTE.....	109
C. TRANSFORMATION DU MUSEE VERS UNE MEDIATION MODERNE DE SES TEXTILES ?.....	115
<u>CHAPITRE IV – LES ALTERNATIVES DE MEDIATIONS TEXTILES : SORTIR DE L'IMMOBILITE PHYSIQUE DE L'OBJET POUR MIEUX TRANSMETTRE</u>	<u>123</u>
A. LES FESTIVALS TEXTILES : UN CADRE HYBRIDE POUR UN OBJET PLUS VIVANT	127
B. L'APPRENTISSAGE DE L'OBJET TEXTILE PAR LE GESTE ET LES SENS	142
C. OUVERTURE SUR LES ARTISTES TEXTILES : UNE AUTRE MEDIATION ?.....	155
<u>CONCLUSION :.....</u>	<u>168</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>172</u>
<u>ANNEXE ILLUSTRATIONS :.....</u>	<u>201</u>
<u>ANNEXE ENTRETIEN : CHRISTINE ATHENOR.....</u>	<u>209</u>

Nombre de caractères de la partie rédaction : 350 761 espaces compris (296 124 espaces non-compris)

Nombre de caractère en tout : 438 412 espaces compris (371 052 espaces non-compris)

Introduction :

Quelle que soit la destination du monde où l'on se rend, plusieurs éléments culturels vont venir attiser notre curiosité. Le tissu est l'un des objets sur lequel la marque de l'appartenance culturelle est la plus forte dans les traditions de tous les pays du monde. Il est défini par le dictionnaire Larousse comme étant « *une surface obtenue par l'assemblage régulier de fils ou de fibres disposées en deux séries croisées à angle droit.* »¹. André Leroi-Gourhan lui aussi parle de surfaces « *qui couvrent toutes les formes d'assemblage de deux nappes d'éléments parallèles* »² Certains chercheur.euses ne sont pas d'accord avec cette définition et l'élargissent encore davantage, comme Sophie Desrosiers, pour qui les textiles sont en trois dimensions, si l'on prend en compte la matérialité des fibres nouées.³

Les couleurs, formes et motifs des tissus obéissent à des codes culturels bien précis qui expliquent pourquoi ils sont les principaux souvenirs rapportés d'un voyage. En effet, en plus d'être facile à transporter, ils portent sur eux l'identité d'un peuple ou d'une région et parfois même un langage complexe, dont le savoir se dissipe peu à peu avec leurs derniers détenteurs. Ainsi au-delà de son statut d'objet, il y a une complexe relation entre celui-ci et l'Homme que l'on ne conscientise pas toujours et dont il est difficile de montrer la nature. La force d'attraction des textiles a toujours été importante. D'après Mary Schoeser :

*« Les textiles sont, à leur manière, un art de guérilla. Souvent invisibles du fait de leur omniprésence, ils se révèlent, dans certains contextes, capables d'éveiller brusquement l'intérêt »*⁴.

¹ Éditions Larousse, « Définitions : tissu - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 24 juin 2020, [En ligne] Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tissu/78215>.

² DESROSIERS Sophie, « André Leroi-Gourhan et les textiles », *Cahier des thèmes transversaux ArScAn*, vol 10, 2007, p.1.

³ *Ibid.*

⁴ SCHOESER Mary, *Textiles*, Paris : Flammarion, 2013, p.10.

Cette « force d'attraction » dont l'autrice parle, bien qu'invisible, se ressent-elle dans les musées, au travers des collections, des cartels et de leur scénographie ? Les tissus sont des objets qui n'ont pas les mêmes propriétés et la même matérialité que les autres artefacts et œuvres d'art peuplant nos musées. Une proximité et une sensibilité conscientes ou inconscientes s'inscrivent dans nos rapports avec ces objets. De plus, ils sont généralement des surfaces planes, très fines et fragiles, ce qui peut limiter leur mode d'exposition. Ainsi, certaines contraintes associées aux musées peuvent venir parasiter leur médiation et priver le visiteur de cette force habituellement issue de l'expérience de l'objet ou de son insertion dans l'environnement. Cette affirmation peut évidemment être observée auprès d'autres objets mais elle se vérifie particulièrement dans le cas précis des textiles.

Dans ce mémoire, il s'agira de comprendre l'intégration d'un objet culturel si complexe à l'intérieur d'un musée et d'observer la médiation qui en est faite. Le terrain d'étude sera principalement celui des musées de France, car son passé d'ancien pays colonial a eu des conséquences sur son approche de l'ethnographie, de la culture matérielle et de son rapport aux sens, qui diffère de celle des pays anglo-saxons ou des pays extra-occidentaux. Ce mémoire présentera, d'un point de vue occidental, la question de la présentation de soi et/ou de l'autre par l'objet textile. De plus, paradoxalement, la France possède un important patrimoine textile, qu'elle ne fait pourtant pas passer au premier plan dans ses musées. Culturellement et socialement les textiles expriment des idées et provoquent des sensations dans le monde entier. Cependant leur interprétation, leur visibilité et leur présentation ne prendra pas la même forme selon leur environnement d'exposition, ni selon le type de musée qui l'expose.

En novembre 2019, l'ICOM (Conseil International des Musées) relaie une formation de l'Institut National du Patrimoine au Musée Yves Saint Laurent pour réunir les différents professionnels autour de questions liées à l'objet textile dans leurs musées. En voici la présentation :

Depuis plusieurs années, on note un regain d'intérêt pour les collections de costumes de toutes époques et de tous domaines. Face à l'intérêt du public pour ces fonds, ceux qui ont la charge de les

*conserver, de les restaurer et de les valoriser rencontrent de multiples questions et obstacles : fragilité et vieillissement des matériaux et de leur mise en œuvre, sensibilité à la lumière, mode d'exposition (mannequinage ou à plat), choix de scénographie mais aussi enjeux de restauration. Comment exposer sans dégrader ? Comment faire comprendre une pièce qui a perdu ses volumes ? Comment transmettre avec elle le patrimoine immatériel dont elle est porteuse ? Comment faire les bons choix de restauration au cas par cas ?*⁵

Ce n'est pas là la première fois que l'ICOM se concentre sur les textiles, mais il a mis en revanche un certain temps avant d'en faire un réel sujet d'intérêt. Cela peut sembler étonnant, car il s'agit là d'un objet qui a existé de tous temps, d'une grande fragilité et qui demande des consignes de conservation universelles. Un comité international intitulé COSTUME voit le jour en 1962 au sein de l'ICOM.⁶ Ce comité, composé de 400 membres, a pour vocation de réunir les conservateurs, chercheur.euse.s et professionnel.le.s des textiles pour partager et innover sur la question de la conservation, de la présentation au public, de la recherche et de la collecte de costumes. Il existe également un groupe de travail consacré aux textiles, le ICOM-CC Textiles Working Group, qui *« se concentre sur la préservation et la conservation des objets fabriqués à partir de toutes sortes de fibres textiles, qu'elles soient organiques ou inorganiques, naturelles ou artificielles »*⁷. Il y a donc bien un intérêt pour cet objet patrimonial, mais dont on trouve peu de traces écrites consacrées exclusivement en la matière. Ces cellules de réflexion abordent majoritairement des notions de conservation des tissus, mais très peu sur leur médiation.

⁵ « Textiles et costumes : adapter sa politique de conservation, de restauration et d'exposition à sa collection », ICOM France, 28 juin 2019, [En ligne] Disponible sur : <https://www.icom-musees.fr/actualites/agenda/textiles-et-costumes-adapter-sa-politique-de-conservation-de-restauration-et>.

⁶ « About ICOM Costume », *ICOM COSTUME* (site), consulté le 15 mai 2020, [En ligne] Disponible sur : <http://costume.mini.icom.museum/who-we-are/about-icom-costume/>.

⁷ « Textiles - ICOM-CC », Text.Homepage, consulté le 15 mai 2020, [En ligne] Disponible sur : <http://www.icom-cc.org/40/working-groups/textiles/>.

Nous verrons donc par quelles modes de médiation, un patrimoine aussi fragile et sensoriel que celui des textiles peut-il être valorisé pour délivrer au mieux ses symboles, son histoire, sa charge émotionnelle et sa fonction sociale dans les musées de France.

Pour commencer nous observerons l'expressivité des textiles et l'évolution de leur médiation dans les expositions françaises (**Chapitre I**). Par la suite nous questionneront la place des tissus en tant qu'objet ethnographique, par l'étude du cas du Musée du Quai Branly – Jacques Chirac (**Chapitre II**). Notre analyse se tournera ensuite vers le cas singulier de l'évolution du Musée des Tissus et des Arts Décoratifs de Lyon (**Chapitre III**). Enfin, nous envisagerons les médiations alternatives des textiles proposées en France hors ou en périphérie des musées, pouvant proposer une approche plus globale de l'objet textile. (**Chapitre IV**)

CHAPITRE I – L'EXPRESSIVITE DES TEXTILES ET SA MEDIATION DANS LES MUSEES ETHNOLOGIQUES FRANÇAIS : EVOLUTIONS ET DIFFICULTES

A. Anthropologie textile : L'éloquence insoupçonnée des textiles sur les populations, un discours en filigrane

Cette première partie consiste en un court avant-propos composé de réflexions anthropologiques, philosophiques et de culture matérielle, sur la question de l'expressivité des tissus. Elle permet d'introduire tout l'enjeu patrimonial associé à ces objets d'art, ethnographiques et historiques. Cela nous permettra donc de saisir l'importance de la médiation mise en place par les musées autour de ces objets de tissu.

1. *Objet social et outil de communication*

D'après Terence Turner, le corps et son ornementation jouent un rôle essentiel dans les « *stratégies de socialisation* », la peau étant une « *interface entre le monde extérieur des relations sociales et le monde intérieur de la psyché* »⁸. Cela permet donc de marquer sa propre identité mais aussi sa « *place dans la hiérarchie sociale et les étapes de la socialisation des individus depuis la naissance jusqu'à la mort* »⁹. Dans toutes les cultures du monde depuis le début de l'humanité, l'Homme produit du tissu. Il lui sert à se couvrir, à se protéger mais aussi à créer du confort dans son environnement naturel. Or son pouvoir va bien au-delà d'un besoin d'ordre vital. Très tôt les techniques de tissages se sont affinées, on a également commencé à les orner, à les colorer. Les premiers motifs figuratifs tissés que l'on a

⁸ DEBARY Octave & TURGEON Laurier, « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », *Objets & Mémoires*, Paris : Presses de l'Université Laval, 2007, p.24-25.

⁹ *Ibid.*

retrouvés appartiennent à la période Perse sassanide (224-642 après JC)¹⁰. Dans certaines régions du monde, l'art majeur est l'art textile.¹¹

Que ce soit avec le tissu qui enroule le nouveau-né, un bout de tissu que l'on nomme dans le langage populaire un « doudou », le voile du mariage mais aussi parfois celui du deuil ¹², une multitude de tissus ponctuent nos vies. Bien qu'aujourd'hui ce ne soit plus entièrement le cas, on trouve quand même une quantité de techniques artisanales très anciennes qui ont réussi à se perpétuer jusqu'à aujourd'hui avec un certain nombre de traditions qui y sont restées attachées. Il y a en effet des étoffes qui ont été conçues pour des occasions très précises, et qui aujourd'hui encore ont cette fonction ou bien en prennent de nouvelles. Dans certaines cultures, comme en Indonésie et aux Philippines, le textile est l'entremêlement de la vie car ses fils sont le produit du ciel, masculin, et de la terre, féminine. Il est alors le produit symbolique de la vie et suit toutes les étapes de celle-ci. ¹³

Un exemple de textiles qui illustrent parfaitement cette idée est celui des indigos, qui revêtent un grand nombre de fonctions, rien qu'en Afrique de l'Ouest. Leur couleur bleue presque noire symbolise la nuit et la sorcellerie chez les Ebiré et en fait donc des talismans lors de rituel médicaux. On les offre à la naissance d'un enfant et ils sont portés lors des rituels de passages animistes chez les Yoruba et les Dogons au Mali. Il y a aussi la question des motifs. Selon ceux qui ornent l'étoffe, sa fonction va changer comme avec le motif *ndop* au Cameroun qui sera employé pour les « *lamentations commémoratives* ». La même fonction funéraire se retrouve au Ghana, Côte d'Ivoire, Sénégal et au Mali. Mais au-delà de ces fonctions on les retrouve suspendus aux maisons de personnes importantes et aujourd'hui ils se généralisent dans les vêtements quotidiens. L'absence, la présence, la variation des motifs, tout cela est porteur de sens dans un tissu. La

¹⁰ SCHOESER Mary, *Textiles*, op. cit., p.11.

¹¹ *Les collections textiles / Exposition « 20 ans »*, [En ligne] Disponible sur : consulté le 16 mai 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yN8cF3Uwv5w&feature=youtu.be>.

¹² Le linceul funéraire mais aussi les tissus associés aux rites funéraires, ou l'habit noir des enterrements.

¹³ *Les collections textiles / Exposition « 20 ans »*. op.cit.

question des influences entre groupes sociaux, entre pays, voire même entre continents participe à la compréhension de l'objet. Ici les différents groupes culturels s'influencent, échangent, et on a aussi la question de l'indigo d'Afrique du Nord avec les Touaregs et la religion islamique. Les indigos me servent ici d'exemple mais cela se vérifie dans tous les textiles du monde. Ils jouent un rôle silencieux dans toutes les sociétés. Chercher à comprendre pourquoi un textile intervient dans une situation donnée permet de révéler tout un pan de la connaissance profonde des cultures.

Germain Viatte dans la préface d'exposition *Le Boubou, c'est chic, les boubous du Mali et d'autres pays d'Afrique de l'Ouest* disait par ailleurs que :

« Les textiles sont comme des livres pour la connaissance des peuples, de leur histoire, de leur coutume, de leurs savoir-faire. Tout s'y révèle signifiant, y est texte, les fibres, les techniques de tissage, les colorants, les motifs, les usages, la poésie, la symbolique. »¹⁴

Il est primordial de constater que le mot « textile » dispose de la même racine étymologique que le mot « texte ».

« Le champ lexical réservé à la communication du textile donne la mesure d'un inconscient collectif complexe dans lequel le textile porte sens, signifie ou communique, sert l'homme au-delà de sa fonction initiale. »¹⁵

¹⁴ GARDI Bernhard, *Le Boubou - c'est chic*, Museum der Kulturen, Basel : 2002.

¹⁵ BORT Françoise & DUPONT Valérie, *Texte, texture, textile : Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, coll. Art Archéologie et Patrimoine, 2013.

Dans tous les langages un grand nombre de métaphores textiles se développent, notamment pour exprimer l'idée de réflexion, du mécanisme du cerveau :

« *Confirmant que la démarche de la pensée est un entrelacs, qu'il s'agisse de filer ou de suivre le fil (...) ils sont depuis longtemps devenus des modèles primordiaux du système cognitif* »¹⁶.

On a ainsi pu voir dans des mythes tels que celui de Pénélope dans l'Odyssée, un rapprochement entre l'ouvrage infini de cette dernière et le travail de l'écrivain.

« [...] *Le travail du poète qui noue pour mieux dénouer les stratagèmes poétiques du sens, jusqu'aux rêveries savantes* »¹⁷.

De tels rapprochements ont été consacrés à d'autres mythes et récits religieux comme la confection du voile par le personnage de Marie qui préfigure la mort du Christ, mais aussi l'écriture de la Bible. On peut considérer que presque chaque communauté du monde développe une production textile unique attachée à sa culture, la rendant reconnaissable. On pourrait dire la même chose des différents langages même s'il y a certainement plus de textiles qu'il n'y a de dialectes.

Dans certaines langues, le mot « tisser » prend aussi la signification de « raconter ». Tel est le cas en arabe avec le mot « hak ». On retrouve également cela chez les dogons qui utilisent le même mot pour le tissu et la parole. Cela serait lié à une légende selon laquelle la parole serait née de la bouche d'un génie dont les mâchoires formaient de la lisse à tisser¹⁸. A l'inverse, « *le mouvement des métiers,*

¹⁶ SCHLOESER Mary, *Textiles*, op.cit., p.11.

¹⁷ BORT Françoise & DUPONT Valérie, *Texte, texture, textile : Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, op.cit.

¹⁸ FAUQUE Claude et WOLLENWEBER Otto, *Tissus d'Afrique*, Paris : Syros, coll. Alternatives graphiques, 1991.

le bruit des poulies joliment décorées, le rythme de la navette et les chants de tisserands »¹⁹ constitueraient le verbe du tissu. Les ouvrages et les recherches uniquement consacrés aux textiles n'en sont encore qu'à leur début mais depuis environ une dizaine d'années, ils se concentrent de plus en plus sur la question du lien entre le textile et le texte, son sens profond. Ainsi apparaissent des ouvrages sur le sujet, tels que *Textiles and Text* par Maria Hayward et Elizabeth Kramer en 2007²⁰ ; *Texte, texture, textile : Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature* par Bort Françoise & Dupont Valérie en 2013²¹ ou encore *The Textile Reader* de Jessica Hemmings en 2013²². La liste énoncée ici est non-exhaustive mais elle permet de constater un intérêt croissant pour la lecture des textiles en tant que documents porteurs d'un savoir.

En tant que moyen de communication, les tissus et leurs techniques de production eux aussi ont été diffusés dans le monde. On peut même remarquer que leur diffusion a précédé celle des livres, car l'imprimerie de Gutenberg n'arrive qu'en 1450. Mary Schloeser nous dit dans son ouvrage que :

« [...] *Le vocabulaire visuel des textiles prouve l'existence de "conversations" qui, à travers des milliers d'années, lient entre elles des civilisations différentes tout autour du globe.* »²³.

Le tissu est aussi le médiateur entre le corps et l'esprit comme l'avance le théoricien Hugues Patrice :

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ BORT Françoise & DUPONT Valérie, *Texte, texture, textile : Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, op. cit.

²¹ BORT Françoise & DUPONT Valérie, *Texte, texture, textile : Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, op. cit.

²² HEMMINGS Jessica, *The textile Reader*, Londres : Berg Publishers, 2012, 463 pages.

²³ SCHOESER Mary, *Textiles*, op. cit., p.11

« Parce qu’au moment de la civilisation auquel nous sommes parvenus, trop d’écart s’est créé entre l’emploi, les pouvoirs du langage et la réalité du vivant humain, entre les mots et les choses, comme entre “l’âme” et “le corps”. Pour combler cet écart, il peut être salutaire, de s’aider d’un objet mi-chose, mi-langage, mi-chair, mi-âme, tel le tissu, pour tant de passes à trouver et à franchir où manque présentement la passerelle, le trait d’union. »²⁴

Les tissus ne servent pas que le corps, ils servent aussi l’esprit. Ainsi ils peuvent à eux seuls servir d’ « objets-métaphores » en liant à la fois l’esprit et le corps. C’est d’ailleurs une des caractéristiques des tissus d’Afrique sub-saharienne. En effet, les wax, par exemple, vont bien souvent exprimer des proverbes ou des pensées, tout en gardant le contact avec la peau, et donc les tissus biologiques de l’Homme. Cela permet un rapport au savoir tout autre, où la transmission se fait par le discours mais aussi par la matière. Ainsi, dans certains musées, comme l’Africa Museum de Tervuren, les wax sont exposés dans l’espace consacré aux langages. Le tissu prend alors une forme rarement observée dans les musées : celui d’un moyen de communication.

Or, dans les pays occidentaux, les textiles parlent peu, mais pas parce qu’ils n’ont rien à dire. La réalité biologique de notre corps est moins considérée dans notre civilisation occidentale. Cela a fait de cet art un art inférieur jusqu’à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. On a effectué une prise de distance avec la matière au profit de la pensée et de l’écrit.

« Avant le temps des écrits, lorsque la tradition orale était seule à transmettre, le rapport de cette parole avec le tissu, souvent en liaison avec les rituels, était bien plus fréquent, un rapport respectueux, une évidente prise en considération »²⁵.

²⁴ HUGUES Patrice, *Le tissu et les mystères de la conscience*, [En ligne], 2002, Disponible sur : <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva2.htm>

²⁵ HUGUES Patrice, *Le tissu et les mystères de la conscience*, [En ligne], 2002, Disponible sur : <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva2.htm>.

La prise de distance est, en partie, d'origine religieuse et correspond à une volonté de minimiser le rapport sensuel à la matière et aux objets. Dans ses cahiers anthropologiques sur les tissus, Pierre Hugues remarque que l'utilisation de métaphores textiles fait aussi partie de cette mise à distance dès lors qu'elles expriment une pensée, éloignant son aspect matériel. De plus, ces dernières sont souvent péjoratives, et ce phénomène peut être très certainement mis en parallèle avec le fait que la production textile est devenue une spécificité féminine au fil du temps²⁶. On peut citer les expressions : «un héritage *« tombé en quenouille »*, *« laver son linge sale en famille »*, *« être dans de beaux draps »*, *« filer un mauvais coton »*,

2. *Un objet associé à un genre : une pratique majoritairement féminine ayant un impact sur sa valorisation en musée*

Dans l'ouvrage *Genre, normes et langages du costume*, le tissu dans sa fonction vestimentaire *« prend une part essentielle dans la fabrique du genre »*²⁷. Roland Barthes dans son article *« Histoire et sociologie du vêtement »*²⁸, nous indique que ce n'est pas le vêtement qui importe mais la façon dont il est porté. Or dans cette manière de se vêtir, des codes fondés sur la notion de genre furent imposés dès l'Antiquité, où un même habit prenait une connotation masculine ou féminine.

« Instrument d'individualisation dans les sociétés occidentales contemporaines, le costume a davantage été au cours de l'Histoire,

²⁶ *Ibid.*

²⁷ CASSAGNES-BROUQUET Sophie et DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 36 (2012): 7-18.

²⁸ BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du Vêtement », *Annales* 12, n° 3 (1957): 430-41, <https://doi.org/10.3406/ahess.1957.2656>.

celui d'un contrôle et d'une hiérarchisation des sexes, des âges et des statuts sociaux. »²⁹

Pour en revenir au lien entre l'objet textile et la femme, il y a bien une association qui dure depuis des siècles, dont l'origine n'est pas clairement identifiée. Nous pouvons constater dans les recherches associées à ce mémoire, qu'une majorité de femmes avaient décidé de faire des textiles leur spécialité et d'y consacrer leurs recherches. Cela explique même peut être partiellement pourquoi peu de recherches ont été consacrées aux tissus avant les années 1980-1990, après la libération féminine des années 1960 et les mouvements artistiques textiles. Comment l'expliquer ? Nombreuses théories affirmeraient que la discipline du tissage et de la couture demande une grande finesse et délicatesse dont seules les femmes en auraient le secret. Or, on le sait, il n'y a pas de discipline genrée et les hommes peuvent parvenir aux mêmes résultats. Dans certaines cultures, ce sont même les hommes qui se consacrent à cet artisanat. Cependant, le phénomène social ancestral faisant de la femme un « être délicat » et de l'homme un « être doté de la force », a bien évidemment une influence et pousse sans doute les hommes à se détourner de cette discipline. Au-delà des tâches domestiques que l'on a dévolu aux femmes pendant bien longtemps, cette association peut aussi – mais il ne s'agit que d'une hypothèse – être lié à la relation de ces dernières avec leur corps. Il y a par exemple une notion de protection du tissu qui se retrouvera chez les mères, particulièrement lorsqu'elles sont en période de gestation.³⁰ Ainsi, cela peut avoir un impact sur la relation aux textiles qui va différer des sociétés occidentales et donc dans les musées. On remarque que la majorité des experts sur la question sont en effet des femmes, d'où une forte présence féminine dans la bibliographie de ce mémoire. Cette observation nous est confirmée par Sophie Desrosiers lors d'une

²⁹ CASSAGNES-BROUQUET Sophie et DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », op. cit..

³⁰ HUGUES Patrice, « Le Tissu, la Conscience Biologique et le Féminin », [En ligne] publié en 2002, Disponible sur : <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva4.htm>

interview³¹, ou encore Christine Athénor – dont nous parlerons dans notre chapitre IV – lors de notre entretien disait :

« Peu de personnes s'intéressent aux textiles, et c'est plutôt les femmes. Donc bon, on connaît le pouvoir qu'elles ont : moins important que celui des hommes. »³²

3. Une valeur politique des textiles, un discours mis à distance

Lorsque l'on s'intéresse de plus près aux tissus, on découvre qu'ils sont particulièrement loquaces par leur mode de conception, leur histoire et leurs motifs... Mais ils cachent aussi bien des mystères et des tabous, qui ne sont pas assez mis en avant lors de leur exposition. D'après Chloé Colchester, anthropologue américaine spécialisée dans les textiles, la manière dont sont exposés les objets dans nos musées les éloigne aussi de l'histoire commerciale et coloniale des objets³³. Selon elle le fait de les exposer par région, et non de façon historique, masque cet aspect-là de leur histoire.

Colorés et chargés de motifs ils accaparent l'œil, peut-être au détriment de leur compréhension finalement. En effet leur ouvrage *« Peuples en vitrine »*, Charles Illouz et Françoise Martinez affirment :

« 'Offrir à contempler c'est aussi dissimuler'. Qu'est-ce qui est digne d'être muséographié ou patrimonialisé ? Quelles dispositions

³¹ « Anthropologie du textile - Ép. 1/3 - Histoire du textile », France Culture, consulté le 16 mai 2020, [En ligne] Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-du-textile-1-anthropologie-du-textile>.

³² Entretien du 20 mars 2020, accordé par Christine Athénor, Historienne de l'art - Archéologue. - Fondatrice de l'association internationale HS-Projets et Commissaire générale du Festival International des Textiles Extraordinaires, FITE, en coproduction avec la ville de Clermont-Ferrand et le musée Bargoin. Entretien par téléphone.

³³ COLCHESTER Chloé, *Textile Today*, op. cit., p.164

culturelles et politiques favorisent la reconnaissance ou l'orgueil national et orientent les conditions ? »³⁴

Certains muséologues – comme Jacques Hainard à Neuchâtel – interrogent justement cette sacralisation de l'objet qui, par une présentation finalement fragmentaire, finit par détourner le sens premier de l'objet. Le silence sur les conditions de production et d'importation des textiles d'hier et d'aujourd'hui en Europe est alors très problématique. Ce silence empêche une prise de conscience par le public de tout ce qui se trouve derrière notre histoire des arts décoratifs et de la mode d'hier et d'aujourd'hui. Esclavage dans les champs de cotons, exploitations coloniales d'atelier de tisserandes, conditions de travail des manufactures actuelles des pays en voie de développement, impact environnemental de la surproduction de vêtements dans le monde, etc. Tous ces sujets sont dans l'ombre de la production des textiles et ne sont pas abordés dans les musées ethnographiques. Pourtant ils ont un rôle à jouer dans l'appréhension des cultures, encore plus aujourd'hui à l'ère de la mondialisation.

Des enjeux économiques et donc politiques dépendent de la production de textile dans certains pays comme dans ceux d'Afrique de l'Ouest³⁵ ou à Madagascar par exemple. Elle est aussi en train de renaître en France, car elle a souffert de la production de masse décentralisée dans les pays où la production se déroule à moindre coup³⁶. De plus, étant donné que des musées, comme le musée du Quai Branly, cherchent actuellement à requestionner leurs collections, leur provenance et leur passé colonial, les textiles ont beaucoup à jouer dans ce travail-là. Leur omniprésence dans notre quotidien montre bien, selon Therry Toé, dans sa thèse

³⁴ ILLOUZ Charles, MARTINEZ Françoise (dir), *Peuples en vitrine – une approche comparée du montrer/cacher*, op. cit., quatrième de couverture.

³⁵ « Textile : en Afrique de l'Ouest, les cotonniers perdent le fil de la transformation – Jeune Afrique », JeuneAfrique.com, 21 avril 2017, [En ligne] Disponible sur : <https://www.jeuneafrique.com/mag/426363/economie/textile-afrique-de-louest-cotonniers-perdent-fil-de-transformation/>.

³⁶ QUIGNON Catherine, Catherine Quignon, « L'industrie textile française renaît de ses cendres », *Le Monde.fr*, 7 avril 2019, [En ligne] Disponible sur : https://www.lemonde.fr/economie/article/2019/04/07/l-industrie-textile-francaise-renait-de-ses-cendres_5446983_3234.html.

« *Textiles et vêtement du Golfe de Guinée – Enjeux de conservation et de médiation* »³⁷, que l'on a tout intérêt à les étudier davantage, pour mieux les connaître et les comprendre.

Les multiples colonisations par les pays occidentaux ainsi que la mondialisation actuelle ont un impact sur la production textile de certains pays en voie de développement. La question de savoir si l'impact a été néfaste est difficile à déterminer car le modèle occidental a pu supplanter des artisanats traditionnels mais il a aussi pu être inspiré des importations. La diffusion du christianisme a incité certaines populations à couvrir leur nudité ce qui parfois a amené à un artisanat très riche³⁸. La mécanisation du tissage aujourd'hui se diffuse dans le monde entier. Certaines pratiques ou techniques de teinture se sont vu limitées, mais le plus souvent n'ont pas totalement disparu. D'ailleurs, les machines évoluent souvent en parallèle des métiers à tisser traditionnels et non en remplacement.³⁹ Ce qui peut cependant être problématique serait la disparition de leur force expressive et des symboles, qui représentent les savoirs contenus par l'objet. On le voit très bien dans le marché de la mode actuelle, où les motifs d'autres cultures prennent généralement le titre de « motifs ethniques », les amputant ainsi de leur provenance, de leur signification, sans compter que l'on reproduit des motifs et techniques à moindre coût, sans passer par les artisans locaux qui portent les derniers savoirs sur ces tissus. Le wax est un parfait exemple sur la question car il est une production hollandaise qui s'est simplement inspiré des techniques des batiks indiens et des motifs provenant d'Afrique. Bien que problématique car cela étouffe complètement les produits textiles nés sur le continent, les populations et notamment des groupes de marchandes appelées les Nana Benz, s'étaient réappropriés ce marché. Or

³⁷ TOE François Thierry, KURHAN Caroline, et FEAU Étienne, 2006, *Textiles et vêtements du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation*, Paris, France, Riveneuve, DL 2006, p.14.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ « Anthropologie du textile - Ép. 1/3 - Histoire du textile ».

aujourd'hui, la Chine écrase leur marché par une production de masse de « faux wax » qui se diffusent à travers le monde de la mode.⁴⁰

S'agissant des pays occidentaux, une histoire du textile, de l'artisanat et des ouvriers est très présente également. Les musées d'art et d'industrie, généralement, en parlent déjà beaucoup plus pour ce qui est des artisans, des techniques, de l'histoire des motifs... Le sujet de la provenance des matières premières restent pour autant peu abordé là encore.

Mais il n'y a pas que l'histoire cachée derrière les textiles qui est politique. Certains tissus sont politiques si l'on regarde les bannières en manifestation, les drapeaux ou encore les uniformes de soldats, policiers, etc. Certains motifs peuvent prendre part à la politique, comme les wax qui peuvent devenir des objets de propagande pour des présidents, ou reprendre des symboles de luttes. On retrouve cela depuis quelques décennies, dans notre culture occidentale, avec des vêtements qui reprennent des symboles ou des textes politiques. La fonction communicante de ces objets continue.

De nombreux sujets sensibles sont donc attachés aux étoffes, et sont soigneusement évités par les professionnels de musée. On peut se demander en revanche si, avec un rôle social du musée qui va s'accroître de plus en plus – au regard de la discussion actuelle autour de la nouvelle définition du musée⁴¹ – ces questions ne vont pas ressurgir. Notre monde tel qu'on le connaît change et pourrait bien nous mener à la perte de nos énergies comme en parlent dans leurs ouvrages Jared Diamond⁴² ainsi que Pablo Servigne et Raphaël Stevens⁴³. Le retour à l'artisanat et à la localité redeviendra primordial et le musée pourrait avoir un rôle

⁴⁰ « Le wax : itinéraire d'appropriations culturelles », France Culture, 26 novembre 2018, [En ligne] Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/histoire/le-wax-itineraire-dappropriations-culturelles>.

⁴¹ « Définition du musée », ICOM, consulté le 7 juin 2020, [En ligne] Disponible sur : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

⁴² DIAMOND Jared M Diamond et al., *Effondrement: comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris: Gallimard, 2018.

⁴³ SERVIGNE Pablo & STEVENS Raphael, *Comment tout peut s'effondrer : petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, 2015.

à jouer dans la diffusion des connaissances anciennes ou comme lieu de formation, voire d'atelier ou de forum. Il a donc tout intérêt à préserver ces savoirs et à commencer à les diffuser.

4. *Un objet de marchandise : une difficulté pour sa considération scientifique et culturelle ?*

Le tissu a donc fini par avoir une véritable valeur multiple. Il a eu et a toujours une valeur marchande qui peut se révéler être très élevée. On les vend, on les offre à de hauts dignitaires pour créer des alliances ou bien à un proche pour démontrer son affection. C'est aussi ce qui rend très complexe l'étude des textiles, car leur forte circulation rend leur identification et leur généalogie bien plus difficile à établir⁴⁴. Dans l'ouvrage de Colette Establet et Jean-Paul Pascual intitulé « *Des tissus et des hommes vers 1700* », on constate que les historiens évoquent les textiles car ils sont des éléments symboliques et marquent une distinction sociale. Cependant ils ne les évoquent pas de manière détaillée et ce sont les inventaires après décès qui sont pour eux une véritable source pour retracer cette histoire des textiles. On apprend dès lors leur provenance et surtout leur importance pour les personnages historiques, qui tenaient à garder une trace de leurs possessions de valeur⁴⁵.

En tant qu'objet de marchandise très présent dans nos sociétés, il est difficile de le faire accéder à la muséalisation. Le public aime le voir mais encore plus l'acheter, le posséder. Le textile, bien qu'ayant évolué dans ses formes et techniques, n'a pas disparu de nos sociétés. En ce sens on le perçoit moins comme objet historique lorsqu'il est ancien, et on ne le perçoit pas non plus comme objet ayant sa place au musée, lorsqu'il est récent. Le discours scientifique est distancié des produits encore sur le marché. Sara Le Menestrel, dans un article sur la collecte de l'objet contemporain, s'interroge sur les enjeux que supposent cette collecte, les

⁴⁴ « Anthropologie du textile - Ép. 1/3 - Histoire du textile ».

⁴⁵ ESTABLET Colette & PASCUAL Jean-Paul, *Des tissus et des hommes: Damas vers 1700*, Presses de l'Ifpo, 2005, pages 9-12.

difficultés qu'elle pose, notamment la question de savoir comment les choisir et de qui doit le faire.⁴⁶ Certains musées de société se servent de ces objets contemporains pour accompagner le discours des expositions. Mais ils ne les gardent pas dans les collections pour des raisons pratiques ou par manque d'intérêt pour ce qu'ils expriment. Or ces objets du quotidien sont des témoins d'une époque, d'un peuple et de la vie humaine. Exposer ces objets dans un musée permet de pointer des aspects de notre temps en valorisant un objet que l'on ne remarque même plus dans la vie quotidienne. Conserver cet objet signifie constituer une « *mémoire en devenir* »⁴⁷, afin de pallier à la disparition des objets de notre société, de plus en plus éphémère : « *maintenant nous survivons aux objets* »⁴⁸. Cette mission est essentielle, et revêt d'après Sara Le Ménestrel une fonction identitaire, la renier revient à « *renier notre temps* »⁴⁹. En Suède, un collectif de professionnels de musées, le SAMDOK, fut le précurseur d'une documentation contemporaine développée dans le but de constituer une mémoire, avant qu'elle ne disparaisse.

*« L'objet contemporain se définit par sa présence sur le marché actuel, il doit être facile à se procurer, disponible dans le commerce. Dans cette perspective, il est avant tout un produit industriel, fabriqué en série. Ordinaire, l'objet contemporain se fond dans le décor de notre vie quotidienne. Par contraste avec l'unique, le précieux, il est avant tout de consommation courante. »*⁵⁰

Au sujet des textiles, Sarah Le Menestrel parle dans cet article du Musée de la Civilisation à Québec qui expose sa définition de ses missions de transmission et

⁴⁶ LE MENESTREL Sara, « La collecte de l'objet contemporain : un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec », in *Culture matérielle et modernité*, Ethnologie Française, Paris : A. Colin, 1996, 194 pages.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ LE MENESTREL Sara, « La collecte de l'objet contemporain: Un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec », *Ethnologie française* 26, n° 1 (1996): 74-91.

de conservation. Elle nous transmet également leurs interrogations telles que celle-ci :

« *Les textiles et costumes suscitent l'interrogation suivante : « Devrait-on collectionner jusqu'à nos jours ? Les besoins exprimés par les expositions nous apprennent qu'il faut retenir quelques vêtements plus récents, objets repères d'époques et de périodes (la mise en contexte des années 50 par exemple). »*⁵¹

Sharon Little dans la revue *Rabaska* au sein du numéro de 2004 : *Collection-collectionneurs – Textiles d'Amérique et de France : percevoir les collections textiles par la production de produits dérivés*⁵², considère que la médiation des textiles et de leur patrimoine passe aussi par leur vente. Ainsi les conservateurs, restaurateurs, créateurs et industriels s'allieraient pour proposer au public des tissus de qualité et fidèles aux originaux. Ce projet s'ancre dans l'initiative de l'ICOM de 1999 qui a pour but de produire spécialement des objets pour les vendre en boutiques de musées. Cela est intéressant car une des facettes de l'objet textile est sa circulation commerciale donc est-ce une initiative qui peut favoriser sa médiation ou cela risque-t-il de le cantonner à son statut de marchandise ?

Les tissus ont donc une fonction sociale en tant qu'objet du quotidien, de culte, d'art, de commerce et de rapports de pouvoir. Il est un objet polysémique dont l'étude s'effectue autant sous le prisme de l'anthropologie que de l'histoire, des arts et techniques et bien d'autres domaines. Les recherches sur le sujet sont donc particulièrement dispersées, mais elles sont aussi très rares. Lors de son interview sur France Culture, Sophie Desrosiers et le journaliste évoquent même le textile comme étant « *le parent pauvre de l'histoire des techniques* »⁵³. Pour elle, cela provient de plusieurs facteurs liés à la conservation plus difficile de traces matérielles, du fait qu'il s'agisse d'un domaine associé aux femmes, mais aussi en

⁵¹ *Ibid.*

⁵² MATHIEU, Jocelyne & TURGEON, Christine. *Collections-collectionneurs. Textiles d'Amérique et de France*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2002, 240 pages.

⁵³ « Anthropologie du textile - Ép. 1/3 - Histoire du textile ».

particulier du fait de la complexité de la formation nécessaire ici. Après avoir effectué une formation en anthropologie, elle a suivi une formation à l'école des industries textiles à Lyon, puis une formation sur les tissages ancestraux en Bolivie. Il s'agit d'un domaine qui demande un grand savoir théorique, notamment lexical, mais aussi un travail des techniques et de terrain immense.⁵⁴ La difficile diffusion des savoirs dans ce domaine d'étude va bien évidemment poser problème dans une exposition de musée, qui doit être un instrument de compréhension des savoirs, accessible à un large public, tout en valorisant la portée esthétique des objets présentés.

Le textile, mis à distance dans notre civilisation occidentale, reprend depuis le XXème siècle une place dans nos musées et dans le monde de la recherche. Mais alors que le textile avait pour but premier de transmettre son savoir en étant porté ou étendu directement dans les lieux publics ou chez soi, comment les mettre en valeur et les faire s'exprimer dans un musée ?

B. Panorama des musées textiles en France et à l'international

Il est impossible à ce jour de donner le nombre exact de musées en possession de collections textiles. On en trouve tout autant dans les musées ethnographiques que dans les musées des arts et techniques, des arts décoratifs, d'art, de société, de mode, d'histoire, d'histoire naturelle... Tous ces musées peuvent posséder dans leurs réserves des collections textiles variées. La plupart en possède, même si parfois ils ne sortent pas des réserves. Par exemple, Alain Godonou, historien et directeur de l'école du patrimoine africain, nous apprend qu'il a découvert dans les réserves du palais royal Kumasi au Ghana une incroyable collection de textiles magnifiques datant pour certains jusqu'au XVIIIème siècle. Cette collection n'a jamais été exposée.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ GODONOU Alain, "Museum or not museum", *Muséotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique. Colloque international organisé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy*, 2019, [En ligne]

Certaines institutions ont cependant commencé à chercher le nombre de musée en possession de textiles et ont dressé des listes. Tel est le cas de l'association HS Projets, spécialisée dans le patrimoine textile et dont nous présenterons l'activité ultérieurement, qui a réalisé il y a quelques années une carte des musées et galeries possédant des collections de tissus. Cette carte compte deux cent cinquante-cinq établissements dans le monde dont trente-cinq en France⁵⁶. Or on sait que cette liste est largement exhaustive car la région Auvergne-Rhône-Alpes a répertorié, elle aussi dans une carte, une cinquantaine de musées comportant des collections textiles⁵⁷. La plupart sont des musées industriels.

Parmi les musées uniquement consacrés aux textiles que l'on a répertoriés, on note quatre types de musées : les musées de textile, les musées de costumes, les musées de mode et les musées industriels qui se consacrent en général à un type de vêtement ou de production textile. Cela dénote une diversité d'approches qui peuvent être employées pour étudier et présenter ces collections. Cela ne facilite pas leur classification et leur quantification. Du fait du nombre conséquent de ces musées, on pourrait presque parler d'une catégorie de musée à elle seule. Pour ce panorama nous allons nous concentrer sur les noms de musée comportant le mot « Textile » car ce choix dénote une volonté de traitement de l'objet à partir de son médium et non de sa fonction. Décentrer la perception de l'objet en le prenant comme textile avant d'être, par exemple, un costume, permet aux musées d'en montrer les différentes facettes : historiques, techniques, artistiques, archéologiques, artistiques, ethnographiques... Aux Etats-Unis, on en trouve onze, dont les plus importants sont, le Cornell Costume and Textile Collection à New York, l'American Textile History Museum dans le Massachusetts et le Textile Museum de Washington. Ce dernier possède une collection de plus de 21 000 pièces textiles et tapis provenant des cinq continents, pouvant dater jusqu'à cinq

Disponible sur : <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/symposium-2019-06-11-15h15.htm>.

⁵⁶ « MUSÉES TEXTILES », *HS Projets | Des projets hors séries et hors structures*, 21 juin 2017, [En ligne] Disponible sur : <http://hs-projets.com/fr/musees-textiles/>.

⁵⁷ « Patrimoine textile en Auvergne-Rhône-Alpes », consulté le 7 avril 2019, [En ligne] Disponible sur : <https://www.patrimoinetextile-auvergnerrhonealpes.fr/>.

millénaires et d'une ressource de 20 000 ouvrages et documents d'archive.⁵⁸ Sa création date de 1925 et on la doit au collectionneur Georges Hewitt Myers, qui a contribué à l'expansion de nos connaissances des textiles.⁵⁹ Son souhait était alors d'éduquer et de développer l'art du goût au travers des arts textiles. Ce musée a opté pour une présentation par zones géographiques. Il était installé dans la demeure des Myers, qu'ils ont légué au musée à leur mort, pour ensuite s'intégrer au campus de l'université Georges Washington et donc au musée de cette université en 2011⁶⁰.

On peut noter par ailleurs que beaucoup de collections textiles sont présentes dans des collections universitaires aux Etats-Unis – et donc associées à la recherche – comme à Cornell, à l'université de Wake Forest, à Yale, à l'université de North Texas, à l'université de l'Oregon et au Ruth Funk Center for Textile Art. Ce dernier exemple est par ailleurs un centre très intéressant, dont l'approche et la médiation se veulent au service de la diffusion des différentes propriétés expressives des tissus à travers le monde. Sa dernière exposition en date, visitable en ligne, s'intitule « Designed to Mobilize : Propaganda Kimono 1920-1945 ». Elle traite du vocabulaire visuel des kimonos, utilisé comme propagande pendant la guerre.⁶¹

En Allemagne, dans la ville de Krefeld, le Textilmuseum possède une collection de 30 000 pièces internationales de l'Antiquité à nos jours.⁶² Elles proviennent au départ de la collection royale qui date de 1880 et s'est vu complétée par des collections privées dont la plus imposante est celle du sculpteur Mannheim Jakob Krauth⁶³. En 1936, la ville de Krefeld récupère ces textiles en gardant sa fonction pédagogique pour laquelle la collection fut fondée, en s'associant au

⁵⁸ :: « :: Musée du Textile :: En avance sur son temps », consulté le 20 mai 2020, [En ligne] Disponible sur : <https://www2.gwu.edu/~textile/AheadofHisTime/index.html>.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ « Ruth Funk Exhibit », consulté le 20 mai 2020, [En ligne] Disponible sur : <http://click360.me/tours/funk/kimono/>.

⁶² « Sammlung | Stadt Krefeld », consulté le 21 mai 2020, [En ligne] Disponible sur : <https://www.krefeld.de/de/textilmuseum/sammlung/>.

⁶³ *Ibid.*

professionnels avec des expositions thématiques attractives qui proposent aux visiteurs tout le contexte matériel qui entoure ces objets.⁶⁹ Le Museu Textil i d'Indumentaria, de Barcelone, est fondé plus tardivement, en 1982. Celui-ci semble se concentrer davantage sur l'histoire de la mode.

Un musée semblable a vu le jour en 2003 à Londres : le Fashion and Textile Museum. Il est fondé par Zandra Rhodes, célèbre nom du design britannique et est géré par le Newham College de Londres⁷⁰. La collection couvre une période historique bien plus contemporaine, de 1947 à nos jours.⁷¹

En Italie, on peut visiter le Museo del Tessuto à Prato, qui depuis 2003 est installé dans une ancienne usine textile du XIX^{ème} siècle. On trouve une collection permanente formée en 1975, retraçant l'histoire textile depuis l'Antiquité, ainsi que de nombreuses expositions temporaires.⁷² Enfin, le Centralne Muzeum Włókiennictwa de Lodz, en Pologne, fait partie des musées textiles les plus importants du monde. Il date de 1952 alors qu'il n'était encore qu'un département du musée d'art de la ville. Ce département fut fondé par Krystyna Kondratiukowa, professeur de tissage polonais et historienne de l'art⁷³. Lodz est un pôle industriel d'importance des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles en Pologne.⁷⁴ Il possède une collection de plus de 20 000 pièces et met en avant une pluralité de disciplines dans sa

⁶⁹ MORRAL Euràlia, « Le musée textile de Terrassa », EM i Romeu - Catalonia, 1991, [En ligne] Disponible sur : <file:///C:/Users/User/Downloads/171121-Text%20de%20l'article-243415-1-10-20100512.pdf>.

⁷⁰ « About The Museum – Textile Museum of Canada ». [En ligne] consulté le 22 mai 2020 Disponible sur : <https://www.ftmlondon.org/ftm-collection/>

⁷¹ « Museum Collection | Fashion and Textile Museum », [En ligne] consulté le 22 mai 2020, Disponible sur : <https://www.ftmlondon.org/ftm-collection/>.

⁷² « COLLEZIONI », Museo del Tessuto di Prato, [En ligne] consulté le 22 mai 2020, Disponible sur : <https://www.museodeltessuto.it/museo/collezioni/>.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ « Historia - Biała Fabryka Ludwika Geyera », [En ligne] consulté le 22 mai 2020, Disponible sur : <https://cmwl.pl/public/informacje/historia,17>.

présentation : histoire des textiles et de l'industrie, ethnographie, mode, archéologie...⁷⁵

Nous noterons que tous ces musées sont occidentaux et qu'ils abritent tous des collections provenant du monde entier. Nous l'avons vu précédemment, les textiles sont des objets ethnographiques essentiels dans la compréhension de l'histoire des cultures et de leur circulation. Cependant, peut-on trouver des musées ou expositions textiles dans les pays extra-occidentaux ? Font-elles le choix d'exposer leur textiles, et peut-être aussi ceux d'autres continents ?

L'institution même du musée étant une conception occidentale basée sur une valorisation de la matière en tant que preuve d'authenticité :

« Fidèle à l'idéologie occidentale de la relique, le statut de patrimoine s'accorde traditionnellement à de la matière car elle est appréciée comme un témoignage authentique et emblématique d'une réalité passée que ce soit un objet, un monument, un site naturel, un mobilier... »⁷⁶

La mondialisation de la culture est pourtant parvenue à diffuser son modèle de préservation et de transmission du savoir par l'objet et le musée, dans des sociétés adoptant d'autres visions de ce qui est culturel ou non. Des musées se sont alors implantés dans le monde entier, parfois avec des modes de fonctionnement autres.

Par ailleurs, les textiles occupent une place bien plus importante dans les productions artistiques d'Asie, d'Afrique et d'Amérique du sud, là où les cultures occidentales valorisent davantage les peintures, sculptures et monuments.⁷⁷ Une grande partie de ces musées comportent ainsi des collections textiles et certains s'y sont consacrés entièrement. On trouve parmi eux :

⁷⁵ « Kolekcja - eksponaty Muzeum Włókiennictwa w Łodzi », [En ligne] consulté le 22 mai 2020, Disponible sur : <https://cmwl.pl/public/informacje/kolekcja>,16.

⁷⁶ JADE Mariannick, « Le patrimoine immatériel, nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux », 2004, 11.

⁷⁷ *Les collections textiles / Exposition « 20 ans »*. op. cit.

- Le Musée National de la Soie en Chine classé au patrimoine mondial de l'UNESCO
- Le Musée du Costume de Grand-Bassam en Côte d'Ivoire qui est l'unique musée textile d'Afrique sub-saharienne, même si énormément de tissus figurent dans les collections des musées nationaux, régionaux, dans les cours royales et chez les chefs de village.⁷⁸
- Le Musée du kimono de Ome
- La Kyoto Fashion Culture Research Foundation (KCI) et le Centre du textile de Nishijin de Kyoto
- Le Musée de la mode à Santiago au Chili
- Le Musée Amano à Lima et le Museo Sulca Textiles au Pérou
- Le Calico Museum of Textile en Inde.

Cette liste est non exhaustive, et comprend les musées que nous avons pu trouver, mais permet déjà de dresser un panorama plutôt complet des espaces d'exposition textile importants. Dans cette liste, seul le musée de la mode de Santiago possède une collection internationale, non axée sur une spécificité culturelle territoriale. Ses expositions se forment sous des thématiques appartenant à la culture populaire mondialisée comme le football, le tennis, Marilyn Monroe ou des groupes de musique. Les autres musées, eux, se consacrent tous à la diffusion et la conservation d'un art traditionnel qui leur est propre. Certains d'entre eux m'ont intéressé pour leur originalité de médiation et de scénographie, que nous évoquerons dans le quatrième chapitre pour parler d'autres modes de médiations possibles des tissus.

Enfin, en France, nous pouvons dresser une liste non-exhaustive, là encore, de trente-huit musées comprenant des pièces textiles dans leurs collections. On trouve donc :

- La Cité internationale de la Dentelle et de la Mode de Calais
- Le Musée de l'Hôtel Sandelin à Saint-Omer
- La Piscine – Musée d'art et d'industrie André-Diligent à Roubaix

⁷⁸ TOE François Thierry, KUHRAN Caroline, et FEAU Étienne, 2006, *Textiles et vêtements du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation*, p.16.

- La Manufacture, musée de la mémoire et de la création textile de Roubaix
- L'écomusée de l'Avesnois comprenant deux musées : l'AMV (atelier-musée du verre) et le MTSV (musée du textile et de la vie sociale)
- Le Palais Galliera - Musée de la Mode de la ville de Paris
- Le Musée Guimet
- Le Musée du quai Branly
- Le Musée de la Mode et du Textile au sein du Musée des arts décoratifs
- Le Musée Yves Saint Laurent Paris
- Le Musée des armées
- Le Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon
- Le Musée de Sens
- Le Musée du textile choletais – mouchoir rouge de Cholet
- Le Musée Départemental du Textile (Labastide-Rouairoux)
- Le Musée de l'Histoire du Costume de Sceaux-sur-Saône
- Le Musée de l'impression sur étoffe à Mulhouse
- Le Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon
- La Maison des Canuts
- La Soierie vivante
- L'Araire à Yzeron
- La Cité du design de Saint-Etienne
- Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille
- Le Musée de Toulouse
- Le Musée d'Aquitaine
- Le Musée d'Angoulême
- Le Musée de la Chemiserie et de l'élégance masculine à Argenton-sur-Creuse
- La Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson
- Le Musée des arts d'Afrique et d'Asie à Vichy
- Le Musée Bargoin de Clermont-Ferrand
- Le Musée de l'ancienne Sarpetrie
- Le Musée de la bonneterie à Troye

- Le Musée du textile des Vosges
- Le Parc de Wesserling – Ecomusée textile
- Le Musée du tissage et de la Soierie de Bussières
- L'Ecomusée du moulinage en Ardèche
- Le Musée de l'industrie sur l'histoire du textile de Nay
- Le Musée Textile de Bourgoin-Jallieu.

Dans ce mémoire, afin d'affiner le champ de recherche, nous nous concentrerons sur deux types de musées exposant des textiles : le musée du quai Branly Jacques Chirac à Paris et le Musées des Tissus et des Arts décoratifs à Lyon. Le champ d'étude concerne donc la France, dans un souci premièrement, de proximité du terrain, mais également car ce pays regorge de musée consacrés aux textiles, qui sont pourtant peu visibles sur la scène muséale française. Ce paradoxe interpelle et nous amène à nous demander ce qui se fait concrètement en France au niveau de l'exposition de tissus, et ce qui pourrait apporter une nouvelle médiation, rendant plus visibles ces collections. L'analyse de ces deux musées permettra donc l'étude de deux façons d'appréhender les collections textiles et de deux tailles d'institutions muséales. En effet, ces deux cas d'étude sont tout à fait différents en taille et en catégorie, mais permettent d'observer deux approches de la médiation autour de cet objet ethnographique et artistique qu'est le textile. Les deux musées intègrent ces deux caractéristiques de l'objet, mais les abordent différemment. L'un permet une approche internationale des textiles, là où l'autre en choisit une plus territoriale mais tournée vers le monde. De plus, l'un est uniquement consacré aux tissus alors que l'autre l'intègre dans une collection plus variée. Cela permet d'observer différentes collections textiles et leur médiation selon leur environnement muséal. On peut ainsi voir si, finalement, la spécialisation dans le domaine a un impact non seulement sur la conception de l'objet textile, sur sa médiation, mais plus largement sur le musée lui-même et ses publics. Certains chercheurs, dont Thierry Toé en 2006, dénonçaient une marginalisation des collections textiles dans les grandes collections ethnographiques. Le musée du Quai Branly venait alors de naître. Cela me permettra d'observer ce qui a pu être fait depuis 2006.

Avant d'observer le cas de ces deux institutions, il est nécessaire de replacer le sujet d'étude dans une histoire de l'exposition textile et son évolution en France. Pour comprendre le contexte scientifique et culturel qui entoure aujourd'hui les textiles, il advient de comprendre ce qui a pu être fait auparavant et ce qui a pu changer. Cela peut aussi nous permettre, en prenant un tel recul, d'envisager de nouvelles perspectives adaptées aux enjeux actuels et futurs dans ce domaine de recherche.

C. Histoire et évolution de la perception de l'objet textile dans la médiation des expositions françaises.

« Qu'ils soient placés dans la pénombre d'un rayonnage de réserve ou sous les éclairages d'une vitrine, les objets ethnographiques de musée ont bien des choses à nous dire, un réel vécu à raconter. »⁷⁹

Les objets de musées sont dotés d'un parcours de vie qu'il est intéressant de retracer dans son entièreté mais dont il manque malheureusement, encore aujourd'hui, certaines parcelles d'histoire lorsqu'ils sont exposés dans nos musées⁸⁰. Les textiles sont concernés par ces questions, voire même plus encore que d'autres types d'objets ethnographiques, étudiés plus tôt par les ethnologues et spécialistes. Ces derniers firent leurs premières apparitions muséales dans deux cadres d'expositions. D'abord dans le but de démontrer l'inventivité des artisans-tisserands locaux et étrangers pour favoriser l'économie et l'industrie régionale ou nationale. Puis pour illustrer les spécificités culturelles et sociales d'un peuple en tant qu'objet ethnographique. Les frontières entre ces deux catégories sont d'ailleurs souvent très fines. On notera par ailleurs que la présentation d'un textile

⁷⁹ GROGNET Fabrice, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », Gradhiva [En ligne], 2 | 2005, en ligne depuis le 10 Décembre 2008, connexion le 25 Avril 2019. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/gradhiva/473> ; DOI : 10.4000/gradhiva.473

⁸⁰ *Ibid.*

est souvent très attachée à son porteur, qu'il s'agisse d'une personne identifiée ou d'un groupe social ou ethnique.

1. *Avant les musées : prémisses de la médiation des collections textiles en France*

Les premiers objets ethnographiques collectés étaient dans les cabinets royaux. Deux catégories se distinguaient alors parmi eux pour évoquer la culture d'un peuple. On avait tout d'abord les vitrines comportant les objets de luxe tels que les *regalia* du royaume de France, comprenant entre autres ses vêtements de sacre avec le manteau, la tunique, les gants de sacre ...⁸¹ Des textiles liturgiques pouvaient eux-aussi figurer dans des cabinets royaux ou bien sûr dans les établissements religieux mais leur force symbolique et leur fonction sacrée n'en font pas réellement les ancêtres des collections textiles : ils n'étaient pas exposés. Dans les cabinets royaux ou autres cabinets de curiosités d'érudits, nous pouvions trouver des objets d'autres cultures, provenant souvent de butins de guerre.

La particularité des pays colonisateurs était en effet d'amasser un grand nombre d'objets des pays colonisés afin d'asseoir son pouvoir par leur monstration. L'époque coloniale fut aussi celle d'une grande appropriation d'objets par l'armée, les ecclésiastiques, les naturalistes, les amateurs ou encore les administrateurs. Cet amasement se faisait en grande quantité et sur des périodes plutôt courtes. On a ainsi peu d'informations sur leur histoire, les personnes les ayant confectionnées, leur symbolique, leur fonction... C'est tout un pan de l'Histoire des objets qu'on tente encore aujourd'hui de reconstruire, mais qui a eu des conséquences graves sur notre connaissance des peuples extra-européens, sur leur connaissance de leur propre histoire et sur la représentation donnée au public des sociétés lointaines. La plupart des objets furent donc collectés, sans études préalables et donc sans que l'on ne connaisse réellement leur vraie nature. Cela concerne tous les types d'objets, qu'ils soient issus du quotidien, utilitaires ou bien qu'ils aient appartenu aux rois ou

⁸¹ GABORIT-CHOPIN Danielle, *Regalia*, Paris : Musée du Louvre, 14 octobre 1987-11 janvier 1988, Monographie des musées de France, Paris, 1987, p. 20.

sociétés religieuses. Les textiles et parements firent donc partie de ces voyages, mais l'on exposa surtout les 'plus exotiques' comme on le constate au Jardin royal de Paris pour la démonstration des Plantes Médicinales, dans lequel se trouvait le Cabinet personnel de Joseph Pitton de Tournefort qu'il mit en place à son retour de mission en Asie Mineure. On trouve alors dans ce cabinet « *des collections de minéraux, de plantes, et des Habillements, des Armes, des Instruments de Nations éloignées.* »⁸². Dans ce cabinet sont exposés :

« *Des fossiles, concrétions, squelettes de monstres, habits de plumes à l'usage des sauvages ou des "Américains". Quatre grands « tabliers Illinois » pendaient des travées du plafond, ainsi que des mocassins rapportés par Jacques Cartier, des sacs et coiffes donnés par le marquis Roland-Michel Barrin de La Galissonnière (gouverneur du Canada de 1747 à 1749)* »⁸³

Bien qu'on ne sache encore rien de ces objets donc, on commence tout de même à collecter et à exposer ces costumes intrigants. Le vêtement fait partie des premiers signes de « différence » avec une autre culture. Très visible, immédiat, contrasté, il pointe les dissemblances et sert à ce moment-là à confirmer la « sauvagerie » dont on affuble ces sociétés récemment découvertes. La démarche n'est donc pas encore ethnographique, ni même réellement esthétique. Ici les habits représentent l'étrange, l'autre, qu'on ne cherche pas encore à comprendre mais que l'on veut montrer, comme un spectacle.

⁸² DUPAIGNE Bernard. « La maturation du Musée d'ethnographie au tournant du XXe siècle ». *Outre-mers*, tome 99, n°376-377, 2012. Cent ans d'histoire des outre-mers. SHOM, 1912-2012. p.530

⁸³ *Ibid.*

2. Les expositions universelles et les expositions coloniales en France : présentation industrielle et médiation de l'ailleurs par les textiles.



Figure 1 :

Les merveilles de l'exposition de 1889 : histoire, construction, inauguration, description détaillée des palais...

L'exposition Japonaise, Les Galeries.

Gravure anonyme

Les expositions universelles apparaissent à partir de 1855 en France. Rapportés en souvenirs, curiosités ou autre, on retrouve ces objets textiles dans les expositions même s'ils servent de décor plus que d'artefacts culturels ou d'œuvres d'art. Il faut tout de même préciser que tous les objets extra-européens étaient, au départ, exposés de manière décorative, leur faisant perdre tout sens ethnographique pour montrer les formes "curieuses" que prenaient ces objets. Les scénographies exploitaient plus « ces atmosphères exotiques »⁸⁴ qu'elles n'informaient. Ces expositions étaient prétextes à des jeux de pouvoir, afin de démontrer par l'architecture et les productions industrielles, le pouvoir d'une nation sur leur territoire et donc sur leurs colonies. Aucun cartel ou instrument de médiation ne nous renseignaient sur leur fonction ou symbolique initiales. Tel était le cas des textiles, mais eux n'étaient pas réellement "présentés" au public. Ils ornaient seulement les salles d'exposition en tant que rideaux ou tapis. (**Figure 1**)

Dans les cas où étaient invités des acteurs originaires des pays exposés, ceux-ci portaient également des textiles composant leurs « costumes

⁸⁴ MAINGON Claire, « Les pavillons éphémères de l'Exposition coloniale », Histoire par l'image [en ligne], consulté le 26 avril 2019. [En ligne] Disponible sur : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/pavillons-ephemeres-exposition-coloniale>

traditionnels ». (**Figure 2**) Les musées coloniaux ou les expositions coloniales ont également présenté des textiles, là encore sous forme décorative, mais aussi sur des mannequins habillés de costumes « traditionnels » (**Figure 3**) bien que n'étant pas toujours fiables aux coutumes vestimentaires réelles.

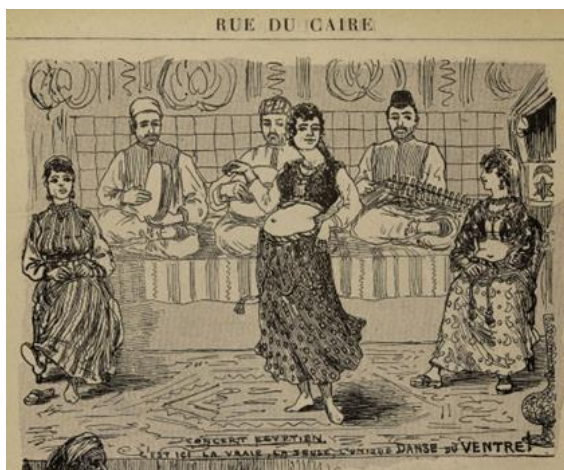


Figure 2 : Georges Coutan, La rue du Caire, « Concert égyptien, c'est ici la vraie, l'unique danse du ventre ! », dans L'Exposition pour rire. Revue comique, [1889]

Cette présentation sur des mannequins a longuement été pratiquée dans les expositions coloniales et même encore longtemps après, dans les musées ethnographiques.⁸⁵ Au sujet de l'exposition coloniale qu'il a organisée, Maurice Zimmermann évoque les productions textiles malgaches :

« Nous avons admiré de très beaux produits de parure, fruit de l'adresse et de la minutie des ouvrières malgaches : chapeaux de Panama en paille de riz merveilleusement fins, tissus variés en fil de raphia, dentelles, broderies sur



Figure 3 :
Henri Manuel, Types divers de Marocains, photographie -reproduite dans L'Afrique du Nord illustrée, Exposition Coloniale de Paris, juillet 1931, numéro spécial

⁸⁵ LESPES Marlène, « Les usages de l'art colonial dans les expositions coloniales : le cas du pavillon marocain », p.175. Marges [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 24 janvier 2018. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/marges/1337> ; DOI : 10.4000/marges.1337

soie, tresses et nattes, petits bibelots en bois. Il là de quoi exciter la réflexion. »⁸⁶

Cette exposition est – et Zimmermann le confirme dans ce texte – destinée à démontrer les bienfaits de la colonie sur les populations d’outre-mer en exposant les produits de leur industrie. Ainsi, dans une exposition qu’il considère comme « *quelque chose de mieux que les ordinaires attractions de ce genre* »⁸⁷ il souhaite démontrer l’intérêt des colonies. Concernant les textiles, il affirme que la production agricole à Madagascar ne portant pas ses fruits, peut-être serait-ce davantage sur l’artisanat que la France peut exploiter sa colonie :

« Pourquoi ne tenterait-on pas ici ce qui se fait dans l’Inde : l’utilisation de l’indigène pour la fabrication de meubles, de tapis, de vêtements destinés à la consommation européenne ? Ce serait là une ressource de plus pour cette île qui en offre si peu. »⁸⁸

Nous constatons donc la présentation des textiles dans ces expositions. Ils fascinent pour leurs qualités esthétiques et pour cette évocation de l’ « autre », mais ne sont pas documentés. Lorsqu’ils ornent les espaces d’exposition ils ne sont pas commentés et lorsqu’ils sont présentés sur des mannequins, on montre l’exotique sans analyser la symbolique et la fonction de l’habit. Par exemple, les textiles traditionnels malgaches sont dotés une histoire riche de symboles et de traditions, mais Zimmermann semble davantage s’intéresser à leur finesse et à la beauté de cette industrie comme source de richesse exploitable.

⁸⁶ ZIMMERMANN Maurice. « L’Exposition coloniale et le Congrès colonial de Marseille ». In: *Annales de Géographie*, t. 15, n°84, 1906. pp. 463-468; DOI : <https://doi.org/10.3406/geo.1906.3466>
https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1906_num_15_84_3466

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

A l'occasion de l'exposition coloniale de Lyon en 1894, douze pièces textiles sont présentées.⁸⁹ Une telle quantité n'était pas forcément d'usage dans ce type d'exposition et il est probable que l'histoire de la ville de Lyon, de ses canuts et de son Musée des Tissus, ait joué à ce qu'il y en ait autant. L'intérêt de cet évènement était en effet de montrer les bienfaits des colonies et l'importation de pièces textiles d'autres continents servait aussi à inspirer les tisserands de la ville ainsi qu'à susciter l'intérêt d'un public. Les pièces étaient accrochées de manière à ne laisser aucun pan de mur libre tant elles étaient serrées, voire superposées, presque en une sorte de *patchwork*. Aucune étoffe ne respirait, elles n'étaient pas à considérer dans leur unicité mais dans leur relation avec les autres. Il s'agissait d'un ensemble de tissus, d'un « ailleurs » dont on ne cherchait pas à connaître l'histoire. On les montrait d'ailleurs aux côtés d'autres objets qui n'avaient pas forcément de rapport avec eux. De plus, comme on peut le voir sur la photographie (**Figure 4**), les tissus semblent accrochés de façon peu soignée à l'aide de pinces ou d'épingles, sans vitrine de protection, comme sur un étal de marché. Les tissus des colonies n'étaient pas là pour être conservés, mais pour être vus et vendus. On ne les considérait alors pas comme étant des produits du génie humain, ni comme des objets d'art, là où certaines statues pouvaient déjà être parfois considérées comme tels. Cette mise en espace et la médiation – ou plutôt l'absence de médiation – autour des textiles montrent bien le regard colonial porté sur eux qui crée des hiérarchies

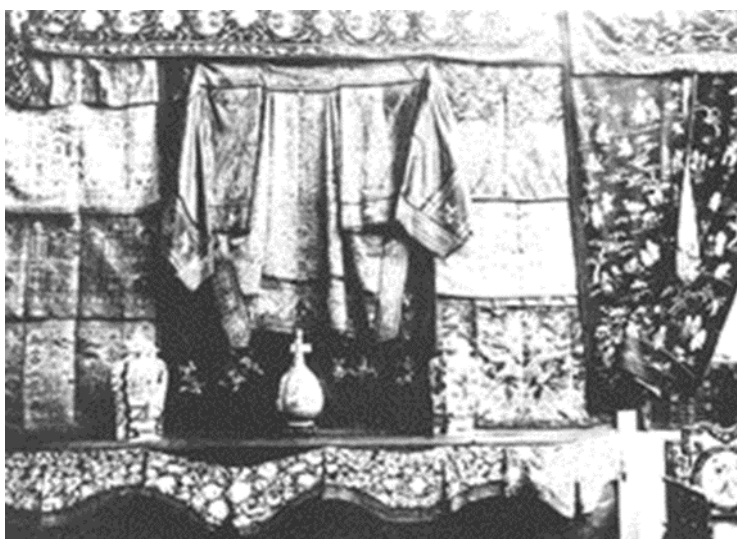


Figure 4 : Tissus présentés à l'Exposition coloniale de Lyon en 1894 (page 19) – Source : Laurick Zerbini

⁸⁹ PIRALLA-HENG VONG Luc, « Les Oubliés des Colonies : le fonds indien provenant de l'Exposition permanente des Colonies (1855-1896) dans les collections publiques. », *Archive du quai Branly* 1 (2012), [En ligne] Disponible sur : http://archives.quaibranly.fr:8990/accounts/mnesys_quaibranly/datas/medias/Pole_archives/Exposition%20permanente%20volume%2001.pdf.

dans les objets en plus de celles des différents peuples. On sait de plus, que pour certaines vitrines, les textiles étaient moins considérés. En effet la vitrine indienne par exemple n'exposait pas les textiles en tant qu'objets de présentation d'une culture mais ceux-ci étaient « *employés pour garnir le fonds de la vitrine, et mettre en valeur les objets exposés* »⁹⁰.

On trouvait aussi des tissus dans les « zoos humains » qui se développaient en même temps que les expositions coloniales ou dans le cadre de celles-ci. Des acteurs originaires des pays "exposés" étaient exhibés et mis en scène dans des villages indigènes recréés pour donner l'illusion aux européens de se trouver sur un autre continent. Ces spectacles de masse devinrent très populaires en prétendant montrer les vestiges de sociétés bientôt éteintes par l'influence de la colonisation. Les figurants portaient donc des "soi-disant" costumes traditionnels, parfois à moitié nus, afin d'en profiter pour exhiber de la nudité dans une société occidentale très pudique.⁹¹

Ce type d'exposition était présent partout en France et n'était pas uniquement réservé aux populations étrangères car l'on pouvait également observer des villages bretons, savoyards, ... En effet, à cette époque se construisaient dans toute l'Europe des identités nationales que l'on souhaitait les plus unifiées possible. Ces identités vont à cette période être, elles aussi peu à peu effacées, au profit d'une unité culturelle française. Ainsi pour légitimer les actions menées dans les colonies, étaient organisées ces mises en scène de "sauvages" qu'il adviendrait alors de "moderniser", de "civiliser".⁹² Les costumes n'étaient, en réalité, pas toujours des textiles importés de leurs pays d'origines et servent souvent à caricaturer ces populations.

⁹⁰ *Ibid*, p. 98.

⁹¹ ZEITOUN Charline, « A l'époque des zoos humains », *Le journal du CNRS*, consulté le 20 avril 2019, mis en ligne le 25 août 2015, [En ligne] Disponible sur : <https://lejournald.cnrs.fr/articles/a-lepoque-des-zoos-humains>

⁹² *Ibid*.

« [...] leur costume, même s'il rappelle l'original par le tissu et la coupe, est de toute évidence factice, tel un uniforme »⁹³

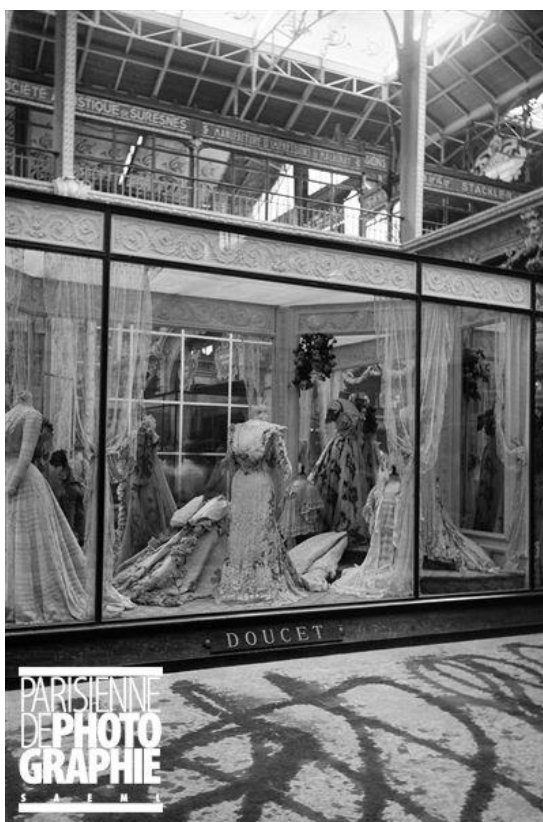


Figure 5 : Paris. Exposition universelle de 1900. Section des robes (Palais des fils, tissus et vêtements). Source Parisienne Photographique | Agence Roger-viollet.

Mais ces expositions (mise à part les expositions coloniales) n'avaient pas pour but principal de montrer l'« autre ». En effet l'objectif initial de ces manifestations résidait dans la présentation par chaque nation de son innovation et de sa créativité au travers de leurs produits industriels. Une présentation toute autre des textiles se développait alors pour les productions nationales. On le voit notamment par l'exemple de l'exposition universelle de 1900 à Paris, où un Palais des fils, tissus et vêtements bordais l'avenue de La Bourdonnais. Lors de ces expositions, la dimension et la prouesse architecturale du pavillon était particulièrement importante pour

asseoir sa puissance. On nous dit de ce pavillon qu'il égalait en dimension le Palais du Génie Civil, duquel il faisait face.⁹⁴ On trouve alors des photographies et des descriptions⁹⁵ qui indiquent une véritable classification des types de productions avec une section sur les matériaux (coton, soie...), une section sur les tissus et leur techniques de tissage, et enfin une sur les vêtements. Il s'agit là d'exposer les

⁹³ BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOETSCH Gilles (dir), *Zoos humains : XIXe et XXe siècles*, Paris : Editions de la Découverte, 2002, p.243.

⁹⁴ MOYNET G., « Palais des Fils, Tissus et Vêtements », *La science illustrée*, n°627, 1899. [En ligne] [En ligne] Disponible sur : http://sciences.gloubik.info/IMG/pdf/palais_des_fils_tissus_et_vetements.pdf

⁹⁵ ROUSSELET Louis, « Paris 1900 - Palais des Fils, Tissus et Vêtements - Palais du Champ de Mars », in *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris : Librairie Hachette & Cie, consulté le 21 avril 2020, https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=8&pavillon_id=69.

avancées des savoir-faire tout autour du monde et d'exceller en minutie et en créativité. On nous dit que lors de cette exposition, la France, riche de ses différentes spécialisations par région, fait forte impression. Les photographies ne détaillent malheureusement pas chaque vitrine pour observer la scénographie adoptée. Cependant, on a des vues panoramiques de l'intérieur du Palais qui nous montrent une disposition des textiles et costumes, en l'occurrence, tout à fait différente de celle des objets coloniaux. On a là déjà un souci de mise en scène sous vitrine avec mannequins, qui va se développer plus tard dans les musées, avec des éléments de mobilier et de linge de maison pour sublimer et multiplier les formats d'objets textiles. Un seul cartel nous apparaît en grandes lettres : celui comportant le nom de la maison tisserande ou des couturiers. Peut-être les techniques sont-elles détaillées mais il est davantage probable que non, car il s'agit là surtout d'une démonstration des grands noms de l'industrie textile et non de l'histoire de l'objet en soi.

En 1951, se tint la seule et unique exposition universelle uniquement consacrée aux textiles à Lille. Les exposants montraient alors leurs innovations industrielles en présentant de nouveaux systèmes de métiers à tisser. [\(Figure 6, voir Annexe ill.\)](#)

3. Du musée d'ethnographie du Trocadéro au musée du Quai Branly : évolution du traitement du textile comme objet ethnographique.

Si l'on compare avec d'autres capitales européennes, Paris fut très en retard « dans la reconnaissance de l'intérêt des collections ethnographiques représentatives des peuples du monde »⁹⁶ Le musée ethnographique du Trocadéro fut inauguré en 1880 (devenu musée de l'Homme en 1938) alors que le British Museum et l'India Museum existaient déjà depuis 1753.⁹⁷ Avant la création du Musée du Trocadéro, ils étaient déjà stockés dans les musées existants, mais la

⁹⁶ DUPAIGNE Bernard. « La maturation du Musée d'ethnographie au tournant du XXe siècle » op. cit., p.532.

⁹⁷ *Ibid*, p. 534.

Société des Observateurs de l'Homme⁹⁸, dans l'article 2 de ses statuts, évoquait sa volonté de créer un « Muséum spécial » qui aurait pour but de présenter :

« *Tous les produits de l'industrie des sauvages, tous les objets de comparaison qui peuvent servir à faire connaître les variétés de l'espèce humaine, ainsi que les mœurs et les usages des peuples anciens et modernes.* »⁹⁹

On comprend donc que ce musée devait devenir le lieu d'étude des modes de vie des différentes cultures du monde à travers leurs objets, qu'ils soient encore utilisés ou non. Dès ses débuts, l'ethnologie, bien qu'employant encore des termes très stigmatisants, avait l'intention d'analyser les sociétés anciennes et actuelles par le monde. On admettait ainsi dans les musées des objets issus du quotidien contemporain de ces populations. De la présentation dans les expositions universelles ou coloniales d'objets exotiques – économiquement intéressants et vaguement pédagogiques pour les administrateurs comme pour le grand public – on se trouve désormais avec des objets ethnologiques. Leur statut va cependant là encore évoluer en fonction de leurs classifications. Avant la création du musée, Edmée François Jomard¹⁰⁰ conceptualise la notion d'objet ethnographique et propose un classement en mettant l'accent sur la fonction de l'objet, son utilité

⁹⁸ Il s'agit d'une société savante créée en Frimaire de l'An VII (décembre 1999) et qui fut dissolue cinq ans plus tard. Sa fondation préfigure la Société d'Anthropologie française.

BOUTEILLER M., M. Bouteiller, « La Société des Observateurs de l'Homme (1800-1805), ancêtre de la Société d'Anthropologie de Paris - Persée », consulté le 29 juin 2020, https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1956_num_7_5_9738.

⁹⁹ COPANS Jean et JAMIN Jean, *Aux origines de l'Anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme en l'an VIII*, Paris : Le Sycomore, 1978 ; rééd., Jean-Michel Place, 1994, pp. 16 et 59

¹⁰⁰ Edme François Jomard était un célèbre ingénieur-géographe et archéologue qui a écrit ses « *Considérations sur l'objet et les avantages d'une collection spéciale consacrée aux cartes géographiques et aux diverses branches de la géographie* ». Cet ouvrage inspirera plus tard les fondateurs du Musée d'ethnographie du Trocadéro par la classification qu'il proposa des objets.

MACE Jacques , « JOMARD, Edme François (1777-1862), ingénieur-géographe, archéologue », napoleon.org, consulté le 29 juin 2020, <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/biographies/jomard-edme-francois-1777-1862-ingenieur-geographe-archeologue/>.

pratique et sociale. Théodore Ernest Hamy¹⁰¹ va reprendre cette idée, et l'appliquer, mais en allant un peu plus loin. Il accorde à l'objet ethnographique une valeur de témoignage, de document.¹⁰² Pour eux, l'objet nous éclaire sur le passé mais aussi sur le présent des populations qui ont disparues et de celles qui sont considérées comme étant « en voie de disparition ». Dans ces conceptions, on considère que si l'on retrouve ces genres d'objets sur plusieurs continents ou époques, c'est parce que leur forme correspond à un stade de leur évolution. L'analyse des peuples par l'objet est donc indispensable, déjà parce que l'on connaît encore peu les langages pour s'informer auprès des populations étudiées, mais aussi parce que l'objet serait le témoin des différentes étapes suivies par l'humanité, et sa forme se rattacherait à une anatomie considérée comme évoluée.¹⁰³ N'oublions pas en effet les études phrénologiques menées à la même époque.¹⁰⁴ Cette approche mettait ainsi sur le même plan les Hommes disparus, les Hommes "primitifs" et les Hommes des campagnes. L'impact de ces théories sur les collections sera tout d'abord une hiérarchie dans les inventaires qui reprend la méthodologie de classification des sciences naturelles. Ainsi, si l'on regarde les classifications de Jomard et Hamy, on note qu'ils partent des objets plutôt d'utilités primaires, répondant aux besoins vitaux, pour finir sur les objets secondaires que sont les arts et l'industrie. Ces objets secondaires sont considérés comme signes d'évolution et de civilisation car signes d'activité intellectuelle. Les classements se basent alors selon « *l'ordre dans lequel se développent les besoins de l'homme* »¹⁰⁵

¹⁰¹ Théodore Ernest Hamy était médecin, un des pères de l'anthropologie et le fondateur du Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1878 à l'occasion de l'exposition universelle à Paris.

« Hamy, Ernest-Théodore - Persée », consulté le 29 juin 2020, [En ligne] <https://www.persee.fr/authority/142909>.

¹⁰² DIAS Nélia, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, Paris, CNRS, 1991.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Définition Larousse : « *Étude fondée par F. J. Gall, qui relie chaque fonction mentale à une zone du cerveau et soutient que la forme même du crâne indique l'état des différentes facultés.* »

¹⁰⁵ DIAS Nélia. [En ligne] « Vers l'archivage des objets : La naissance du Musée d'ethnographie du Trocadéro », *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires français*, 1988, n°138. [<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/41795-vers-l-archivage-des-objets.pdf>]

Dans celui de Jomard, les textiles sont dans la Classe III qui correspond aux « Arts qui servent à l'habillement ». Il les considère alors uniquement sous le prisme de leur fonction – considérée comme primaire du point de vue des sociétés occidentales – sans en étudier les qualités esthétiques, techniques, symboliques ou sociales. Dans le raisonnement



Figure 7 : Salle d'Océanie, Musée ethnographique, Paris, 1895 - Crédit photographique : Société d'excursions des amateurs de photographies © musée du quai Branly-Jacques Chirac.

de Hamy, plus précis, leur position dans le classement est plus proche des activités intellectuelles dans le Groupe III, qui correspond au « Matériel industriel et commercial dans la Classe industrie » et l'Ordre de l' « Industrie des vêtements et tissus ». Dans ce classement, on reconnaît déjà un peu plus les qualités esthétiques voir artistiques et donc intellectuelles de certains objets, même si ce n'est pas encore le cas des textiles. Cependant on s'intéresse ici toujours davantage à leur fonction qu'à leur étude formelle, comme c'était le cas auparavant.

Sur le plan scénographique, on passe alors des collections uniquement

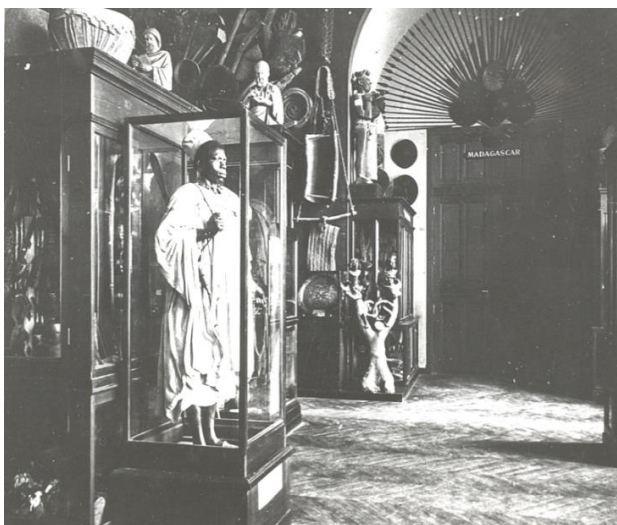


Figure 8 : Salle du Musée Ethnographie du Trocadéro, fin XIXe siècle ©Archives du Musée de l'Homme - Laurick Zerbini

cohérentes sur le plan de l'esthétique des expositions universelles coloniales, à des sections déjà plus raisonnées du fait de ces classements. Cependant, les objets ne sont aucunement pris en compte dans leur unicité ou spécificité, et sont tributaires les uns des autres. On les expose selon trois procédés : la mise en ordre (par des classements d'inventaire), par

leur mise en série en panoplies, puis leur mise en scène¹⁰⁶. On accumule sous une forme théâtrale, plus raisonnée mais toujours très décorative car l'on associe toujours les objets par leur aspect formel (**Figure 7**). Des objets sont présentés côte à côte sans que l'on explique les liens entre eux. Des mannequins de cire continuent de "contextualiser" les salles, de les animer pour figurer ce que serait la vie quotidienne de ces populations (**Figure 8**). On recherche la symétrie dans l'organisation de la présentation. Alors que leur classement s'attachait à leur fonction, leur mise en scène mène à des accrochages et dispositions qui ne respectent plus du tout leur utilité première : ils deviennent décoratifs. Bien que les objets du musée soient légèrement plus espacés que dans les expositions coloniales, on est toujours étouffés par la masse d'objets. Ces premières scénographies du Trocadéro rendent impossible la compréhension des objets et des cultures qu'ils sont censés représenter, même si l'on commence à réfléchir à la préservation des collections – comme par exemple le fait que les mannequins soient de plus en plus exposés dans des vitrines – ce qui favorise la préservation des textiles – on constate sur des photographies d'archives que l'état des réserves du Trocadéro ne rend pas optimale la préservation des objets et notamment des tissus qui sont très fragiles. ([Figure 9, voir Annexe ill.](#)).

Ces modes de présentation ne changent réellement qu'à partir de 1936 et avec les prémices des mouvements anticolonialistes, dans les cercles d'intellectuels et politiques communistes. En sont d'ailleurs témoins la contremanifestation de 1939, qui s'oppose à l'exposition coloniale mais également la refonte du Musée du Trocadéro par Georges Henri Rivière et Paul Rivet portée par les valeurs du Front Populaire, en un « *grand établissement d'enseignement populaire et de recherche scientifique* ». ¹⁰⁷ Le nouveau musée, transformé, prend le nom de Musée de l'Homme en 1938. ¹⁰⁸ Le mode d'exposition change alors pour une présentation plus

¹⁰⁶ ZERBINI Laurick « Les objets ethnographiques soumis à la polémique : présentation "esthétique" ou présentation "culturelle" ? », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1996, p. 117-134.

¹⁰⁷ RIVET Paul et HENRI RIVIERE Georges, « La réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro », *Bulletin du Musée d'ethnographie*, n° 1, janvier 1931, pp. 3-11.

¹⁰⁸ MOHEN Jean-Pierre, *Le nouveau musée de l'homme*, Odile Jacob, Museum d'Histoire Naturelle, Paris : 2004, p.15.

épurée et espacée, dans des vitrines, selon des thématiques propres aux différents aspects de l'humanité en abordant des questions nouvelles telles que celles de la race, ainsi que la question de l'Empire français. L'ethnologie change de point de vue, devient plus autoréflexive. On expose l'Homme et non plus l'autre. Pour ce qui est des textiles, leur présentation passe alors de la décoration et des mannequins habillés à la mise en vitrine et à l'autonomisation de l'objet. Moins perçus comme des costumes ou déguisements, on les envisage alors davantage comme des textiles associés à des thématiques : on leur donne davantage de sens. De plus, cela valorise l'art de l'habillement. (Figure 10).



Figure 10 : Salle du musée de l'Homme de 1937 - changement de scénographie
Source : site internet Muséum National D'Histoire Naturelle :
<https://www.mnhn.fr/fr/visitez/agenda/conference/musee-homme-toute-histoire>

On commence alors à adopter alors la théorie du socio-anthropologue Marcel Mauss : l'observation directe par le terrain et l'étude des cultures vivantes.¹⁰⁹ De plus en plus, la conception de l'ethnographie du musée telle qu'elle se développait va s'éloigner de l'objet. Alors que l'on considérait que « *presque tous les phénomènes de la vie collective sont susceptibles de se traduire par des objets donnés, à cause de ce besoin qui a toujours poussé les hommes à imprimer à la matière la trace de leur activité.* »¹¹⁰, les ethnologues vont progressivement se tourner vers le terrain et l'observation, dont les traces resteront plutôt photographiques et vidéographiques.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ GROGNET Fabrice, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », op. cit., p.6.

Avant cela, en 1931, le musée des colonies prend place au Palais de la Porte Dorée, construit à l'occasion de l'exposition coloniale de la même année à Paris. Sa « *vocation première fut d'être un musée des colonies, devant représenter les territoires, l'histoire de la conquête coloniale et l'incidence de celle-ci sur les arts.* »¹¹¹ Il semble alors que les textiles font là encore figure d'éléments décoratifs dans l'espace d'exposition comme on peut le voir sur une photographie d'époque, où des tissus sont suspendus dans l'espace central, contre les barrières (**Figure 11**). Le musée change de nombreuses fois et devient Musée des Arts africains et océaniens en 1960 et le Musée



Figure 11 : Salle d'exposition du musée dans les années 30 © Albert Harlingue / Roger-Viollet. Site internet du Palais de la Porte Dorée : <https://www.palais-portedoree.fr/fr/le-palais-de-la-porte-doree-apres-1931>

national des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1990. Le musée cherche alors à se détacher de son origine coloniale, mais il va aussi commencer à présenter les objets extra-occidentaux sous un prisme artistique, sous l'impulsion de Malraux, marquant alors un tournant dans la muséographie ethnographique.¹¹² Le musée ferme en 2003 faute de moyen et les lieux accueille l'actuelle Cité nationale de l'histoire de l'immigration en 2007.

Le musée du quai Branly - Jacques Chirac ouvre ses portes en 2006 et accueille alors les collections du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, ainsi que 300 000 objets que l'on enlève au Musée de l'Homme. La conception scientifique de ces objets va donc laisser place à une conception esthétique. C'est dans ce contexte, critiqué par de nombreux ethnologues, que les collections textiles

¹¹¹ « L'Exposition coloniale de 1931 | Palais de la Porte Dorée », consulté le 23 mai 2020, [En ligne] <https://www.palais-portedoree.fr/fr/l-exposition-coloniale-de-1931>.

¹¹² Institut National de l'Audiovisuel-Ina.fr, *Musée des arts Africains et Océaniens*, [En ligne] consulté le 24 mai 2020, <http://www.ina.fr/video/PAC9404102999>.

de ces musées vont trouver une nouvelle demeure et vont par ailleurs beaucoup intéresser ce nouveau musée.

La scénographie des textiles proches de celle d'un étal de marché qu'on pouvait observer dans les expositions universelles, se retrouve en revanche encore très tard dans certains musées. Encore il y a très récemment, on pouvait trouver, au Musée Africain de Lyon, une vitrine d'étoffes provenant du Bénin et de Côte d'Ivoire superposés, accroché au fond de la vitrine, dépliés nonchalamment ou roulés comme près à la vente... Non trouvons aussi des tampons de bois posés sur un tissu pour expliquer la technique d'impression. Sur le cartel, la scénographie est reprise schématiquement pour numéroter chaque pièce, en donner la provenance, le type de textile et les dimensions. Certains tissus étaient identifiés comme des batiks, indigo, mais d'autres sont seulement désignés par leur couleur : « Etoffe rouge brique ». Certaines notes d'information indiquaient la mention « artisanat urbain » et d'autres n'indiquaient rien. Les informations sont alors quelques peu diffuses et peu développées. On ne sait pas à quoi ils servent, ni leurs matériaux, et certains batiks ne sont pas identifiés comme tels alors qu'il s'agit bien de ce type de tissu. Lors de mes recherches dans les archives tenues par les pères missionnaires chargés de la collecte et de la recherche sur ces objets, très peu d'informations supplémentaires nous sont fournies par ces derniers. Lorsque j'interroge un des pères missionnaires, très investi dans le musée, lui non plus n'a pas d'avantage d'informations et me fait comprendre que ces objets ont été achetés sur des marchés sans qu'il n'y ait de véritables recherches faites sur ces objets. Cette médiation des textiles est encore très marquée par celle des musées coloniaux même si elle est tout de même plus organisée et qu'elle donne quelques informations succinctes sur les objets. Les textiles n'étaient pas envisagés comme des pièces de musée ou du moins pas comme les autres pièces du musée, par exemple, les masques qui occupaient tous le dernier étage et pour lesquels la présentation était déjà plus moderne et les cartels plus détaillés. Le musée est désormais fermé depuis le 27 novembre 2017, et les pères missionnaires travaillent, avec l'aide de spécialistes des arts d'Afrique sub-saharienne, comme Laurick Zerbini, sur un réaménagement du musée mais nous ne pouvons pas encore savoir ce qu'il adviendra des pièces textiles.

D'autre part, les textiles ont également trouvé leur place dans les collections ethnographiques tournées vers la France et l'Europe du Musée des Arts et Traditions Populaires fondé en 1937 par Georges Henri Rivière. Sa création, elle aussi, découle des expositions universelles, dont une en particulier en 1878, qui mettait à l'honneur des « *objets dits "pittoresques" des sociétés paysannes européennes* »¹¹³. C'est suite à cette exposition universelle qu'était né le Musée du Trocadéro et sa « salle de France » en 1884, qui recréait des intérieurs ruraux¹¹⁴. Le Musée des Arts et Traditions Populaires est donc né en parallèle du musée de l'Homme, installé d'abord au musée du Trocadéro puis dans le nouveau bâtiment près des bois de Boulogne. En véritable « Musée-laboratoire »¹¹⁵, on y installe les objets issus de collectes de terrain dont une importante collection de textiles. Une de ses célèbres vitrines est « Du berceau à la tombe » (**Figure 12, voir Annexes**), où sont présentées les différentes étapes de la vie au travers des différents tissus et costumes qui en marquent les étapes majeures. Les collections s'accroissent d'années en années et atteignent en 1969 le nombre de 82 000 objets, du fait de l'importance associée à la recherche avec le concours du CNRS et de l'EHESS. Les thématiques, elles aussi se sont multipliées et sont allées toucher des sujets bien plus larges que la ruralité. L'approche ethnographique y est très intéressante pour des pièces comme les textiles, car la culture matérielle et immatérielle des différents groupes sociaux est véritablement étudiée sur le terrain et dans le musée. Ce dernier ferme en 2005, faute de moyens du fait d'une baisse importante de sa fréquentation. Ses collections sont transférées au Musée des Civilisations Européennes et de la Méditerranée (Mucem) qui ouvre ses portes le 7 juin 2013. Sa collection est composée initialement de la réunion de pièces de trois musées : principalement de l'ancien Musée des Arts et Traditions Populaires mais aussi de l'ancien musée du Trocadéro et du Musée de l'Homme. En tant que musée de société, il aborde sous

¹¹³ « Fonds du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-2005) », [En ligne] consulté le 25 mai 2020, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Patrimoine-ethnologique/Patrimoine-ethnologique/PortEthno-portail-pour-l-ethnologie-de-la-France/Archives-en-ethnologie-francaise-a-Paris/Archives-nationales-France/Fonds-du-musee-national-des-Arts-et-Traditions-populaires-1937-2005>.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

de nouvelles thématiques des collections anthropologiques, historiques, archéologiques et artistiques en montrant avant tout la question des flux migratoires entre l'Europe et le bassin méditerranéen. Parmi les collections on compte trente mille objets textiles issus du Musée des Arts et Traditions Populaires.¹¹⁶

De plus, il est certain qu'il y a matière à étudier dans ce musée qui comporte énormément de costumes :

« La collection textile du Mucem est immense. [...] Elle est composée de trois fonds :

- Le fond de l'ancien musée des Arts et Traditions Populaires est constitué de costumes régionaux français, de coiffes, de vêtements de travail et aussi de linge de corps et de maison.

- Le dépôt les collections du Musée de l'Homme, que le Mucem conserve depuis 2005 : il s'agit de costumes de l'Europe et plus particulièrement des Balkans.

- Les nouvelles acquisitions, depuis les années 2000, sont plus tournées vers la Méditerranée. »¹¹⁷

Sans avoir le chiffre exact on compte « plusieurs dizaines de milliers de pièces textiles »¹¹⁸, qui pourtant, lors de ma visite de l'exposition permanente et temporaire de l'été 2019, ne semblent pas être exposés. Actuellement, ces pièces sont entreposées dans les réserves du musée et doivent servir à la recherche et ressortir à l'occasion de certaines expositions temporaires. Tel devait être le cas à l'occasion de l'exposition « Vêtements modèles » qui devait se tenir du 2 mai au 30 août 2020 et qui devrait tout de même peut être voir le jour malgré sa fermeture sanitaire en raison de la pandémie mondiale du Covid-19. L'exposition prévoit de

¹¹⁶ Site du Mucem : Pourquoi le Mucem conserve-t-il les textiles dans ses collections ?, [En ligne] <http://www.mucem.org/pourquoi-le-mucem-conserve-t-il-les-textiles-dans-ses-collections>

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

retracer l'histoire de cinq vêtements emblématiques que sont les débardeurs, jogging, le bleu de travail, le kilt et l'espadrille¹¹⁹.

La monstration du patrimoine régional français s'opère enfin dans une dernière catégorie de musée, née au XIX^{ème} siècle, dont il advient de parler : les musée d'art et d'industrie. Leur création découle encore une fois des expositions universelles, et permettait d'assurer la pérennité de leurs productions et d'inspirer leurs artisans, fabricants et créateurs. Une dimension économique impulse ainsi ces institutions, mais sans oublier la présence forte d'une dimension affective liée à un patrimoine territorial et ouvrier. De sorte, les objets présentés ont là encore une dimension ethnographique associée à un territoire. En France un grand nombre de ces musées se sont consacrés à un type d'artisanat textile comme nous avons pu le constater dans le panorama. Dans les plus importants en France on trouve le Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne qui possède une collection de rubans de la région, le musée industriel devenu la Piscine en 2001 et le Musée des Tissus et des arts décoratifs de Lyon dont nous parlerons dans le troisième chapitre.

En conclusion, les pratiques scénographiques ont évolué vers la forme actuelle de la médiation dans les musées. La perception de l'objet, et notamment de l'objet textile, a évolué avec le temps mais a encore ses lacunes du fait de la spécificité de ce dernier et de sa place dans les recherches scientifiques qui n'a réellement pris de l'ampleur que dans les années 1990. Chloé Colchester nous dit d'ailleurs que jusqu'aux années 1980 – et encore aujourd'hui dans un certain nombre de musées – la présentation des tissus est faite « *en dehors de tout contexte, isolée de toutes les traditions qu'ils représentent* »¹²⁰. L'objet est vidé de son sens, de son histoire. Qu'en est-il alors de la médiation textile aujourd'hui ? Après avoir retracé le passé des collections textiles, nous allons nous concentrer sur les cas du quai Branly et du Musée des Tissus de Lyon, afin d'observer leurs pratiques muséographiques de médiation des textiles.

¹¹⁹ « Vêtements modèles », Mucem — Musée des civilisations et de la Méditerranée, [En ligne] consulté le 26 mai 2020, <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/vetements-modeles>.

¹²⁰ COLCHESTER Chloë, *Textile Today*, New-York : Thames Hudson Gb, 2007, p. 164.

CHAPITRE II : LE CAS DU QUAI BRANLY - EXPOSITION ET MEDIATION DES OBJETS TEXTILES DANS LA PLUS GRANDE COLLECTION ETHNOGRAPHIQUE FRANÇAISE.

Dans cette partie, l'analyse de la médiation actuelle faite autour des textiles sera basé sur une observation de terrain de l'exposition permanente, ainsi que de deux expositions temporaires de 2019 : l'exposition « Madagascar. Arts de la Grande Ile » et « 20 ans – les acquisitions du musée du Quai Branly ». Ainsi, la plupart des informations ici présentes sont issues de ces observations, mêlées aux textes qui ont pu accompagner les expositions. Cette méthodologie s'explique principalement du fait de l'absence de textes scientifiques portant directement sur la question des médiations autour des textiles. Comme expliqué dans le premier chapitre de ce mémoire, les textiles stimulent les sens et l'émotionnel. Par conséquent, et afin de rester sur cette approche de l'objet, il apparaît cohérent d'en faire une analyse personnelle, par observation de terrain. Peut-être qu'il n'est pas possible d'établir une science générale sur la façon d'exposer les tissus, tant cela se rapporte à l'émotion. Nous nous rapprocherons tout de même, lorsque cela est possible, des textes des commissaires et autre professionnels du musée pour ne pas sur-interpréter de trop cette médiation des textiles.

Inauguré en 2006, le musée du quai Branly – Jacques Chirac de Paris se compose d'environ un million trois-cent-soixante mille objets parmi lesquels on trouve vingt-cinq mille textiles ou vêtements¹²¹. L'architecte du musée, Jean Nouvel, a conçu un parcours décroisé entre les différents continents exposés : l'Asie, l'Océanie, les Amériques et l'Afrique :

« La première caractéristique du musée est d'être un lieu ouvert dans tous les sens du terme, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de

¹²¹ Site internet du musée du quai Branly, « chiffres clés », [En ligne], consulté le 12 mars 2020 <http://www.quaibrantly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/chiffres-cles/>

successions de salles et l'on a un ensemble d'espaces qui se restreignent, s'étirent, se dilatent et sont assez monumentaux. »¹²²

Le parti pris muséographique est alors de ne pas parler d'exposition permanente mais de Plateau des collections afin de moins fixer les collections et leur permettre d'évoluer plus librement. Le musée adopte une approche esthétique et se définit comme un musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Le parti pris du musée est donc d'exposer ses objets en œuvres d'arts.

Voilà sans doute pourquoi le musée, bien avant son ouverture, a mis l'accent sur la collecte de textiles. Ces derniers sont des objets fortement colorés, aux formes variées qui émerveillent et se prêtent parfaitement à une mise en valeur esthétique et artistique. L'exposition des « 20 ans. Les acquisitions du Musée du quai Branly », qui a eu lieu en 2019, dispose d'une grande section du parcours consacrée aux pièces textiles. Cela montre bien l'importance et la quantité de ces pièces dans les réserves, car cette exposition revenait sur les collections du musée sur vingt ans d'existence. Cette exposition a permis de donner un aperçu de ce qui se cache dans les réserves mais aussi de connaître un peu mieux l'histoire de l'acquisition des collections. On y trouve des costumes, mais surtout de longues vitrines où s'étalent un grand nombre d'étoffes étendues de la même manière que dans l'exposition « Madagascar ». Cette fois-ci pourtant certains tissus se superposent sans se toucher, étendus sur des rouleaux. Cela rappelle les expositions coloniales mais les tissus sont plus espacés et ne sont pas superposés pour créer un effet décoratif ou vendeur. On peut tout de même bien les observer et cela permet de dynamiser la vitrine. Au centre, d'autres vitrines exposent les costumes et l'on perçoit encore les longues étoffes en transparence ([Figure 13, voir Annexes ill.](#)) Un tissu a par ailleurs été suspendu au plafond, sans vitrine, afin de faire référence sans doute aux intérieurs des régions d'Orient. On crée ici une plus grande proximité et la pièce textile est accompagnée d'un cartel, il n'est pas qu'un élément de décoration.

¹²² VIATTE Germain and LE FUR Yves, « Exposer les arts non occidentaux à Paris : nouveaux contextes, nouvelles conceptions », *Musée du quai Branly-Jacques Chirac 10 ans après*, Paris : Les actes, 2017, [En ligne], En ligne depuis le 12 juin 2017, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/749>

Au-delà de la scénographie, ce qui nous intéresse le plus ici est que l'on en apprend davantage sur la politique d'acquisition des textiles au Quai Branly et sur la place que le musée décide de leur donner depuis sa création. Des écrans diffusaient les témoignages des professionnels du musée sur les différentes collections. Dans la section textile, Constance de Monbrison, responsable des collections d'Insulinde, évoque le fait que pour un musée comme le musée du Quai Branly, « *on ne peut pas faire l'impasse sur les textiles, ce serait se couper un bras*¹²³ ». Car en effet, dans le cas de l'Insulinde comme dans d'autres, les textiles sont l'art majeur, voir même la plus grande source de richesse des populations. Leur histoire retrace celle de l'Humanité sur des millénaires.

Ainsi, alors que le musée du Trocadéro mettait peu en valeur les tissus, qui étaient sous-représentés, on commence, dans les années 1998-1999 à s'y intéresser ainsi qu'aux perlage « *à travers un intérêt qui est personnel pour le domaine* »¹²⁴, nous dit Hélène Joubert, responsable de l'unité patrimoniale d'Afrique. Entre 1999 et 2016-2017, le musée acquiert plus de trois cent textiles et une centaine de perlage dans des galeries ou à l'occasion d'événements. Une conférence intitulée « *Les textiles. Un Art majeur* » devait se tenir en début d'année 2020 mais a malheureusement été reporté du fait des grèves à plusieurs reprises avant d'être complètement annulée du fait de la pandémie mondiale du Covid-19. Cela est fort dommage pour ce mémoire car voici les questions qui allaient y être posées :

*« Pourquoi le musée acquiert-il des textiles ? Quels sont les critères d'acquisition de tels objets ? Que représentent-ils ? Que racontent-ils ? »*¹²⁵

Le musée du Quai Branly est donc un cas d'étude particulièrement intéressant, car il saisit toute l'importance anthropologique des textiles, énoncée en chapitre 1, et cherche à les insérer non pas seulement dans ses réserves, mais aussi

¹²³ *Les collections textiles | Exposition « 20 ans »*. op. cit.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ « [ANNULÉ] Les textiles un art majeur », consulté le 29 mai 2020, <http://www.quaibrantly.fr/en/exhibitions-and-events/at-the-museum/jacques-kerchache-reading-room-events/event-details/e/annule-les-textiles-un-art-majeur-38536/>.

dans ses expositions. D'après l'ouvrage de Thierry Toé¹²⁶ sur la question de la médiation des tissus de Côte d'Ivoire, cet intérêt semblait rare avant 2006, de la part des musées ethnographiques. Après une analyse de terrain, nous chercherons donc à répondre aux questions qui devaient être posées lors de cette conférence, par l'interprétation de nos observations.

Dans un musée ethnographique, les tissus vont prendre différentes formes. Ils peuvent être des vêtements ou des éléments de parure, des fragments archéologiques, des supports d'iconographies peintes, des objets associés au pouvoir ou à la religion, des ajouts artistiques et symboliques sur des statues ou armes de guerre, etc. Mais de plus en plus, ils sont aussi exposés en tant qu'étoffe, tout simplement, pour la laisser recouvrir le plus de fonctions et de symboles possibles. Nous nous concentrerons ici sur les deux types d'objets les plus présents au Musée du Quai Branly, c'est-à-dire les textiles présentés en costumes et les pièces présentées en tant que tissu seul. Puis nous développerons la question de l'écrit et des images pour évoquer les textiles

A. Evolution scénographique des vêtements et éléments de parure : effacement du porteur au profit de l'objet et de l'art de l'habillement.

Au fur et à mesure de l'évolution des musées ethnographiques, les modes de présentation des textiles changent. Les anciens outils muséographiques pour exposer les vêtements étaient principalement des mannequins réalistes¹²⁷, le plus souvent racisés, qui exposaient dès lors plus l'humain, voire sa "race" si l'on reprend les termes d'époque, plutôt que sa production intellectuelle. La couleur de

¹²⁶ TOE François Thierry, KURHAN Caroline, et FEAU Étienne, *Textiles et vêtements du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation*, op. cit.

¹²⁷ « Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, le mannequin se transforma en un simulacre de plus en plus sophistiqué pour donner l'illusion du vivant ». C'est à partir de cette époque que la réalisation de tels mannequins devient une profession et ces derniers vont connaître une utilisation croissante dans les ateliers d'artistes, mais aussi plus tard dans les musées.

MUNRO Jane, « Mannequins d'artistes, Mannequins fétiches », Paris : Paris Musée, 2015, p.31.



Figure 24 : Anciennes statues coloniales exposées dans la première salle de l'Africa Museum de Tervuren
©Photographie Agathe Gervasoni

peau et traits physiologiques des mannequins reprenaient celles des populations présentées. On a même pu observer – notamment dans l’ancienne scénographie du Musée Royal d’Afrique centrale de Tervuren en Belgique – des mannequins adoptant des postures en mouvement qui présentaient une perception de ces peuples en ‘sauvages’, à quatre pattes ou légèrement voutés, avec de fortes musculatures (**Figure 14**). Cette modalité de présentation desservait la médiation faite sur ces populations et sur ces textiles qui d’ailleurs n’était pas toujours véridiques. Elle montrait, par des assemblages de parures parfois inventés, un certain « exotisme » recherché par les visiteurs.

Aujourd’hui, on ne trouve plus ce type de scénographies dans les musées ethnographiques de France. Au Musée du quai Branly on trouve majoritairement des socles noirs sur deux pieds et munis de deux barres latérales permettant d’étendre les manches des différents habits. (**Figure 15**). Ce système d’exposition permet ainsi d’étendre le vêtement, de le montrer porté, sans ajouter une figure humaine qui distrairait le visiteur dans sa perception de l’objet. Car il ne s’agit pas là d’exposer les



Figure 15 : Vitrine des robes yéménites - Plateau des collections - Musée du quai Branly, 2019, © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.

peuples mais bien des objets ethnographiques. Pour les pièces comme les capes, on trouve encore ce système de socle mais cette fois on a trois paires de pieds qui portent une barre horizontale au centre et deux barres diagonales sur les côtés. Cela permet d'étendre au mieux toute la surface de la cape tout en la suspendant dans les airs. Cela renforce l'aspect majestueux que doit revêtir une cape dans sa symbolique. De plus, cela amène une nouvelle perception de l'habit, plus intellectuelle et artistique, qui la sort de sa fonction de vêtement. Il devient une production artistique, symbolique, anthropologique commune à quasiment toutes les sociétés peuplant le monde, surtout après le passage des colons européens qui ont instauré la norme de l'habit. Exposé un vêtement sur un socle revient aussi à supprimer le dessin du corps et son volume qui l'habite. Ce socle laisse alors apparaître une plus large surface plane au visiteur pour mieux en apprécier les motifs et les coutures. On comprend alors mieux comment est réalisée la pièce, mais l'éloigne en l'occurrence beaucoup de sa fonction première. Toujours dans le



Figure 16 : Vitrine des saris indiens - Plateau des collections - Musée du quai Branly, 2019. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.

Plateau des collections, on trouve d'autres types de socles tels que ceux portant les saris indiens **(Figure 16)**.

Ces socles reprennent la forme des bustes féminins plats. Ce choix s'explique certainement par le fait que le premier socle muni de barres ne peut pas être utilisé ici, car ce vêtement n'a pas de manches. Cet outil muséographique permet de montrer comment ces saris – mesurant initialement quatre à cinq mètres de long – se drapent autour du corps. Les cartels viennent en appui pour indiquer la pratique du drapage. Ces socles sont genrés aux féminins, non pas en laissant apparaître une poitrine, mais pas l'étroitesse des épaules et les courbes légèrement dessinées des hanches qui montrent alors la silhouette de la porteuse une fois l'habit drapé. La couleur adoptée

de ces bustes schématiques est neutre : ils sont noirs afin de se fondre dans l'espace sombre des salles d'exposition du musée du Quai Branly. Beaucoup de musées, comme le Musée des Confluences de Lyon, disposent leurs mannequins dans des vitrines à fond noir. Le Quai Branly fait pour sa part le choix de les exposer dans des vitrines centrales, entièrement vitrées, que l'on peut contourner pour en admirer les différentes facettes.

De plus, le musée des Confluences utilise des mannequins avec tête et morphologie humaine, sans les traits du visage. Par exemple, dans l'exposition « *Fêtes himalayennes, les derniers kalash* », un des mannequins articulés lève les bras en orant alors que rien n'indique dans le cartel qu'il s'agisse d'une robe associée à une fonction religieuse ou à un rituel particulier. Le cartel nous informe cependant qu'elle a été portée par Vivianne Lièvre, ethnologue qui fait partie de l'équipe scientifique qui a mis en place l'exposition et qui l'a documenté par des années de terrains. Elle a notamment écrit un livre sur « Le chamanisme des kalash au Pakistan. Des montagnards polythéistes face à l'Islam. »¹²⁸. Cela pourrait expliquer ce choix de posture, dont l'absence de neutralité l'associerait à une forme de spiritualité, qui pourtant ne lui est pas attachée. La neutralité du socle peut amener le visiteur à sur-interpréter un vêtement, sa fonction et les informations associées au peuple duquel il appartient et donc l'induire en erreur sur l'histoire de l'objet.

Cette pratique de l'exposition par le mannequin, on peut la retrouver dans les œuvres de Yinka Shonibare, qui en utilise dans ses installations ([Figure 17, voir Annexes ill.](#)). Cet artiste s'est beaucoup intéressé aux formes et images de l'art du Nigéria, mais c'est à Londres qu'il a trouvé l'inspiration, dans les magasins de wax de Brixton.¹²⁹ Il comprend alors que « *le matériau est l'idée* »¹³⁰. Son travail va alors consister, à partir de l'histoire hybride des wax – produits de l'empire colonial

¹²⁸ LIEVRE Viviane, LOUDE Jean-Yves & HAMAYON Roberte, *Le chamanisme des kalash au Pakistan. Des montagnards polythéistes face à l'Islam*, Paris : CNRS, 1990.

¹²⁹ VIATTE Germain, *Yinka Shonibare MBE, Jardin d'amour*, Paris : Musée du quai Branly, Flammarion, 2007

¹³⁰ CRENN Julie, « Yinka Shonibare s'installe à Monaco », *Africultures* <http://africultures.com/yinka-shonibare-sinstalle-a-monaco-9883/>

hollandais à partir des batiks indiens – à réécrire l’histoire avec humour, sous un autre angle et sous le prisme de ses influences multiples. On observe alors des mannequins, sans têtes, vêtus de costumes aristocratiques du XIXe siècle. Or le décalage est dans le tissu de ces costumes qui se trouve être du wax. Les mannequins articulés sont marron clair, de sorte que l’on n’identifie pas vraiment leurs origines. Tout comme ces tissus, il « *brouille les frontières artistiques* » et questionne « *le concept d’authenticité culturelle* »¹³¹. Leurs têtes coupées accentuent cela tout en réécrivant l’histoire, car il dénonce et ‘punit’ les responsables de l’esclavage, qui se trouvaient être les représentants politiques des pays colons mais aussi des pays colonisés¹³². Ces installations prennent également des airs d’expositions ethnologiques et font échos à ces mannequins stigmatisant qui se trouvaient dans celles-ci. Cependant, au lieu d’exposer un peuple synthétiquement, il expose les points de vue de l’histoire qu’on ne présentait justement pas dans ces musées et expositions.

Un autre système que les socles a été développé par le muséologue français George Henri Rivière, surnommé le « Magicien des vitrines » dont la muséographie du « fil de nylon » va révolutionner la manière de montrer et transmettre l’information au visiteur pas des « *mises en scène expressives* »¹³³. Il réinvente par ce système la présentation de ce que l’on considérait comme étant le « folklore »¹³⁴, pour le faire évoluer vers le domaine de l’« ethnologie française ».¹³⁵

« Rivière, en ‘magicien des vitrines’, adopte une muséographie du fil de nylon et du fond noir, dans un puritanisme qui rejette

¹³¹ DUPONT Valérie, *Tissage et métissage : le textile dans l’art, XIXe-XXe siècles*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2011.

¹³² VIATTE Germain, *Yinka Shonibará MBE, Jardin d’amour*, op. cit.

¹³³ GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l’homme, 2003, 416 pages.

¹³⁴ Définition « folklore » = « *Ensemble des pratiques culturelles (croyances, rites, contes, légendes, fêtes, cultes, etc.) des sociétés traditionnelles.* ».

Éditions Larousse, « Définitions : folklore - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 29 juin 2020, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/folklore/34414>.

¹³⁵ <https://www.art-critique.com/2018/12/musee-monde-georges-henri-riviere/>

*absolument le mannequin mais entend bien restituer, avec ses mouvements dans l'espace, les usages de l'objet. Dans la Galerie culturelle, inaugurée le 10 juin 1975, il s'agit de faire « revivre les objets présentés (en les) situant dans un contexte [...], voire les intégrer aux ensembles dans lesquelles ils se trouvaient et qui ont été reconstitués : Le feu est allumé dans le foyer, l'oiseau est pris dans le piège, l'outil travaille la matière ».*¹³⁶

Cette muséographie, Rivière la met en place dans son Musée des Art et Tradition Populaire fondé en 1937. Cette notion de « faire revivre les objets » apparaît dès lors dans le cadre de l'étude ethnologique de l'artisanat et du « folklore ». Ces objets, issus du quotidien, nécessitent un mode de présentation qui – sans tomber dans la présentation en *period room*¹³⁷ – place l'objet dans un contexte vivant et ludique. Même si l'objet collecté prend une nouvelle signification et fonction lorsqu'il est « muséalisé »¹³⁸, on va tout de même le mettre en scène de façon à faire apparaître sa fonction originale et donc maintenir un contexte original. Une de ses vitrines les plus célèbres au Musée des Arts et Traditions populaire est la célèbre vitrine « Du berceau à la tombe » ([Figure 12, voir Annexes ill.](#)) dans laquelle des objets, dont des costumes, flottent dans les airs surplombés de leur coiffe, comme si une tête les portait. Les vêtements sont comme habités, on distingue les formes de l'être invisible qui les porte mais le mannequin ou tout autre socle ont complètement disparu. Cette conception muséographique a servi de modèle à beaucoup de musées par la suite. On présente ici le tissu et l'art de le porter, et non pas son porteur. On retrouve cela au Musée du Quai Branly pour

¹³⁶ POULOT Dominique, « Musée et Muséologie », Paris : La découverte, Repères, 2009, p.32.

¹³⁷ Les *period room* sont des reconstitutions historiques de salles, apparues au XIXème siècle, qui permettait aux visiteurs en recherche d'authenticité une plus grande immersion. On peut aujourd'hui en trouver de nouveau mais le XXème siècle les avait délaissés parce qu'elles n'apportaient pas grand-chose au discours scientifique.

¹³⁸ DESVALLEES André & MAIRESSE François, « Concepts clés de muséologie », Paris : Armand Colin, 2010, p.48-50.

exposer les robes *Khalaqa*, dont la longueur de 16 mètres de tissu ne permettait pas la mise en place de mannequins ou de socles.

L'exposition permanente du musée comporte un très grand nombre de costumes. La plupart figurent sur des socles et ponctuent l'exposition de sorte qu'ils donnent l'impression d'une collection habitée par des personnages. Cela donne un certain dynamisme à la scénographie en alternant avec les autres objets. Nous pouvons même dire que ces costumes donnent vie aux collections, d'une certaine manière, bien qu'ils restent tout de même sous vitrine et statiques.

Mais tous les vêtements et costumes n'apparaissent pas sur des socles. Certains vont être en effet de plus en plus éloignés de leur fonction vestimentaire pour adopter une présentation presque artistique, dénuée de tout contexte. On observe alors des kimonos d'enfants, des portes bébés des Miaos, des bandeaux de poitrine *Kemben* javanais, accrochés sur une cimaise noire, les manches étendues horizontalement s'il y en a, à l'intérieur d'une vitrine (**Figure 18**). Pour la jupe des Miaos, par exemple, ce système permet de laisser apparaître le nombre important des plis qui sont le résultat d'une technique artisanale très minutieuse. Cette présentation du vêtement change alors complètement la perception de l'objet par le visiteur, qui va peut-être davantage se focaliser sur le détail des motifs et son statut de textile précédent celui de l'habit.



Figure 18 :

**Jupes féminine des Miaos - Chine -
Section Asie - Plateau des
collections - Musée du Quai Branly,
2019 © Photographie Agathe
Gervasoni.**

B. Exposition des tissus seuls : entre l'objet ethnographique et l'œuvre d'art

Comme on a pu le voir précédemment, dans les expositions coloniales mais aussi encore très récemment dans l'exposition permanente du Musée Africain de Lyon, les textiles étaient exposés généralement de manière à ne laisser qu'une faible visibilité d'identification sur chaque pièce. Ce mode de présentation muséographique a peu à peu laissé place – comme c'est le cas pour d'autres objets ethnographiques – à une exposition de chefs-d'œuvre. Cela correspond à l'une des stratégies qu'ont adoptées les musées d'ethnologie européens à la suite de la forte critique qu'ils ont connue dans les années 1970, les poussant à se remettre en question. La rénovation de ces musées s'est opérée dans les années 1990 – 2000, et le Musée du Quai Branly a opté pour « *une présentation esthétique, voire artistique, des collections afin d'insister sur la diversité des conceptions formelles et de mettre en valeur la richesse culturelle des groupes les ayant produites* ». ¹³⁹ Cette solution ethnocentrée dans sa présentation de l'objet a été largement critiquée à l'ouverture du Musée et c'est sur une réflexion anthropologique de l'art que le musée va se réformer. On peut alors observer dans le Plateau des collections, des textiles accrochés comme on exposerait un tableau, seul sur une cimaise neutre, avec un éclairage focalisé sur l'objet pour sa mise en valeur. L'objet est considéré pour son unicité, sa force visuelle et ses propriétés artistiques. Cette observation se vérifie particulièrement au Musée du Quai Branly qui a pris le parti d'exposer les objets en « chefs-d'œuvres ». Concrètement, cela se formalise par une scénographie provenant des musées d'art, que l'on applique sur des artefacts qui n'ont pas été conçus pour être de l'art. Les objets sont présentés seuls, sur socles, avec un spot lumineux qui le met en valeur. Le musée a d'ailleurs publié un ouvrage intitulé « *Chefs-d'œuvre : dans les collections du musée du quai Branly* » ¹⁴⁰, qui fait une sélection subjective parmi les objets de la collection, sélectionnés pour leurs

¹³⁹ VAN GEERT Fabien, « Légitimer la prédation ? Entre colonialisme et approche multiculturelle des collections ethnographiques », *ICOFOM Study Series*, 45 | 2017, p.85-98.

¹⁴⁰ VIATTE Germain, « Chefs-d'œuvre : dans les collections du musée du quai Branly », Catalogue raisonné, Paris : Musée du quai Branly, 2006, 113 pages.

qualités plastiques et formelles. Dans cet ouvrage, dix œuvres textiles sont détaillées. Cette élévation de l'objet en œuvre d'art change alors la perception que le public se faisait de lui, ainsi que sa façon de l'observer. Il devient œuvre d'art.

Tel n'est pas le parti pris de tous les musées, où la scénographie des textiles indique davantage leur statut d'artefact, attaché à un environnement, présenté aux côtés d'autres objets associés, issu du monde du quotidien des sociétés et qui n'est pas unique. Il ne s'agit en effet pas d'objets conçus pour être des objets d'art et cela a des conséquences sur sa présentation. On peut alors très souvent trouver des métiers à tisser, outils d'impressions de motifs et bien d'autres objets utilisés pour la confection des tissus exposés à côté, comme c'est le cas au Musée des Confluences dans la salle des Sociétés et la section intitulée « CREER », où un métier à tisser est exposé. La notion de création va ici uniquement se concentrer sur le textile en tant que produit industriel. Le cartel s'intitule « *Le textile, savoir-faire et innovation* » et voici ce que l'on peut lire :

« Le textile répond à des besoins fondamentaux de l'homme : se vêtir, se protéger ou se distinguer. Sa production résulte d'une organisation sociale où l'apprentissage et la répétition du bon geste sont gages de qualité. Au cœur des circuits commerciaux, les industries textiles irriguent de nombreux secteurs industriels, tels le cinéma et l'informatique qui plongent leurs racines dans les cartons perforés des mécaniques Jacquard. Au gré de la mondialisation, filières et lieux de production accélèrent les mutations économiques, entraînant ruptures sociales et nouveaux enjeux et territoires »¹⁴¹

Ici le textile n'est pas du tout présenté pour son aspect artistique. On le considère comme « *répondant à des besoins fondamentaux* » et non pour son esthétique ou sa symbolique. Le textile est alors exposé comme s'il était en train d'être confectionné. C'est intéressant car, ici, on nous présente un patrimoine immatériel qui aurait évolué et non pas un patrimoine matériel.

¹⁴¹ Cartel de la Section « CREER » de la salle « Sociétés, théâtres des hommes » au Musée des Confluences de Lyon.



Figure 19 : Vitrines coulissantes du Musée du Quai Branly - Plateau des collections. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.

Dans le Plateau des collections, les textiles sont surtout présentés sous la forme de costumes, mais l'on y trouve également des étoffes présentées de manière tout à fait originale. (Figure 17) En effet, plusieurs panneaux-vitrines coulissants sont manipulables par les visiteurs, qui peuvent les tirer vers eux. Ils peuvent ainsi observer de part et d'autre du panneau les différentes étoffes étendues, et peuvent les coulisser vers l'intérieur, à la manière d'un tiroir, pour les ranger et observer les suivants. Ce dispositif permet aux visiteurs de se familiariser avec dispositif de conservation qui ressemble grandement à celui des réserves, et à lui donner le sentiment de pouvoir le manipuler de la même manière que les professionnels. De plus, ce mode de rangement peut également faire référence aux tiroirs de dressing ou mobilier à tiroir, renvoyant le visiteur à une gestuelle qu'il maîtrise et pratique chaque jour. En ce sens, ce mode de présentation est très innovant, ludique et permet par ailleurs de favoriser la préservation des textiles qui ne sont de ce fait pas trop exposés à la lumière. Cependant on peut lui reprocher de ne pas mettre particulièrement en valeur ces pièces, qui manquent de visibilité dans le parcours lorsque tous les tiroirs sont fermés.

Dans l'exposition « Madagascar. Arts de la Grande Ile » au Musée du Quai Branly, les tissus sont nombreux et exposés en œuvres d'art. Mais, là où une toile sera relativement toujours accrochée selon les mêmes procédés traditionnels dans les musées, une pièce textile peut adopter différents dispositifs muséographiques selon sa nature, ses matériaux, ses qualités esthétiques... On trouve alors plusieurs types de présentation des tissus traditionnels malgaches tels que les *lamba*, *lambamena* et *rabane*. Au milieu de la pièce un *lamba* est allongé dans une vitrine.

Ce mode de présentation peut alors rappeler les vitrines archéologiques ou ethnologiques. Mais tout autour, les tissus sont accrochés aux murs, à la manière d'œuvres d'art sur des cimaises d'un rouge sombre avec des lumières variables qui cherchent à focaliser le regard du spectateur. Là où le tissu ne possède pas de cadre, on lui en crée un de lumière, par le même procédé que pour les toiles des musées d'art contemporain. Cependant, leur accrochage laisse entendre, par de légers indices qu'il ne s'agit pas d'une exposition de tableaux. Certaines étoffes sont étendues horizontalement de tout leur long, mais ne sont pas accrochées à même le mur, afin de laisser apparaître les plis et les ombres des volants du tissu suspendu, comme flottant dans les airs. [\(Figure 20, voir Annexes ill.\)](#). On trouve ensuite d'autres *lambas* enroulés sur le haut ou sur le côté gauche, si bien que cela donne l'impression que le tissu est en train d'être déroulé [\(Figure 21, voir Annexes ill.\)](#). En plus de permettre ces effets visuels si propres aux textiles, cela permet sans doute aussi de préserver davantage les pièces par une meilleure aération des fibres. On a là une présentation qui rappelle en quelque sorte la fonction textile de l'objet, qui d'usage, est enroulé une fois tissé afin de le transporter, l'entreposer et le préserver. On garde alors la trace de la dimension fonctionnelle de l'objet tout en ajoutant une dimension artistique. Cette présentation permet un entre-deux, entre l'objet d'art et l'artefact. C'est d'ailleurs l'objectif de cette exposition qui porte dans son intitulé la perception artistique des objets en tant qu' : « *Arts de la Grande Ile* ». Aurélien Gaborit, le commissaire d'exposition, dit lors d'une interview qu'il souhaite revaloriser l'art malgache, déprécié depuis la colonisation de Madagascar en 1897, et affirmer sa singularité. Son intention est alors de montrer ce que l'on ne montrait pas de l'art malgache. Bien que la sculpture eût déjà acquis l'approbation du public occidental, tel n'était pas le cas des autres arts moins valorisés en Occident, comme par exemple l'art du tissage. Il tente de briser les frontières entre les arts, influencé par les luttes d'artistes depuis les années 1950-1960.¹⁴²

¹⁴² « Effectivement, la reconnaissance de l'art de l'Afrique a eu lieu au cours du XXe siècle. Je pense que pour l'art du Madagascar, elle a lieu maintenant, depuis quelques années. Depuis des années 1970, peut-être 1960, on reconnaît l'art malgache. Bien sûr, cela passe toujours par le plus spectaculaire, l'art des poteaux funéraires, mais, il y a aussi un art du tissage, de la vannerie, des objets sculptés, d'architecture, qui est très important de prendre en compte. Il n'y a pas que des poteaux sculptés. Et j'espère que c'est un art qui va être beaucoup plus connu et reconnu à travers cette grande exposition de 360 pièces qui adopte vraiment le principe de regarder l'objet avant



Figure 22 : Razakaratriamo Zoarinivo par Madame Zo – 2017

Textile contemporain.
Bandes magnétiques et fils de coton.
Collection Marie-Pierre et Bruno Asseray.
Antananarivo, Madagascar.
© Photographie Agathe Gervasoni, 2019.

Dans cette recherche de valorisation de l'artefact, on va même les mettre en parallèle avec des œuvres d'art textiles contemporaines malgaches. En effet, dans la même salle et exposées au même plan, les œuvres de Madame Zo (**Figure 20**) servent à faire échos aux autres tissus traditionnels datant pour la très grande majorité du XIXe siècle. Elle-même crée ce lien, au sein de ses « *tableaux tissés* ». L'artiste mêle matériaux naturels de Madagascar comme du raphia ou des épices, avec les « *détritus contemporains* » tels que des rubans de vidéo, des stylos, des cartes téléphoniques...¹⁴³ Cette confrontation

des époques dans une exposition sert à la fois à souligner et élever davantage les tissus au rang de chefs d'œuvres, mais aussi à démontrer une filiation, à comprendre la création. Cette pratique n'est pas nouvelle. On la trouve déjà depuis les années 1970 en France dans les musées d'art traditionnel où l'on installe ou introduit des œuvres et performances contemporaines. Déjà en 1947, l'exposition d'œuvres de Picasso au Louvre – réservée à des privilégiés mais pas encore pour le grand public – amorce ce type de

tout comme un bel objet. Un objet qui fait appel aux talents de sculpteurs, de vanniers, de tisserandes, de réussites plastiques. » (Propos tenus par Aurélien Gaborit)

FORSTER Siegfried, « Enfin la reconnaissance pour les arts de Madagascar ? », [www.rfi.fr](http://www.rfi.fr/culture/20180918-arts-madagascar-reconnaissance-quai-branly-grande-ile), En ligne depuis 18-09-2018, URL : <http://www.rfi.fr/culture/20180918-arts-madagascar-reconnaissance-quai-branly-grande-ile>

¹⁴³ POMMEREAU Claude & MARTIN Stéphane, *Madagascar : arts de la grande île : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, mardi 18 septembre 2018-mardi 1er janvier 2019]*, Issy-les-Moulineaux : Beaux-Arts & Cie, 2018, p.189.

monstrations.¹⁴⁴ Dans les années 1980, cette tendance s'invite aussi dans les musées de société et les musées ethnologiques.¹⁴⁵ On crée alors un dialogue temporel qui a pour but de lier le passé des collections au présent de l'art mais aussi au présent des visiteurs :

« Il ne s'agit plus de montrer l'histoire de l'art ni les civilisations disparues mais de présenter les enjeux actuels. »¹⁴⁶

Aurélien Gaborit nous explique que :

« Dans cette exposition, il y a plusieurs artistes contemporains. L'idée était de montrer le lien qui existe entre l'art contemporain à Madagascar qui est très peu connu et qui existe pourtant, avec l'art ancien. »¹⁴⁷

Dans l'ensemble, l'exposition permet donc aux objets artisanaux de devenir des œuvres d'art. Cette approche fonctionne-t-elle alors avec les textiles ? On trouve dans le pavillon des Sessions du musée du Quai Branly, situé au Louvre, une sélection d'œuvres extra-occidentales, mais parmi elles nous n'avons pas de tissus. La présentation sacralisée des objets sur socles, ne conviendrait-elle pas pour des tissus. De plus, qu'en est-il de la réception du public ? Après avoir lu des articles parlant à posteriori de l'exposition « Madagascar. Arts de la Grande Ile », on constate que les textiles ne sont pas forcément ceux qui ont le plus marqué le public. On peut l'observer notamment dans certains articles, qui évoquent les textiles rapidement mais s'attarde davantage sur les autres objets.

¹⁴⁴ ALLEMAND-COSNEAU Claude, D' ANTHENAISE Claude, HUBER Thomas, SALOME Laurent and DE CHASSEY Éric, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective*, 4 | 2009, 496-509.

¹⁴⁵ LEMAY-PERREAUULT Rébecca, « Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? », *Muséologies*, AQPREM, 7, (2), 111–136. 2015
<https://doi.org/10.7202/1030253ar>

¹⁴⁶ MAIRESSE François. « Musée ». In. DESVALLÉES André & MAIRESSE François (dir.). « Dictionnaire encyclopédique de muséologie ». Paris : Armand Colin, 2011, p. 303.

¹⁴⁷ FORSTER Siegfried, « Enfin la reconnaissance pour les arts de Madagascar ? », op. cit.

« Au-delà des rites funéraires et des textiles évoqués, le musée du quai Branly révèle un trésor d'objets uniques, comme les cuillères sculptées personnelles, servant aussi bien à manger qu'à différents rites, les amulettes où chaque élément ajouté apporte une force symbolique, ou les "felana", des objets dérivés de la forme d'un coquillage, ayant un rôle protecteur pour les guerriers avant de devenir un objet d'ornement. Une puissance symbolique et esthétique qui ne peut laisser indifférent. »¹⁴⁸

Pourtant, la salle les contenant est très grande et contient un grand nombre de tissus, ce qui est assez exceptionnel. Rares sont les expositions ethnographiques qui mettent autant en avant l'art textile d'une culture. Les musées expérimentent donc les divers types d'accrochages possibles des tissus pour trouver la présentation qui leur rendra le plus justice, tout en lui accordant une place plus valorisante et dynamique dans les expositions. Cependant la statuaire continue de fasciner là où les textiles peinent à prendre leur place.

Dans le choix des objets exposés – mis à part les œuvres de Madame Zo – on peut noter un manque de tissus et d'habits modernes. Bien qu'on puisse en trouver, par exemple dans le Plateau des collections, dans la section des Amériques avec les costumes de carnaval, ou encore dans les bannières vaudous, on remarque que le musée montre essentiellement les textiles anciens, ou traditionnels. Par exemple, nous pouvons nous étonner de ne pas trouver de wax dans la section « Afrique », tissus actuellement très présent dans le paysage contemporain, dont le pouvoir expressif et le multiculturalisme peuvent compléter le discours du musée. On trouve pourtant des pièces contemporaines comme des peintures océaniques ou les costumes de carnaval dans la section « Amériques » par exemple. Peut-être ces tissus sont-ils trop ancrés dans le quotidien et ne serait pas encore assez rares pour s'ajouter à l'exposition permanente du musée ?

¹⁴⁸ NOWAK Mathieu, « EN IMAGES. Madagascar à Branly : une exposition inédite sur le sacré et l'esthétisme malgaches », [En ligne] www.sciencesetavenir.fr, en ligne depuis le 27.09.2018, https://www.sciencesetavenir.fr/decouvrir/expositions/a-branly-une-exposition-sur-les-arts-de-madagascar-a-paris_127984

Cela pose la question de l'artéfact devenu œuvre. Cette nouvelle nécessité s'impose au tissu et s'oppose à son identité. Cette observation se vérifie également dans la variabilité du nombre des textiles entre les différents continents. On trouve énormément d'habits exceptionnels en section « Asie ». Les textiles des autres continents sont cependant bien moins représentés dans l'exposition alors qu'ils sont tout aussi nombreux. Dans la section « Afrique » les tissus sont des costumes cérémoniels qui accompagnent des masques, mais on en trouve quelques-uns exposés seuls en œuvres d'art. Les tissus de la zone des « Amériques » sont très peu nombreux, mis à part les costumes du carnaval d'Oruro en Bolivie¹⁴⁹. On ne les trouve que dans la composition de certains éléments de parure mais ce sont surtout les peaux amérindiennes qui sont montrées. La section « Océanie » nous présente de nombreuses pièces d'écorces battue mais aucunes pièces textiles alors qu'elles sont pourtant nombreuses. On cherche donc toujours à montrer l'authentique, l'original et le rare, bien qu'une immense collection textile soit présente en réserve comme en témoignent les chiffres clés du musée, avec vingt-cinq mille tissus.

On retrouve cet intérêt dans leur forte présence en exposition permanente mais surtout dans les expositions temporaires comme celles-ci ou bien dans deux autres expositions consacrées aux textiles que je ne peux détailler car je n'ai pas pu y assister à l'époque. Il y a tout d'abord l'exposition « Chemin de couleurs, teinture et motifs du monde »¹⁵⁰ qui a eu lieu en 2008-2009, qui se focalisait sur les tissus teints en réserve du musée, dont l'artisanat connaît une multitude de forme dans le monde entier, et permettait de couvrir tous les continents autour d'une collection vaste mais peu exposée du musée. Il y a eu ensuite, en 2011, « L'Orient des femmes, vu par Christian Lacroix » où cent-cinquante parures ont été exposées, la plupart pour la première fois en France. C'est sous les deux regards du célèbre couturier ainsi que de Hana Chidiac, responsable des collections Afrique du Nord et Proche-Orient du musée, qu'une autre approche de ces pièces a pu être mise en place dans

¹⁴⁹ Cartel consacré au Plateau des collections : « Ces costumes d'anges et de démons très colorés dansent la diablada pour honorer la Vierge Marie. Le Carnaval d'Oruro est depuis 2008 inscrit au Patrimoine Oral et Immatériel de l'UNESCO ».

¹⁵⁰ Site du musée du quai Branly : <http://www.quaibrany.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/chemins-de-couleurs-33177/>

le musée. Il s'agissait là de montrer comment par un art silencieux mais subtilement omniprésent dans ces sociétés, les femmes ont trouvé le moyen de s'exprimer malgré leur marginalisation.¹⁵¹ Ils ont alors mis à l'honneur la diversité des motifs et des couleurs des vêtements originaires du Proche-Orient, qui disparaissent du fait de la mondialisation et d'une radicalisation religieuse qui fait davantage primer le noir dans l'habillement quotidien de cette région du monde¹⁵². Ce qui est intéressant dans cette exposition, c'est que lorsque la commissaire, Hana Chidiac, a commencé à travailler dessus, elle s'est rapidement rendue compte que beaucoup de lacunes concernaient ces pièces. Pour pallier à cela elle s'est rendue directement dans la région du Croissant Fertile pour parler aux femmes artisanes et aux directeur.ices de musées d'art et traditions populaire sur place. Mais l'originalité réside dans le fait qu'elle ait demandé à Christian Lacroix, grand couturier, de faire la direction artistique de l'exposition. Ainsi il a aménagé l'espace pour mettre au mieux en valeur ces robes brodées en les suspendant pour qu'elles volent. Hana Chidiac déclare qu'elle refusait de « *les tuer une fois – déjà qu'elles ne sont plus portées – en les mettant sous une vitrine* »¹⁵³. D'après elle, une vitrine ne permet pas de mettre en valeur les robes, car du fait des reflets, on ne peut pas bien percevoir les détails de couture, les couleurs, la coupe et le mouvement. Christian Lacroix a fait de l'exposition une œuvre globale avec un véritable travail de forme en créant une moquette qui reprenait un motif d'une robe agrandi cent fois, il a entouré la mezzanine d'un voile et conçu des néons qui reprenaient la coupe des robes et conçu des coffres de mariage en référence aux robes. **(Figure 23)**

¹⁵¹ Site du musée du quai Branly – Exposition « L'Orient des femmes, vu par Christian Lacroix » [En ligne] <http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/lorient-des-femmes-vu-par-christian-lacroix-34146/>

¹⁵² CHIDIAC Hana, *Rencontre avec Hana Chidiac, L'orient des Femmes vu par Christian Lacroix* (Musée du quai Branly, 2011), <http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/lorient-des-femmes-vu-par-christian-lacroix-34146/>. [En ligne] <http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/lorient-des-femmes-vu-par-christian-lacroix-34146/>

¹⁵³ *Ibid.*



Figure 23 : Vue de l'exposition "L'Orient des femmes". Source : <http://chambredecouleurs.france-i.com/9394/>

On trouve ici une mise en exposition complètement esthétique et artistique des objets textiles, occupant alors tout l'espace.

Nous avons étudié la médiation des textiles perceptible par les modes de présentation des tissus et les effets scénographiques. Or deux autres modes de médiation peuvent s'ajouter à cela : les textes et les images. Les cartels viennent s'ajouter aux modes de présentation pour la médiation des textiles. S'agit-il alors de pièces d'identités d'œuvres ou de documents au service de la connaissance des textiles et des populations dont ils sont originaires ?

C. Les cartels et autres outils de médiation des textiles par l'écrit

Selon le discours pédagogique adopté par le musée et selon les recherches menées par ce dernier sur les textiles, la diffusion des connaissances de ces objets sera plus ou moins limitée. Au Musée Africain de Lyon, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, on pouvait voir que les informations étaient très succinctes et imprécises. Désormais les cartels des musées ethnographiques détaillent davantage les différentes facettes que peuvent revêtir les étoffes, même s'il arrive encore de trouver pour certains objets seulement le terme « Textile » pour désigner le matériau. C'est par exemple le cas d'une cape de pompier exposée dans l'exposition « *Yokainoshima, esprits du Japon* » au Musée des Confluences où l'on peut lire

« *Cape de Pompier, Japon, Epoque Edo (1603-1868), Textile – verre – argent, Collection privée* ». ¹⁵⁴

La méconnaissance des textiles par les musées empêche le public de mieux les appréhender, les connaître et cela fait partie des enjeux qu'impliquent leur médiation auprès du public. En effet, détailler la composition et l'origine d'une pièce au musée peut pousser les visiteurs à s'interroger sur celles des tissus qu'ils possèdent.

Dans l'exposition « Madagascar. Art de la Grande Ile » au Musée du Quai Branly, différentes pièces textiles sont présentées. Avant d'arriver à la grande salle des textiles, on trouve déjà des pièces comme un étendard royal de S.M Ranavaloa III, où aucune information sur ses matériaux, sa signification ou son parcours n'est indiquée. Il est simplement écrit « Tissus ». On comprend dès lors que, bien que cette exposition ait mis l'accent sur les matériaux textiles, tel n'est pas le cas pour tous ceux qu'elle contient. La salle dans laquelle sont exposés la majorité des textiles s'intitule « *Les mondes invisibles et l'au-delà* ». Le texte nous renseigne sur

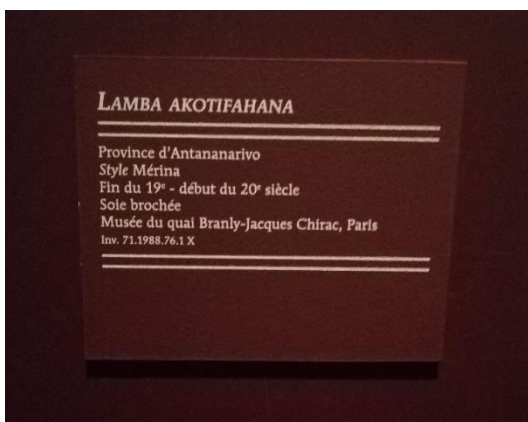


Figure 24 : Cartel - Madagascar. Arts de la Grande Ile - Musée du quai Branly

© Photographie Agathe Gervasoni, 2019.

cette « autre dimension » avant d'expliquer dans un court texte le rôle des textiles dans le lien entre le monde des vivants et le monde des morts.¹⁵⁵ On trouve ensuite un très grand espace d'exposition consacré aux différents textiles avec des cartels qui indiquent les informations sur la provenance, le siècle (ce qui est une indication très large), les matériaux, l'appartenance à la collection du musée, le nom du donateur, le numéro

¹⁵⁴ Cartel de la cape de pompier – Musée des Confluences Lyon

¹⁵⁵ Texte du panneau principal de la salle des tissus :

« *De très nombreux objets personnels révèlent un lien au sacré, ils sont parfois aussi impliqués dans des cérémonies rituelles. Les textiles tissés habillent les vivants et enveloppent les morts ; les lindeux sont souvent plus précieux que les pagnes rectangulaires qui sont portés drapés par les habitants des villes et des villages.* »

d'inventaire et parfois le style (**Figure 24**). Cela permet de donner à l'objet une identité précise mais ne permet pas en revanche au visiteur d'en comprendre la fabrication, la symbolique des motifs s'il y en a, ni de savoir quel atelier aurait pu le réaliser. Cette dernière interrogation concerne un grand nombre d'objets ethnographiques et témoigne d'une pratique de collecte à ses débuts, très peu documentée. Ces tissus datent du XIXe siècle, époque où les pièces étaient collectées en grand nombre sans bénéficier d'un intérêt scientifique de la part de ceux qui s'en chargeaient. On parle pour cette époque-là de « *prédation* »¹⁵⁶ des musées qui accumulent un butin d'objet dans leurs réserves. Deux définitions apparaissent dans les cartels, avec la signification et la technique employée des tissus comme celle du *lamba* ou celle de *l'ikat*. La question de l'hybridité des fonctions entre le monde des vivants et le monde des morts est évoquée dans le texte introductif mais rien ne vient préciser cette question. De la même manière qu'on laisse les objets d'art parler d'eux même, on laisse les motifs évoquer une symbolique au visiteur qui n'a pas forcément connaissance de la culture malgache. Le catalogue d'exposition est plus précis sur la question et nous permet d'apprendre que les motifs possèdent des significations « *purement malgaches* »¹⁵⁷, c'est-à-dire qu'il n'y a pas là des motifs d'importation. Le catalogue apporte alors plutôt la notion d'influence par : « *les changements d'identités sociale ou religieuse, les notions de mode ainsi que les rapports continus avec l'océan Indien* »¹⁵⁸, tout en rappelant qu'il s'agit d'un « *espace de changement et d'invention créative perpétuelle* »¹⁵⁹. On parle donc des nouveaux matériaux importés et de techniques qui se substituent de plus en plus aux techniques anciennes. On ajoute également que « *le lamba diffère, selon son statut, la région et le sexe de son propriétaire.* »¹⁶⁰, en précisant les différentes manières de le porter selon ces caractéristiques. Ces

¹⁵⁶ VAN GEERT Fabien, « Légitimer la prédation ? Entre colonialisme et approche multiculturelle des collections ethnographiques », op. cit.

¹⁵⁷ POMMERAU Claude & MARTIN Stéphane, *Madagascar : arts de la grande île : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, mardi 18 septembre 2018-mardi 1er janvier 2019]*, op. cit., p.182-197.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

notions sont essentielles à la compréhension de l'objet, car les cartels ne précisait pas leur mode d'utilisation. Le textile n'est pas un objet dont la conception est unique et figée. Il est importants de rappeler cet aspect de perpétuel mouvement et transformation car ces objets sont encore présents et continuent d'évoluer avec le temps et les échanges culturels. Le catalogue insiste également sur l'importance du pagne dans la culture malgache en tant que pagne ou en tant que linceul pour les plus belles pièces :

« L'élément le plus important et le plus caractéristique de la parure malgache est bien sûr la lamba »¹⁶¹

Le catalogue apporte enfin la réponse quant à la signification des motifs qui, après avoir été envisagés par les chercheur.euse.s comme des signes spirituels ou marqueurs d'un statut social, s'avèrent finalement être le résultat d'une recherche esthétique dans la mode des Mérimas, qui étaient les aristocrates malgaches du XIXème siècle. L'apport fondamental de ce catalogue selon moi est la mention des *« renaissances et des innovations remarquables dans les arts textiles malgaches »¹⁶²* au XXIème siècle qui s'opèrent sur toute l'île et donne lieu à la création de beaucoup de secteurs d'activités et associations textiles. Le catalogue conclut donc sur la question centrale de l'expressivité des textiles, qui n'est malheureusement pas assez exprimée dans les expositions :

« (...) un bel exemple du pouvoir expressif des arts textiles malgaches et de l'innovation continue de ses créateurs »¹⁶³

En 2017, un colloque a été tenu par Germain Viatte et Yves le Fur, au Musée du Quai Branly et dans lequel ils ont explicité l'évolution de la démarche scientifique du musée. Ils ont alors expliqué qu'à l'ouverture du musée les cartels contenaient des informations *« de base »* sur l'origine et la matière des objets¹⁶⁴

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ VIATTE Germain and LE FUR Yves, « Exposer les arts non occidentaux à Paris : nouveaux contextes, nouvelles conceptions » op.cit. : <http://journals.openedition.org/actesbranly/749>

avec un texte expliquant les relations entre les objets exposés et des outils multimédias ainsi qu'une médiathèque pour compléter l'apprentissage du visiteur s'il le souhaitait. À la suite d'études faites auprès du public, ils ont découvert que ce dernier souhaitait plus d'information quant à l'usage et au parcours de l'objet. Ces requêtes ont été, d'après eux, pris en compte dans le renouvellement des cartels.¹⁶⁵ Ils précisent également qu'ils se sont inspirés des enquêtes-collectes déjà pratiquées au Musée des Arts et Traditions Populaires et de nouveau dans la nouvelle structure du Mucem. Cette pratique d'enquête-collecte permet de renseigner davantage les objets et leur évolution en créant des dialogues avec des populations sur place. Enfin ils travaillent également avec des chercheur.euse.s et des jeunes doctorant.e.s qui peuvent leur apporter d'autres approches ou d'autres contenus comme cela a été le cas dans la boîte des arts graphiques¹⁶⁶ avec :

« [...] *Un ensemble de photographies de Pierre Verger à la suite d'une bourse postdoctorale d'une chercheuse qui nous a aidés dans la conception et qui participe à l'accrochage de cet ensemble.* »¹⁶⁷

D'autres collaborations donnent lieu à des travaux de recherches menés par des anthropologues, comme Laurence Douny, qui ont écrits des articles sur des pièces textiles du musée. En l'occurrence, il s'agit d'un article publié dans la rubrique « Muséo » qui « *s'inscrit dans le partenariat noué entre le musée et la revue Terrain, qui conduit à publier, dans la revue papier et sur le blog « Carnets de Terrain », des articles présentant les œuvres de ces collections.* »¹⁶⁸. Ces travaux sont édités par Julien Clément du musée du Quai Branly et Clémence Jullien de l'Université de Zurich. Ce type de partenariat permet d'enrichir la recherche faite

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ « *La boîte arts graphiques est située à l'extrémité du Plateau des Collections, entre les zones Afrique et Amériques. Tous les trimestres, elle propose un nouvel accrochage de photographies, de dessins ou encore de carnets de voyages issus des collections d'arts graphiques du musée.* »

« Boîte arts graphiques », [En ligne] consulté le 30 juin 2020, <http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/vie-des-collections/actualites/boite-arts-graphiques/>.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ DOUNY Laurence, « *Vêtements de prestige : techniques de production et motifs en Afrique de l'Ouest* », Blogterrain, En ligne depuis le 03/04/2019, consulté le 01/05/2019, URL : <https://blogterrain.hypotheses.org/13584>

sur les objets du musée et l'analyse de l'anthropologue Laurence Douny est très poussée car elle touche beaucoup plus à l'essence même de l'objet textile. Des notions de protection de la matière, des pouvoirs de l'objet mais aussi de compréhension de l'objet par les symboles et les techniques sont abordés.

Dans l'espace du Plateau des collections, on trouve aujourd'hui des cartels beaucoup plus complets, tous illustrés d'une carte indiquant la provenance pour situer les espaces dont on parle. Dans ces derniers apparaissent alors les notions d'influences des techniques et des symboles ; de diversité de modes d'utilisations ; de parcours du tissu et de l'évolution du textile dans le présent. On trouve par exemple des robes yéménites pour lesquelles on nous indique qu'elles peuvent être portées par les mariées ou plus quotidiennement à l'occasion de fêtes. La fonction est alors détaillée, tout en précisant son changement d'utilisation au fil de la vie de la porteuse. Le cartel précise également que l'indigo de leur teinture provient des ateliers de la Tihama, que les teinturières les plus influentes venaient des villes de Zabid, de Hays et d'al-Mahka, et enfin que ces acquisitions sont issues des collectes de la mission de Dominique Champault de 1927 à 2001.¹⁶⁹ Le parcours de l'objet est donc plus renseigné, permettant au visiteur de mieux cerner l'objet textile et de comprendre les étapes depuis sa création à son exposition au musée. Enfin le cartel évoque une période d'apogée pour ces tisserandes entre le XVIIIe et le milieu du XXe siècle et leur déclin depuis les années 1950, menant à sa disparition récente dans les années 1980. Il est primordial d'indiquer ces informations qui permettent de sensibiliser le visiteur à l'évolution de cet artisanat. A l'inverse si le vêtement est toujours porté, cela est indiqué également dans les cartels, en évoquant de nouveaux matériaux importés. Cependant, l'on oublie peut-être un peu trop souvent de préciser que malgré tout, du fait de la mondialisation, ces tissus traditionnels s'effacent de plus en plus du paysage ou bien sont désormais portés selon les codes vestimentaires importés.

Concernant les motifs, on peut trouver certaines pièces textiles pour lesquelles ceux-ci sont évoqués, mais ils sont très peu explicités en termes de

¹⁶⁹ Cf Cartel des Robes du Yémen dans la section « Afrique ».

symbolique comme on peut l'observer avec l'exemple d'un pagne masculin du Ghana du Plateau des collections.¹⁷⁰ Sans ces informations nous ne pouvons pas en déterminer la véritable fonction, le statut social du porteur et le message qu'il transmet.

Parallèlement aux cartels, on trouve aussi des outils multimédias dans l'exposition, qui viennent donner des informations supplémentaires très précises sur certaines thématiques. Il s'agit de petits écrans inclus dans la paroi en cuir qui délimite les espaces du musée. De petites excavations dans cette paroi permettent l'installation de sièges et d'écrans tactiles sur lequel le visiteur peut consulter des notes sur des objets et des pratiques, mais aussi des photographies et des vidéos. La section « Asie » du musée est la plus fournie en pièces textiles. C'est donc uniquement dans celle-ci que figure une section multimédia sur les textiles intitulée « Tissus d'Asie ». Outre la vidéo et les photographies très nombreuses, des textes plus poussés, à l'intention de visiteurs avertis, viennent compléter les informations diffusées par les cartels. On trouve alors dans le menu un onglet sur les « Outils et les savoir-faire » qui permet de détailler la technique de tissage avec des notes sur « Le corps humain », « Les fibres », « Entrecroiser les fils », « Teindre les fils » et « Teindre les tissus ». On trouve ensuite l'onglet « Quel tissu pour quel usage ? » qui va développer la question de l'importance sociale des textiles et les différentes fonctions qu'ils revêtent dans les sociétés. On trouve ainsi des notes sur « Fonction du tissu », « Des vêtements pour le quotidien », « Des vêtements d'exception », « Mode de vie et tissus ». Ce dernier onglet est très intéressant car aux vues des pièces exposées dans la section Asie, on constate que la plupart des objets sont des pièces d'exceptions. Chloé Colchester disait d'ailleurs à ce propos et de manière plus générale que :

« La présentation des textiles dans les musées n'a rien à voir avec ce que l'on trouve dans les rues. »¹⁷¹

¹⁷⁰ Cartel où l'on peut lire : « Des motifs stylisés en forme de diamant allongé, de chaises, de chevaux, de personnages, de ciseaux, de tabourets et de clé sont tissés dans la partie centeale du pagne ».

¹⁷¹ COLCHESTER Chloé, *Textile Today*, op. cit., p.164

Enfin, un dernier onglet intitulé « Permanence et changement » parle de la mouvance des objets textiles, tout en indiquant ceux qui sont toujours d'actualité et traversent les époques et l'influence de la mondialisation. Les notes portent alors sur « L'évolution des broderies palestiniennes », « Le tissage traditionnel au Laos » et les « Tissus du Japon ». Cet onglet permet de rappeler, que le titre « Tissus d'Asie » est très ambitieux car il est impossible de rendre visible l'ensemble des tissus d'un continent par le biais de ces petites notes interactives. On se focalise alors sur trois zones géographiques pour aller plus en détail sur certaines cultures mais cela reste tout de même très large car au sein de ces pays un nombre incalculable de textiles existent. Cette présentation multimédia permet alors d'approfondir quelques notions fondamentales sans lesquelles on ne peut comprendre complètement les tissus, mais elle est tout de même incomplète car cela serait impossible de tout mettre et il ne s'agit pas de noyer le visiteur sous les informations. S'il le souhaite, ce dernier peut se rendre à la médiathèque pour plus d'informations. Ces espaces informatifs sont sur le côté du parcours, dans des zones peu éclairées qui ne les rendent pas forcément très visibles. Ils permettent d'établir un autre niveau de discours plus scientifique, mais manque à mon sens de vulgarisation pour un public non-averti et d'éléments interactifs plus ludiques qui pourraient peut-être amener à une meilleure appréhension de ces objets.

Dans l'ensemble, les cartels et la scénographie permettent d'avoir une lecture plus approfondie sur ces textiles, bien qu'il manque parfois des informations. Les cartels et autres éléments écrits permettent alors la compréhension et la diffusion d'un savoir sur l'objet, mais suffisent-ils à prendre conscience de tous les aspects liés aux objets textiles ? Permettent-ils de saisir par les mots les mêmes perceptions que par l'expérience de l'objet ?

La médiation faite sur les textiles dans les musées passe par les objets accompagnés de cartels explicatifs, mais elle passe également par leur image et représentation. On trouve un grand nombre de support qu'il s'agisse de photographies, peintures, affiches et autres sur lesquels les tissus sont omniprésents.

D. La médiation des textiles par l'image : autres médiums diffusant le tissu comme source d'évocation d'une population

La médiation autour des textiles ne passait et ne passe toujours pas uniquement par l'objet même du tissu. Bien au contraire en réalité, on remarquera qu'une quantité d'imagerie autour ou dans les expositions comportent des textiles. Déjà au temps des expositions coloniales, on trouvait des



Figure 25 : André Hellé, *Une fête au village nègre*, vers 1926. Source : <https://magasindesenfants.hypotheses.org/6574/comment-page-1>

représentations de vêtements dans les livrets destinés aux enfants (**Figure 25**) Ces livrets, bien qu'extrêmement stigmatisants, avaient pour but d'apporter aux enfants un aperçu des populations lointaines qu'ils n'avaient jamais rencontrés. La première chose que nous pouvons observer est que les textiles et les costumes sont généralement une des premières choses qui apparaît dans ce type de littérature. Leurs couleurs et motifs rendent attrayantes et captivantes ces cultures inconnues pour les enfants, d'autant plus à cette époque où ils disposaient de peu d'images. Ces illustrations attiraient le regard sur l'habit et la singularité des textiles dans les différentes cultures, même si ces tissus étaient inventés et ne correspondaient pas à de véritables retranscriptions de textiles existants. Ce type de documents destinés à la jeunesse ont fait l'objet d'une exposition au Musée du quai Branly en 2018 intitulée « Le Magasin des petits explorateurs ». Au même titre que les textiles pendant longtemps, ces ouvrages n'acquièrent pas le statut d' « œuvre » et on les présente à nouveau « *comme dans une vaste brocante* »¹⁷². Malgré tout, une

¹⁷² LEVEQUE Mathilde, « Le Magasin des petits explorateurs, ou l'exposition coloniale du livre jeunesse ? », Billet, *Le magasin des enfants*, [En ligne] consulté le 30 juin 2020, <https://magasindesenfants.hypotheses.org/6574>.

exposition leur est consacrée et présente une forte présence de représentations textiles.

Encore aujourd'hui, on trouve autour et dans les expositions une imagerie du tissu qui permet de « montrer l'autre » et d'invoquer des formes attachées à des cultures. Cette médiation graphique se passe généralement de mots pour expliciter l'histoire et la symbolique de ces textiles, là où l'objet est toujours accompagné d'un texte. Mais leur omniprésence est signe d'une culture visuelle des populations très axée sur les textiles et cela mérite alors d'être analysé au même titre que les objets.

Dans le Plateau des collections du quai Branly, on trouve des photographies, qui complètent la médiation faite par les objets textiles. Dans la section « Asie », des photographies sont projetées sur un écran de toile, qui font écho aux costumes exposés autour. Celles-ci défilent lentement sur l'écran, les personnes photographiées portent différents textiles, de différentes cultures et se croisent comme si elles dialoguaient. [\(Figure 26, voir Annexe ill.\)](#) Cette projection n'est accompagnée d'aucun texte mais permet de montrer les costumes portés et d'en montrer d'autres que ceux des collections. Car en effet on a ici plus de tenues du quotidien. On les montre alors portés, « en vie » et en même temps on les isole sur un fond noir pour focaliser le regard du visiteur sur elles. Toujours dans cette section du musée, on retrouve beaucoup de photographies dans l'outil multimédia de l'écran interactif. Certains onglets comportent des textes mais d'autres ne contiennent que des images pour illustrer une thématique comme par exemple « Des vêtements pour le quotidien » ou encore « Des vêtements d'exception ». La diversité d'illustrations sert de message, sans passer par les mots.

Située à l'intersection entre les parcours « Amériques » et « Afrique », une « boîte des arts graphiques » a été mise en place afin d'exposer périodiquement – tous les trois mois – des photographies, dessins et carnets de voyages qui permettent de faire des parallèles ou d'apporter une autre vision des collections. Parmi ces expositions, on a pu voir « Carnet de voyage », du 16 janvier au 15 avril 2014, où l'on aperçoit des parures dépeintes par les premiers explorateurs. Plusieurs expositions présentaient des photographies anciennes de voyages comme « Thérèse

Leprat » en 2014 ou encore « Les Camdomblés de Pierre Verger (1946-1953) » en 2016 – 2017, où leurs nombreuses prises de vue nous offrent un paysage de textiles. Les expositions « Des photographes à Madagascar » en 2018-2019 et « A l'européenne » en 2014 apportent, quant à elles, un aspect primordial de la question de l'habillement dans le monde : celui des métissages issus de la colonisation. Les personnes photographiées portent en effet des costumes issus des cultures occidentales. D'autres expositions vont mettre en avant des dessins, où là encore la représentation textile prend une très grande place. Du 10 janvier au 26 mai 2019, l'exposition « A l'école du dessin » présente des dessins scolaires d'enfants entre les années 1920 et 1960. L'idée de cette exposition est de rassembler des documents montrant la perception de « l'autre » pendant la période coloniale chez les enfants. Les couleurs et formes des textiles semblent alors faire partie des choses qui ressortent le plus et éclairent l'histoire coloniale tout autant que celle du goût et de l'art qui en ont découlé.

Le musée a également fait le choix de l' « *incrustation de peintures du fond historique (...) principalement orientalistes* »¹⁷³ dans la zone Afrique. L'huile sur toile *Algérienne et son esclave ou l'odalisque* d'Ange Tissier ([Figure 27, voir Annexe ill.](#)), datant de 1860, permet par exemple d'indiquer les modes vestimentaires anciennes de Turquie et le cartel vient détailler :

*« L'odalisque est ici vêtue dans la tradition turque de l'époque, avec une chemise légère recouverte d'un gilet, elle porte également un sarouel et a les cheveux partiellement couverts d'un foulard »*¹⁷⁴

On retrouve d'autres peintures dans la zone « Amériques » mais aussi dans l'exposition « Madagascar. Arts de la Grande Ile » avec l'huile sur toile d'Antoine Ratrena, *Un intérieur Mérina* de 1921. ([Figure 28, voir Annexe ill.](#)). Aucun cartel ne la commente. Il y figure deux femmes en train de tisser un *lambadena*. Cette peinture intervient avant la salle des textiles à côté d'une maquette d'une maison

¹⁷³ VIATTE Germain and LE FUR Yves, « Exposer les arts non occidentaux à Paris : nouveaux contextes, nouvelles conceptions », op.cit.

¹⁷⁴ Note du cartel de la peinture *Algérienne et son esclave ou l'odalisque* au Musée du quai Branly – Jacques Chirac.

malgache attribuée à Rakotosalama. Cette dernière, elle-même constituée en partie de tissus et fibres végétales, offre une vue de l'intérieur malgache dans lequel le métier à tisser semble avoir une place très importante. On comprend par ces objets et images que la réalisation de tissus est une activité primordiale dans la culture malgache et ce, avant même d'en admirer les pièces dans la salle suivante. Toujours dans cette exposition, dans une des salles qui suit celle des textiles, une vidéo documentaire nous montre le rituel du *Famadihana*, qui signifie « le retournement des morts ». Sans ce film, on ne peut saisir toute la dimension protectrice et sacrée des *lamba* en soie dans cette cérémonie funéraire. Ce linceul est changé tous les cinq ou sept ans par la famille du défunt jusqu'à ce que le corps ait complètement disparu et qu'il rejoigne alors le monde des ancêtres. A cette occasion le défunt est déterré et son linceul est remplacé par un nouveau. Il est un signe de respect pour les ancêtres et protège le défunt dans sa nouvelle demeure ainsi que sa famille dans le monde des vivants¹⁷⁵. Bien qu'appartenant à la même zone de l'exposition « *Les mondes invisibles et l'au-delà* », la vidéo apparaît après la salle des textiles ne les mettant donc pas en relation directe. La mise en dialogue avec des œuvres d'art moderne de l'artiste Madame Zo, a été favorisée plutôt que la documentation anthropologique qui explicite la fonction, l'usage et la symbolique du tissu. En suivant le parcours, on les considère alors d'abord en œuvres, puis en objets ethnographiques.

¹⁷⁵ Publication des amis du musée du Quai Branly : <https://www.amisquaibranly.fr/wp-content/uploads/2018/10/jokkoo-32-web.pdf>



Figure 29 : Musée du Tapis Berbère de Marrakech
© Musée National du Tissage et du Tapis Dar Si Said

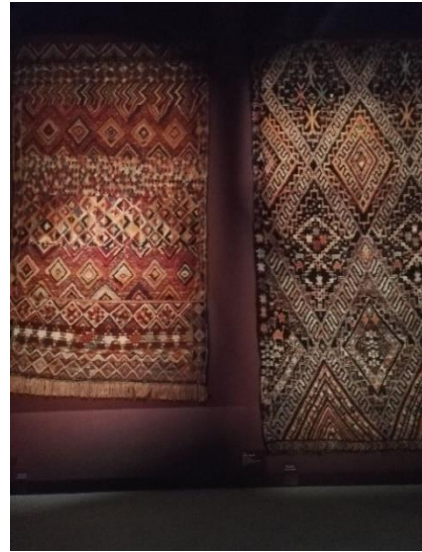


Figure 30 : Salle des Tapis de Marrakech - Musée du quai Branly © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.

Un dernier exemple se trouve dans le Plateau des collections, dans une salle uniquement réservée aux tapis marocains. Tous étendus verticalement comme des toiles monumentales, ils occupent les trois murs de la petite salle aux murs rouge foncé, les lumières focalisées sur les pièces, comme on avait déjà pu l'observer pour d'autres pièces textiles dans ce musée (**Figure 29**). On renverse les codes en accrochant aux murs des tapis. Cette muséographie rappelle celle employée au Musée National du Tissage et du Tapis Dar Si Said, (**Figure 30**) mais cette dernière place aussi des tapis au sol le présentant alors à la fois en objet d'art et en objet décoratif. Pour faire écho à ce dernier, le Musée du quai Branly a mis en place un dispositif de projection au sol d'images de tapis, mais aussi de fils de laine et de mosaïques pour expliquer la filiation des formes entre les deux (**Figure 31, voir Annexe ill.**). Ces images, que Yves Le Fur qualifie de « *système d'information* »¹⁷⁶, permettent d'approfondir la compréhension des formes et matériaux des tapis tout en les remettant à sa place d'origine : au sol. Les objets deviennent œuvres et les arts graphiques assurent la transmission du savoir ethnologique et anthropologique des formes. Les rôles s'inversent. Yves Le Fur, pour expliquer l'intention de ce dispositif, déclare :

¹⁷⁶ VIATTE Germain and LE FUR Yves, « Exposer les arts non occidentaux à Paris : nouveaux contextes, nouvelles conceptions », op.cit. : <http://journals.openedition.org/actesbranly/749>

« On est donc en quelque sorte baigné par les œuvres et par les informations de manière ludique. »¹⁷⁷

Pour finir j'aimerais évoquer la question des textiles dans les supports de communication sur les expositions. La charte visuelle mise en place par les musées pour promouvoir leurs expositions est essentielle et fait partie des missions de médiation culturelle. L'affiche doit pouvoir, tout en accrochant l'œil du public, faire preuve d'une certaine clarté en annonçant l'objet et le contenu des expositions. Les tissus sont des objets qui ont la capacité d'accrocher l'œil parce qu'ils fascinent par leurs formes et leurs couleurs. Il n'est donc pas anodin de les trouver parfois en place de choix en arrière-plan des affiches promotionnelles des expositions. On retrouve d'ailleurs cela dans la zone des « Amériques » au Musée du quai Branly sur la vitrine qui renferme les costumes de carnaval d'Oruro. Cela démontre une démarche de mise en valeur, non seulement des parures qui sont exposées, mais aussi – chose beaucoup plus rare – du motif, du tissage et des couleurs d'une pièce. Montrer d'aussi près le tissu permet, en outre, d'invoquer la matérialité de l'objet.

Au musée du quai Branly, peu de textiles sont apparus dans les affiches d'expositions portant sur une zone géographique précise mais on en trouve pour des thématiques associées. Par exemple en 2015, l'affiche de l'exposition « Esthétiques de l'amour : Sibérie extrême orientale » valorise uniquement une tunique, placée par l'effet d'un montage sur un fond d'une photographie d'une plage. Evidemment, les expositions « Chemin de couleurs, teinture et motifs du monde » et « L'Orient des femmes, vu par Christian Lacroix » se sont focalisées sur les textiles de leurs collections pour leurs affiches. L'affiche de l'« L'Orient des femmes » a été dessinée par Christian Lacroix,

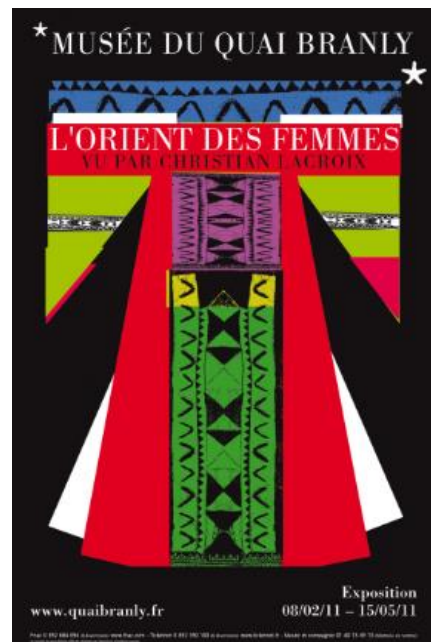


Figure 32 : Affiche de l'exposition "L'Orient des femmes - vu par Christian Lacroix" - © Musée du Quai Branly

¹⁷⁷ Ibid.

qui a choisi de mettre en avant l'effervescence des couleurs, la coupe des robes et il a mêlé les motifs afin de faire ressortir les quatre régions dont il est question dans l'exposition.¹⁷⁸ **(Figure 32)**

Il apparaît donc que l'expressivité des textiles – sur ses propriétés sociales et symboliques – est de plus en plus considérées bien qu'elles ne le soient pas encore suffisamment. Dès lors que le propos de l'exposition se focalise sur le textile, sa médiation est plus élaborée et se rapproche de la nature complexe de l'objet. En revanche, s'ils sont présentés dans une exposition plus générale, la médiation sera plus factuelle et moins focalisée sur ce qu'on ne voit pas de ces objets, ce qu'ils représentent réellement dans les différentes sociétés.

En conclusion le musée du Quai Branly – Jacques Chirac semble très concerné par ses collections textiles et souhaite les remettre au-devant de la scène. Dans ce qui ressort de cette observation de la médiation textile du musée, on peut partiellement avancer des réponses aux questions qui devait être abordées lors de la conférence « Les textiles, un art majeur. »

*Pourquoi le musée acquiert-il des pièces textiles ? Quels sont les critères d'acquisition de tels objets ? Que représentent-ils ? Que racontent-ils ?*¹⁷⁹ Comme nous l'avons déjà mainte fois répété, le musée du Quai Branly est un musée d'Arts et Civilisations, qui aborde ses collections sous un prisme esthétisant. Les tissus étant un art majeur dans chacun de ces continents, il s'est alors concentré sur leur présence visuelle et a cherché à les valoriser comme un art, comme des tableaux, plutôt que comme le produit d'une technique. Cependant, bien qu'ils semblent étudiés par des professionnels spécialisés, Hana Chidiac nous révèle qu'il y a toujours des lacunes sur la connaissance de ces objets.¹⁸⁰ Acquis dans des galeries d'arts extra-occidentaux, l'histoire du parcours des objets semble encore très

¹⁷⁸ Chidiac, *Rencontre avec Hana Chidiac, L'orient des Femmes vu par Christian Lacroix*.

¹⁷⁹ « [ANNULÉ] Les textiles un art majeur ».

¹⁸⁰ Chidiac, *Rencontre avec Hana Chidiac, L'orient des Femmes vu par Christian Lacroix*.

lacunaire. Trois observations découlent de ce choix muséographique des tissus. Premièrement, en se concentrant sur l'une des multiples facettes des tissus, d'autres s'effacent. Le tissu n'est ni une œuvre d'art, ni un objet purement utilitaire. En tant qu'objet hybride, évolutif, sa médiation devrait davantage être à son écoute et chercher à le mettre réellement en valeur par d'autres approches, peut-être moins « muséales » au sens traditionnel du terme. De plus, la fonction de langage que revêtent ces textiles est très peu abordée, contrairement à l'approche de l'Africa Museum de Tervuren en Belgique, où les wax apparaissent dans la section « Langages et musiques ». Deuxièmement, la recherche d'une médiation plus sensitive de ces objets semble être en marche mais encore peu affirmée. Elle semble pourtant mieux se développer dans le cadre d'expositions temporaires comme dans l'exposition « L'Orient des femmes vu par Christian Lacroix » par exemple. Cela peut certainement s'expliquer par des impératifs de conservation dans les musées, qui empêchent encore trop souvent de supprimer les vitrines et le mouvement des tissus. Troisièmement, les tissus observés dans les expositions ont pour l'essentiel pris la voie de musées car ils ont déjà ou presque disparu du paysage contemporain. Ces tissus sont alors perçus comme des reliques de l'histoire, là où pourtant on pourrait observer des filiations dans le monde moderne des techniques et des formes des tissus traditionnels. Hana Chidiac le dit elle-même : ces textiles sont morts. On peut alors reprendre le fameux titre de Chris Marker, Ghislain Cloquet et Alain Resnais, « *Les statues ne meurent jamais* »¹⁸¹ et affirmer qu'il en est de même pour les tissus. Eux aussi ne meurent jamais et la perception culturelle de ces objets, très occidentale, les enferme dans un milieu qui peut être n'est pas celui qui leur permet au mieux d'exprimer leur histoire, leur langage, leur fonction sociale, leurs textures et leur évolution.

¹⁸¹ Chris Marker, Alain Resnais, et Ghislain Cloquet, *Les statues ne meurent jamais*, Documentaire Présence Africaine Editions et Tadié Cinéma Production, 1953.

CHAPITRE III – LE MUSÉE DES TISSUS ET DES ARTS DÉCORATIFS DE LYON : LE PATRIMOINE TEXTILE AU CŒUR D’ENJEUX POLITIQUES ET TERRITORIAUX

Nous l’avons déjà évoqué, le textile est politique. Au-delà du fait que ce soit une de ses propriétés intrinsèques, on va finalement le retrouver dans la question de sa préservation et sa médiation dans un musée. Mais il est essentiel d’ajouter à cela qu’il est souvent fortement attaché à un territoire. Cela découle bien évidemment du fait qu’il s’agisse d’un objet culturel aux propriétés expressives vives. En France, les spécialités textiles sont répandues sur le territoire par région ou par ville. La région Auvergne-Rhône-Alpes est l’une des régions textile les plus importantes avec les Hauts-de-France¹⁸². On y trouve alors une répartition des savoir-faire avec, chacune, une spécialité technique ou un matériau propre. Saint-Etienne est spécialisée dans les rubans et la passementerie, Roanne, Thizy et Tarare dans le coton et Vienne dans la laine. Lyon est une ville dont l’histoire est profondément attachée aux textiles et particulièrement à celle de la soie. C’est dans cet attachement et ce contexte qu’est né ce musée plutôt atypique, par sa forme et son contenu. Son histoire a été marquée par plusieurs étapes, qui montrent bien l’importance et les difficultés de la médiation des textiles dans un espace muséal.

Son étude est incontournable dans l’objet de ce mémoire, car il est le premier musée au monde à se spécialiser dans les textiles et le XXI^{ème} siècle est venu remettre en question son existence. Ici, l’analyse ne sera pas tout à fait la même que celle du musée du Quai Branly car elle va beaucoup plus s’attacher à l’histoire du musée et à son évolution, mais il y aura également une observation de terrain de ses espaces d’expositions. Par ces points de vue, nous pourrions analyser la médiation des tissus qui en découle. Malheureusement, l’observation de terrain de celle-ci date de 2018, avant la restructuration du musée en cours depuis fin 2019. L’objectif initial était d’observer les récentes transformations en mars de cette année 2020, mais l’épidémie du Covid-19 n’a pas pu rendre cela possible. Malgré de

¹⁸² VALLERANT Jacques, « Tisseurs lyonnais. De l’armure textile au tissu social », *Ethnologie française* 11, n° 2, 1981, p.2.

nombreuses tentatives de prise de contact avec le musée, nous n’aurons ici pas accès au nouveau Projet Scientifique et Culturel du musée. L’analyse de la nouvelle médiation passera donc par les informations disponibles publiquement sur les volontés d’évolution de l’espace, ainsi qu’une analyse des réseaux sociaux, qui se sont avérés être nos seuls liens concrets avec les musées durant cette période de fermeture sanitaire.

A. Le premier musée consacré aux textiles de France : une histoire singulière.

L’un des premiers musées d’Art et d’Industrie français fut l’ancêtre du Musée des Tissus de Lyon, ouvert au public dès 1864¹⁸³. Il se compose aujourd’hui de la plus grande collection textile de musée du monde, avec deux millions cinq cent mille œuvres.¹⁸⁴ Des musées d’Art et d’Industrie existaient déjà en Angleterre avec le South Kensington Museum – qui précéda l’actuel Victoria & Albert Museum – mais pas encore en France. Sa fondation trouve son origine dans l’initiative publique de la Chambre de Commerce et de l’Industrie (CCI) de Lyon. La première version du musée se trouvait par ailleurs au dernier étage du Palais du Commerce. Le statut même du musée est déjà très original, car il était dès sa création, l’unique musée consulaire de France.

En 1851, à Londres, s’était tenue une exposition universelle d’envergure. Les artisans lyonnais ne remportent à cette occasion aucune médaille.¹⁸⁵ La première visée du musée était de créer un espace qui fasse figure de « *nouvelle école* »¹⁸⁶. Les tisserands et fabricants lyonnais désirent alors que l’on crée un musée

¹⁸³ COX Raymond. *Chambre de commerce de Lyon : catalogue sommaire des collections du Musée historique des tissus, dressé*. Edited by Antonin Catherin Terme. Lyon, France : au Musée historique des tissus, 1902, p.14.

¹⁸⁴ Site du Musée des tissus : « Histoire et architecture », consulté le 28 avril 2020, <https://www.museedestissus.fr/histoire-et-architecture/>.

¹⁸⁵ Information figurant dans un cartel de l’exposition permanente du Musée des Tissus de Lyon « Les expositions universelles »

¹⁸⁶ HARAMBOURG Lydia, « Le musée des tissus de Lyon l’une des plus riches collections textiles du monde », Académie des Beaux-Arts - Institut de France, consulté le 10 juin 2020, <http://www.academiedesbeauxarts.fr/le-musee-des-tissus-de-lyon-lune-des-plus-riches-collections-textiles-du-monde>.

qui aurait pour objectif de favoriser la création et la production, de former les professionnels et d' « éduquer le goût des fabricants et du public »¹⁸⁷. On retrouve donc là même optique que celle du Textile Museum de Washington. Une visée économique va également pousser à la création de ce projet, car il serait une source d'inspiration pouvant aller en faveur de la croissance du marché de la soie, tout en donnant une grande visibilité aux fabricants et leurs productions¹⁸⁸. Finalement ce musée servirait de lieu de formation mais aussi de publicité en quelque sorte, sur la production artisanale des canuts¹⁸⁹ et des grandes maisons. La CCI, qui est alors présidée par Edouard Aynard, passionné par les textiles et issu d'une famille d'industriels du textile, impulse le projet. On charge Nathalis Rondot, historien de l'art et industriel, de la rédaction d'un rapport afin d'établir les lignes directrices de ce nouveau musée¹⁹⁰. Pour lui il doit être :

« un Musée où seront réunis, avec un discernement sévère, celles des œuvres de tous les temps et de tous les peuples qui se sont rapprochées le plus des types du beau, et que les traditions de l'Art ont définitivement et unanimement sanctionnées » ; il ajoute que ce serait « le faire déchoir de la hauteur où il doit être maintenu [...] que d'y admettre, autrement qu'à titre d'exception, les objets dont la valeur consisterait surtout dans leur ancienneté, leur rareté, leur curiosité ; que, par les mêmes motifs, on devra en écarter tout ce qui, dans le domaine de l'Art, serait sans originalité vraie ou manquerait de correction»¹⁹¹

¹⁸⁷ Site du Musée des tissus : « Histoire et architecture ».

¹⁸⁸ COX Raymond. *Chambre de commerce de Lyon : catalogue sommaire des collections du Musée historique des tissus, dressé*

¹⁸⁹ Les canuts étaient les ouvriers lyonnais principalement situés à la Croix-Rousse, dont la spécialité était le tissage de la soie. Leur histoire en plus d'avoir laissé derrière elle un vaste patrimoine, a également connu une révolte ouvrière en 1832. La création du musée des tissus avait très certainement une visée politique d'apaisement en rassemblant cette catégorie socio-professionnelle devant la beauté et la fierté de leurs productions.

¹⁹⁰ DURAND Maximilien, « Un musée des Tissus au xxie siècle ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2016): 9-12, <https://doi.org/10.4000/perspective.6240>.

¹⁹¹ Délibération de la Chambre de Commerce de Lyon du 24 janvier 1856 instituant la création d'un musée d'Art et d'Industrie, cité dans : Durand.

Dès le départ donc, ce musée va chercher à s'intéresser aux textiles en tant qu'objets d'art certes, puisqu'est évoqué la notion de beau, mais dont primera l'intérêt scientifique. Ainsi, l'authenticité pour lui n'a pas lieu d'être dans ce musée, et pour cause, les textiles sont des objets reproductibles et fait pour l'être. Leur intérêt scientifique et culturel réside justement dans cela. Les acquisitions menées par la CCI vont donc suivre cet objectif. Ces acquisitions seront constituées d'achats de collections d'amateurs, accompagnés d'un grand nombre de documents, mais aussi de dons des fabricants de soie¹⁹². Avant cette exposition universelle, la CCI de Lyon avait déjà effectué des achats à l'occasion de missions menées en Chine, dont deux très importants en 1834 et 1846.¹⁹³ Mais la Chambre de Commerce et de l'Industrie ne s'arrête pas là. Elle va également financer des fouilles, notamment celles du site Antinoé en 1899, en Moyenne-Egypte, qui se trouve être la plus grande des collections de tissus antiques.¹⁹⁴ La collection est devenue très tôt une référence et va attirer l'attention de nombreux donateurs. A la fin des années 1920, on compte cent-cinquante-deux mille étoffes mais cela n'est qu'un ordre d'idée car on sait que le musée disposait de beaucoup plus de pièce dans ces années.¹⁹⁵

D'abord nommé « Musée d'Art et d'Industrie », il obtient, sous l'impulsion d'Aynard, le titre de Musée Historique des Tissus de Lyon en 1891. Edouard Aynard souhaitait initialement exposer sa collection et des dons d'étoffes qui pourraient témoigner de l'histoire des soies lyonnaises, avant de prétendre à symboliser « *l'essence même de l'histoire de la civilisation* »¹⁹⁶. Sa volonté est de spécialiser le musée sur l'étude des étoffes – et non pas sur celle des arts décoratifs pour le moment – et de « *constituer la plus grande collection de textiles au monde* »¹⁹⁷. Aujourd'hui cette collection impressionnante compte :

¹⁹² DURAND Maximilien, « Un musée des Tissus au xxie siècle ? »

¹⁹³ Site du Musée des Tissus : « Histoire et architecture ».

¹⁹⁴ DURAND Maximilien, « Un musée des Tissus au xxie siècle ? »

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre. *Le Musée des tissus de Lyon*. Paris, France : Musées et monuments de France : Albin Michel, 1990, p.5.

¹⁹⁷ DURAND Maximilien, « Un musée des Tissus au xxie siècle ? »

*Deux millions cinq cent mille œuvres, qui retracent quatre mille cinq cents ans d'histoire, et compte aussi bien des œuvres infiniment petites que des ensembles monumentaux, des échantillons et des chefs-d'œuvre créés en exemplaire unique, des fragments archéologiques et des costumes historiques, des soieries façonnées, des étoffes imprimées, des broderies et des dentelles, des documents graphiques ou techniques, des livres de patrons et des œuvres originales de Raoul Dufy ou Sonia Delaunay autant que d'anonymes, dessinateurs de fabrique, ingénieurs, mécaniciens ou tisseurs...*¹⁹⁸

On est là avec une véritable collection encyclopédique et internationale unique au monde. En 2019, le récolement était encore incomplet car il ne s'agit pas d'une collection aisée à quantifier précisément. D'après Esclarmonde Monteil, la directrice actuelle, il leur manque principalement des pièces africaines et sud-américaines.¹⁹⁹

Après la Seconde Guerre Mondiale, la collection est transférée au 34 rue de la Charité dans l'hôtel particulier de Villeroy, ouvert au public en 1950 et ainsi unifié avec le Musée des Arts Décoratifs qui se trouvait déjà au 30 rue de la Charité depuis 1925²⁰⁰. Ce musée a grandement favorisé l'étude²⁰¹ et les recherches archéologiques sur les textiles, même si ses conservateurs - comme Raymond Cox qui dirigea le musée au début du XXe siècle – reconnaissent qu'il s'agissait d'une entreprise complexe et laissant subsister beaucoup d'incertitudes²⁰² sur les objets qu'ils exposaient. Ces musées industriels – bien qu'ayant des visées économiques

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ CASTELNAU Marie-Laure « Esclarmonde Monteil, l'étoffe du succès », gazette-drouot.com, consulté le 2 avril 2020, <https://gazette-drouot.com/article/esclarmonde-monteil-l-etoffe-du-succes/7437>.

²⁰⁰ Site du Musée des Tissus : « Histoire et architecture ».

²⁰¹ Depuis 1954 se trouve d'ailleurs en ses murs le Centre international d'étude des textiles anciens (CIETA) : [En ligne] <http://www.patrimoine-lyon.org/la-presqu-ile/ainay-3/le-musee-des-tissus>

²⁰² COX Raymond. *Chambre de commerce de Lyon : catalogue sommaire des collections du Musée historique des tissus*, dressé, op.cit., p.34.

consistant à valoriser l'industrie régionale – se sont avérés devenir des témoignages culturels, archéologiques et ethnographiques précieux car ils documentaient très bien leurs textiles, et ce dès le départ. Avec le Musée des Tissus, c'est l'histoire de la ville et de ses canuts qui se retrace, mais aussi les modes et coutumes de certaines époques du monde entier que l'on recrée... On y parle d'esthétique, d'évolution du goût, de technique, mais aussi d'histoire, d'influences... Il est impossible d'exposer des textiles en ne parlant que de leur artisanat. Leur monstration auprès des visiteurs implique forcément un discours social ou du moins sociétal qui permet de mieux comprendre le passé d'une région. Ainsi, le discours du musée bien qu'axé sur l'art et l'industrie, s'attache à certaines de ces problématiques pour présenter les points historiques associé qui furent le contexte d'origine ou les conséquences de la fabrication des tissus, de l'industrialisation.... Lorsque les premiers musées industriels se sont dessinés sur l'hexagone, on notera qu'une des premières initiatives fut donc tournée vers les textiles. Cela peut paraître innovant aujourd'hui mais en vérité le marché des tissus était plus imposant sur les réseaux marchands qu'il ne l'est désormais. Cependant, ce musée possède une des collections la plus complète de textile du monde²⁰³. La collection a été préservée jusqu'ici et gardée dans les locaux du musée, bien qu'elle ait traversé des temps difficiles, comme nous le verrons dans le point suivant. Le musée a été sujet à de nombreux aménagements exigés par sa spécificité : celle de retracer l'évolution du goût au travers d'un objet qui, de plus, est très fragile. Pour autant, du fait de l'architecture de l'hôtel particulier, la scénographie a longtemps pris des airs de *period-room* et peut toujours en avoir quelques traces. Les visiteurs viennent admirer les collections mais aussi les bâtiments.

Aucun autre musée en France n'équivaut à celui-ci dans le domaine du textile. D'autres musées artisanaux et ruraux, d'une moins grande envergure, parsèment la France et se consacrent à la conception de textiles régionaux spécifiques, comme par exemple les quelques musées de la dentelle dans différentes régions de France avec des pratiques différentes entre chaque.²⁰⁴ Ils sont

²⁰³ ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre. *Le Musée des tissus de Lyon*, Op.cit., p.15.

²⁰⁴ Musée de la Dentelle de Chantilly ; Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon ; Musée des Manufactures de Dentelle de Retournac ; Musée Caudrésien de la Dentelle et Broderies de

généralement davantage axés sur les techniques ou les époques²⁰⁵. On trouvera par la suite des musées portant sur la mode ou les costumes, qui se mettent à fleurir. Le ministère de la culture a fourni une liste non-exhaustive de ceux-ci.²⁰⁶ Tous ces musées sont évidemment très importants pour parler de la médiation autour des textiles mais celle-ci s'axe rarement sur le textile lui-même et ses fabricants.

Il est essentiel d'ajouter que si le musée est autant spécialisé dans le domaine, c'est parce que dès le départ, les penseurs du musée ont fait de sa mission de recherche une priorité. Trente mille ouvrages sont réunis dans sa bibliothèque²⁰⁷ et est le siège du Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA). Fondé en 1954 et administré par la Fédération de la Soierie, il s'agit d'une :

« Association culturelle sans but lucratif, à laquelle peuvent adhérer comme membres actifs toutes les personnes, physiques et morales, professionnels ou amateurs, pour autant qu'ils s'intéressent aux textiles anciens. Elle peut admettre des membres bienfaiteurs et nommer des membres honoraires. »²⁰⁸

Tous les quatre ans, les membres se réunissent pour une Assemblée générale. Ce groupement de professionnels permet de réunir les savoirs dans ce domaine et de débattre sur ces questions afin d'apporter des solutions aux problèmes qu'ils rencontrent sur la préservation et la restauration des tissus. Le but principal de ce Centre est de favoriser la culture des textiles et de lui donner de

Caudry ; Musée de la Dentelle d'Arlanc, Maison de la Dentellière de Villedieu-les-Poêles ; sans parler des pièces en dentelles que l'on trouve au Louvres, au Palais Galliera et dans d'autres musées religieux ou locaux.

²⁰⁵ CASTELNAU Marie-Laure, « Esclarmonde Monteil, l'étoffe du succès ». op cit.

²⁰⁶ Site du ministère de la culture : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Design-mode/La-mode-en-France/Les-musees-consacres-a-la-mode-en-France>

²⁰⁷ « Musée des Tissus et des Arts décoratifs », [En ligne]
https://www.wikiwand.com/fr/Mus%C3%A9_des_Tissus_et_des_Arts_d%C3%A9coratifs .

²⁰⁸ R. de Micheaux et J. Payen, « Le Centre International d'Étude des Textiles Anciens », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 17, n° 3 (1964): 243-50.

l'importance en créant une véritable « mentalité professionnelle »²⁰⁹. Il est composé de 450 membres et représente 30 nations²¹⁰. Ses missions sont de :

« a) Coordonner l'action menée dans les différents pays, en vue de dresser l'inventaire des textiles anciens existant surtout dans les collections publiques

b) Réunir les éléments techniques les concernant

*c) Réaliser de façon pratique la diffusion de cette documentation, et sa mise à disposition des membres dudit Centre. »*²¹¹

En conclusion, le Musée des Tissus et des arts décoratifs de Lyon est un précurseur dans le domaine des textiles pour avoir très tôt documenté ces objets, dont nous aurions aujourd'hui perdu toute trace si il n'avait pas réuni toutes ces pièces, documentations et professionnels pour les préserver. Le fait de s'intéresser aux concepteurs de tels objets, à nommer le fabricant et les tisserands, aux différentes techniques, aux parcours des pièces textiles sur les routes marchandes et leurs différents propriétaires... Toutes ces informations ont dès le départ été recueilli pour les pièces locales, poussant les chercheur.euse.s à faire de même avec les tissus venus d'ailleurs, et ce encore aujourd'hui. Pour autant, malgré une grande connaissance de l'objet, le musée a peiné à attirer le grand public et a bien failli disparaître. Cet événement prouve bien que la connaissance des textiles et leur médiation sont deux choses distinctes qui ne vont pas forcément de pair. La question de la médiation faite autour des textiles dans les musées est une question très complexe, dont les musées cherchent certainement encore aujourd'hui à répondre de la meilleure façon. Nous allons voir ici comment ce musée précisément tente de revaloriser sa collection en passant également par l'observation de l'ancienne muséographie.

²⁰⁹ *Ibid*, p.17

²¹⁰ CIETA, « CIETA - CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDE DES TEXTILES ANCIENS », *CIETA - CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDE DES TEXTILES ANCIENS* [En ligne] consulté le 2 juin 2020, <https://cieta.fr/fr/members-of-the-cieta/>.

²¹¹ R. de Micheaux et J. Payen, « Le Centre International d'Étude des Textiles Anciens ». op. cit

B. Enjeux patrimoniaux et territoriaux autour d'une collection sensible : le danger de fermeture en 2015 du Musée des Tissus de Lyon.

Malgré l'importance de ce patrimoine textile pour la ville de Lyon, il a tout de même connu des heures difficiles, faute de financement. En effet, il s'agissait toujours d'un musée entièrement financé par des fonds publics en ayant la Chambre de Commerce et des Industries de Lyon Métropole comme propriétaire. Au moment de cette crise, entre 2015 et 2019, une des solutions envisagées fut de transférer les collections entre le musée des Confluences, le musée Gallo-romain et le musée des Beaux-Arts de Lyon²¹² : donc dans deux musées ethnographiques et archéologiques et un musée d'art. Cette crise démontre que le musée souffre d'un manque d'intérêt du public pour ce type d'exposition et qu'il advenait de renouveler leur approche de la collection afin de lui redonner sa puissance émotionnelle qui touchait tant ses visiteurs autrefois. L'attachement vis-à-vis d'un patrimoine évolue avec le temps et l'évolution de la société. Le musée devait donc transformer sa médiation pour adapter sa vision à celle de la modernité. Cette sous-partie se développera en trois temps : celui du contexte territorial, puis de la médiation encore en place jusqu'en 2018 et enfin l'analyse de la crise qu'a connu le Musée des Tissus de Lyon.

1. *Le Contexte territorial du musée : un contexte muséal particulier*

Avant d'analyser le contenu du Musée des Tissus de Lyon et les récents événements qui l'ont marqué, il est important d'en analyser le contexte territorial. Dans ce mémoire l'étude de ce cas permet de questionner la médiation des textiles, mais ce discours serait incomplet sans une étude du contexte culturel et professionnel entouré, détermine et impacte le musée.

²¹² DREUX-BREZE Elodie, « Le musée des Tissus de Lyon repris par la région ? », [connaissancedesarts.com](https://www.connaissancedesarts.com), 2017, [En ligne], <https://www.connaissancedesarts.com/design-et-decoration/le-musee-des-tissus-de-lyon-repris-par-la-region-1170672/>

Un tel musée n'aurait, en effet, pas forcément vu le jour dans une autre ville ou dans un contexte socio-professionnel différent. La ville de Lyon et ses environs sont extrêmement attachés à leur patrimoine artisanal et industriel du textile. On le remarque, par ailleurs, lorsque l'on observe la carte réalisée par la région Auvergne-Rhône Alpes de ses musées textiles qui en répertorie une cinquantaine.²¹³ Mais plus localement encore, à Lyon, on peut parler d'une véritable « *tradition soyeuse* »²¹⁴ Depuis le XIX^{ème} siècle, toute l'identité de la ville s'est construite autour de la soierie et a donné lieu à un réseau professionnel très fort et complexe. Au-delà des productions textiles, les fabriques de soie ont été entourées d'événements forts dans l'histoire de la ville avec l'affirmation ouvrière des canuts face à la haute bourgeoisie lyonnaise et celle aussi de groupes professionnels. Toute cette activité s'est liée à la religion, à l'économie de la ville et à la politique du fait des alliances interprofessionnels et de la variation des commandes sous les différents régimes. Or, l'âge d'or de la fabrique lyonnaise est terminé. A partir de la crise de 1929 et encore aujourd'hui, celle-ci doit faire face à la production moderne de textile et à la mondialisation, qui, là encore, menacent tout un patrimoine immatériel existant, et donc tout un « *paysage social* ». ²¹⁵ Indubitablement, cela a forcément joué un rôle sur l'avenir du musée, lui-même inscrit dans ce réseau. Heureusement le musée, en tant qu'établissement culturel et de recherche, a pu limiter son déclin jusque tard car il est « inscrit au cœur d'un réseau professionnel dense et diversifié (musées, universités, formations, industriels, créateurs, galeristes, experts, collectionneurs ...). »²¹⁶ De cette analyse, on peut noter que le patrimoine textile semble aujourd'hui encore particulièrement porté par les fabricants, industriels, familles de canuts et autres professionnels. Ils ont jusqu'à présent opéré un véritable travail de conservation de ce patrimoine, tant sur l'aspect matériel qu'immatériel. Cela s'explique en partie par le fait que peu d'historiens de l'art se spécialisent dans les

²¹³ Site du patrimoine textile Auvergne Rhône-Alpes, [En ligne] <https://www.patrimoinetextile-auvergnerhonealpes.fr/>

²¹⁴ VALLERANT Jacques, « Tisseurs lyonnais. De l'armure textile au tissu social », p.3.

²¹⁵ *Ibid*, p.2.

²¹⁶ DURAND Maximilien, « Un musée des Tissus au xxie siècle ? ». op.cit.

textiles, comme nous l'avons déjà dit auparavant, car ils sont très complexes à étudier. Il semblerait tout de même que l'intérêt se ravive auprès des acteurs territoriaux, ou bien auprès des conservateurs de musées, comme le démontre le cas du Quai Branly. Cela nous amène à nous demander finalement, qui sont les acteurs dans la diffusion des savoirs et de propriétés expressives liés aux tissus ? Ne serait-ce pas finalement ceux qui continuent de les produire ?

Le deuxième facteur impactant le Musée des Tissus et ses collections, est le contexte culturel et muséal lyonnais. En effet, dans un article intitulé « L'identité lyonnaise au risque de ses musées », Isabelle Lefort décrit en 2015 un paysage culturel lyonnais très inégal qui ne favorise pas son offre touristique²¹⁷. En effet elle affirme que la « métropolisation lyonnaise » va, à la fois grandement propulser le tourisme lyonnais dans les années 1980-1990, mais aussi lui faire perdre son identité.²¹⁸ L'offre s'est en effet multipliée, étendue sur le territoire, mais s'est aussi complètement déstructurée. A Lyon, on ne trouve pas de quartier de musées, comme cela peut s'observer ailleurs, afin de structurer l'espace urbain et culturel. Ses musées sont municipaux, départementaux, privés et anciennement consulaire pour le musée des Tissus. Les grandes thématiques patrimoniales de la ville sont la soie, les guignols et la gastronomie. Or les collections qui en témoignent sont réparties dans plusieurs lieux. Pour la soie, on trouve le Musée des tissus, mais aussi la Maison des Canuts²¹⁹, la Soierie vivante²²⁰, au Musée Gadagne – musée

²¹⁷ LEFORT Isabelle, « L'identité lyonnaise au risque de ses musées », 2011, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01120920>.

²¹⁸ D'autant que la ville est inscrite au patrimoine de l'UNESCO en 1998.

²¹⁹ La Maison des canuts était au XIX^{ème} siècle le siège du Syndicat des Tisseurs et Similaires. Elle est devenue, en 1970, sous l'impulsion de la COOPTISS (coopérative de tissage) un musée privé retraçant l'histoire de la soie lyonnaise avec des espaces d'exposition et des ateliers.

Source : <https://maisondescanuts.fr/musee/>

²²⁰ La Soierie Vivante est une association loi 1901, dédiée à la préservation du patrimoine de la soie lyonnaise, dans laquelle on peut visiter des anciens ateliers avec des machines en marche et qui propose des activités pour tous les âges. L'atelier a été racheté par la ville de Lyon en 2013, mais continue d'être tenu par l'association.

Source : <https://www.soierie-vivante.asso.fr/QuiSommesNous.php>

historique de la ville – et une multitude d’ateliers à visiter²²¹. Au lieu de mettre en place un « pôle muséal de la soie » qui fut pendant un temps envisagé²²², l’offre actuelle éclate les sites culturels dans l’espace. A la place, le festival Label Soie, aujourd’hui intitulé Silk in Lyon, qui crée le lien entre ces sites patrimoniaux depuis 2011, en proposant une semaine dédiée à la soie avec un parcours dans les différents lieux clés de son histoire²²³. L’autrice parle alors de « *désémantisation de l’espace* ». ²²⁴ De plus, l’inégalité entre les différents musées est également financière car, comme à Bilbao, la ville de Lyon a cherché à dynamiser l’espace par la création d’un grand musée à l’architecture remarquable, en faisant construire le Musée des Confluences. L’autrice nous dit que les musées ont deux impératifs : être des lieux « *identifiants et attractifs* »²²⁵ et « *alimenter les circulations touristiques réticulaires* ». ²²⁶ Or les politiques culturelles des trois dernières décennies ne construisent plus réellement l’identité lyonnaise et profite davantage aux structures non « territorialisantes »²²⁷. Ainsi la ville et la région ont préféré concentrer leurs projets et leurs budgets pour de nouveaux projets, plutôt que de rénover les musées existants. C’est ainsi qu’a ouvert le musée des Confluences en 2014, qui a coûté cinq fois le prix initialement établi. Toute la concentration financière, et par conséquent muséographique, échappe alors à ces musées dont les références sont « *porteuses de références localisées et localisantes*²²⁸ » comme le musée des Tissus.

²²¹ Tissage Mattelon ; L’Atelier de Soierie ; Maison Combier ; Soierie Saint-Georges ; Brochier Soieries.

²²² LEFORT Isabelle, « L’identité lyonnaise au risque de ses musées »

²²³ Mcube, « Silk in Lyon, Festival de la soie - du 19 au 22 novembre 2020 », Silk in Lyon, consulté le 28 juin 2020, <https://www.silkinlyon.com/>.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

Ainsi tout un contexte entoure la crise qu'a pu connaître le musée. Mais cela fut également la conséquence d'une muséographie et d'une médiation datée des textiles.

2. *Analyse de terrain de la médiation du musée avant sa rénovation : une présentation datée et figée d'une collection pourtant vivante.*

Initialement conçu comme un musée encyclopédique, le musée d'Art et d'Industrie de Lyon du Palais de la Bourse fut dans un premier temps organisé par aires géographiques dans les différentes galeries. On avait alors la galerie lyonnaise et celles des autres territoires comme en témoignent ces deux photographies (Figure 33 et 34).



Figure 33 : P. Giron, vue de la salle Extrême-Orient du Musée d'Art et d'Industrie, Palais de la Bourse, fin du XIXe siècle.



Figure 34 : Vue de la galerie lyonnaise, Musée d'art et d'industrie, Palais de la Bourse, Lyon, XIXe siècle.

La scénographie reprenait alors celle des expositions universelles et des musées coloniaux, toujours avec des pièces foisonnantes, présentées très proches les unes des autres, voir superposées. Aucun contenu textuel ne semble appuyer leur médiation. On note tout de même une conscience déjà présente de conservation par la mise sous vitrine, bien que celle-ci ne soit pas toujours favorable à la visibilité de l'objet, du fait des reflets. Dès le départ, les textiles semblent muséalisés et ne servent pas de décor, confirmant bien là les intentions du rapport de préfiguration du musée écrit par Nathalis Rondot²²⁹. N'ayant pu avoir accès aux archives du

²²⁹ Durand, « Un musée des Tissus au xxie siècle ? », op cit

musée du fait de l'interdiction de circulation durant le confinement, nous devront nous contenter d'un saut dans le temps sans pouvoir observer l'évolution muséographique qu'a pu connaître le musée entre la fin du XIXe siècle et 2018.

L'observation de terrain de ce musée, réalisée à la fin de l'année 2018, porte exclusivement sur la partie textile du musée de l'hôtel Villeroy, dans ses expositions permanentes et temporaires d'alors. La partie du musée consacrée aux Arts décoratifs ne sera pas présentée ici afin de circonscrire l'étude à celle des textiles uniquement.

Dès la première salle, l'histoire de la confection de la soie ainsi que celle des personnes qui en ont révolutionné l'utilisation comme Joseph Marie Jacquard et son tout premier métier à tisser mécanique à cartes perforées, nous sont présentés. Cette pièce est sans doute la plus complexe sur le plan du discours, ce qui n'est pas forcément une bonne stratégie scénographique pour intéresser le visiteur primo-entrant et non averti. Dans toutes les salles de l'exposition permanente, chaque pièce textile exposée est accompagnée d'un cartel très complet avec une description de la technique employée, de la nature du matériau (explications sur la nature de la soie et comment la traiter), des motifs, du parcours de l'objet (maison de production, ventes, différents propriétaires...). Le cartel indique également les dimensions exactes du tissu. Il est très rare de trouver autant d'informations sur ce type d'objets dans d'autres musées. Le fait d'avoir très vite fixé les objectifs scientifiques du musée a permis de recueillir des informations précieuses et rares, avec les créateurs les parcours d'objets précédant leur vie au musée.

La disposition des salles reprend une présentation chronologique que l'on trouve dans les musées d'art généralement. Dans chacune de ces pièces, les textiles et les textes relatifs aux différentes phases historiques sont mis en parallèle, les uns venant à l'appui des autres pour construire un discours historique et artistique, comme on peut souvent le trouver dans les Musées des Beaux-Arts par exemple. Les explications historiques sont affichées sur de grands panneaux – un dans chaque salle – et permettent d'aborder les conséquences des différents régimes politiques, de leurs changements, sur la Fabrique et ses acteurs. On trouve également un panneau sur les expositions universelles qui ont eu un rôle clé dans la création de la

soie et de ce musée. La question des révoltes des canuts, moments historiques fort pour la ville de Lyon, est également abordée mais on ne s'étend pas trop largement sur ce sujet. Toute la question de l'impact de la Fabrique sur l'équilibre social lyonnais est légèrement abordée, mais bien plus traitée dans les autres établissements tels que la Maison des Canuts ou la Soierie Vivante.

Un panneau intitulé « Les grandes figures de la Fabrique lyonnaise » nous présente ces personnages ([Figure 35, voir Annexe ill.](#)). Cependant le texte est très long et sa charte graphique ne met pas en valeur leurs noms qui sont fondus dans le corps du texte, n'en facilitant pas la lecture. On peut noter que les cartels sont certes, très précis, mais peut-être le sont-ils trop ? Ils sont en effet très longs et complexes dans leur lexique. Ceux-ci ne sont par ailleurs pas toujours traduits, excepté dans la salle des tapis et celle des expositions temporaires, réaménagées plus récemment. Le musée ne semble alors, en 2018, se tourner vers un public international que depuis peu de temps. Sans doute sa menace de fermeture en 2016 a dû jouer un rôle sur cet aspect-là.



Figure 36 : Laize de tenture dite "au paon et faisan" - Musée des Tissus de Lyon, 2018.

© Photographie Agathe Gervasoni, 2018.

On trouve quelques métiers à tisser qui ponctuent l'exposition. Ajoutés aux cartels très précis traitant de conception textile ainsi qu'aux biographies des acteurs de la soie, on retrouve bien là une scénographie classique d'un musée industriel. Mais si l'on veut pouvoir voir les machines en action, il faut se rendre dans les anciens ateliers associatifs ouverts au public, à la Soierie vivante ou la Maison des Canuts. Ici nous nous trouvons davantage dans une approche artistique des textiles. Cette approche concorde avec le changement de nom du musée pour celui de Musée des Tissus, en 1890²³⁰. On trouve par ailleurs de nombreuses peintures et

²³⁰ « Musée des Tissus / Musée des Arts décoratifs - LYON UNESCO », consulté le 28 mai 2020, <https://www.patrimoine-lyon.org/la-presqu-ile/ainay-3/le-musee-des-tissus>.

portraits de ces acteurs importants dans les différentes salles et la plupart des laizes sont sous vitrine, comme le seraient des peintures anciennes. Cela en favorise la préservation évidemment mais on en perd la perception de la matière et cela enferme le tissu. Un des plus grands problèmes perceptibles dans la présentation des textiles dans les musées, réside dans ce problème de vitrine. Dans chaque ouvrage qui ont pu influencer ce mémoire, les chercheur.euse.s semblent avoir conscience de ce problème, et sans doute sont-ils en train de chercher des solutions. Certaines expositions temporaires choisissent de ne pas en mettre, comme on a pu le voir au musée du Quai Branly, mais lorsqu'il s'agit de textiles anciens, la question devient bien plus délicate. Pour ce qui est du mode de présentation, les tissus sont tous étendus sur châssis et jamais sur rouleaux comme on a pu le voir au musée du Quai Branly. Cela signifie soit que le musée ne présente pas de longue étoffes, soit qu'il a effectué un découpage à un moment donné, pour les faire tenir sur châssis.

Dans la salle des tapis, on se trouve tout d'un coup dans une salle très moderne, aux murs gris très sobres, avec très peu de pièces textiles d'époque moderne accrochées en œuvres monumentales, espacées, de la même manière que dans un musée d'art contemporain. **(Figure 37)** Le musée semble alors jouer sur les codes scénographiques des musées d'art et adapte ses espaces aux collections qui y sont accrochées.

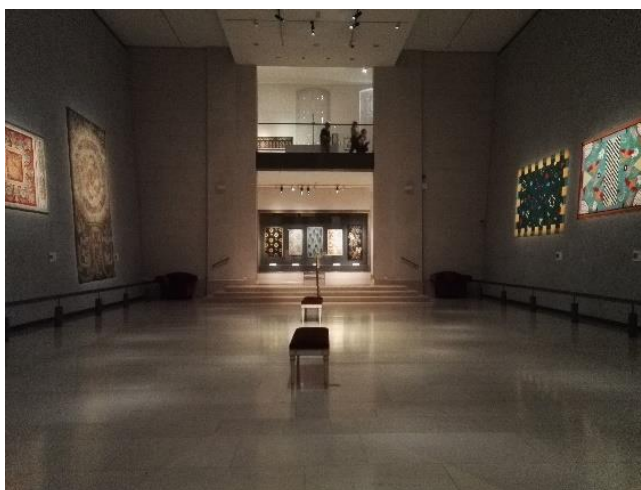


Figure 37 : Salle des Tapis - Musée des Tissus, 2018.

© Photographie Agathe Gervasoni, 2018.

Les costumes sont présentés sur des mannequins conçus sur mesure, dans la connaissance de l'histoire du costume et de la silhouette, pour chaque pièce selon

le procédé de mannequinage²³¹²³². Ils sont également sous une vitrine, que l'on peut contourner car celle-ci est placée au centre des salles. Là encore on présente la technique en premier, puis les motifs et sa place dans l'histoire de la mode : qui l'achetait et pour quel événement pouvait-on le porter ? On parle aussi des éventuels réemplois et modifications qu'a pu connaître le vêtement, chose rarement abordée et qui contient pourtant beaucoup d'information sur une société à un moment donné. Cette notion de réemploi est en effet très importante et a été pratiquée dans le monde entier à toutes les époques de l'histoire. En occident, on a tendance aujourd'hui à vouloir les masquer mais cela coupe une partie de l'histoire du tissu comme le confirme Kader Attia, dans son intervention dans le colloque « Muséotopia » à propos des textiles africains.²³³ Ces derniers ne sont pas les seuls à laisser apparaître des marques de réemplois et retouches. Nous en trouvons également dans les productions textiles occidentales anciennes. Les mettre en avant et en parler dans la médiation de l'objet est essentielle la connaissance de l'objet et à notre rapport aux textiles également.

Concernant l'éclairage, dans les salles plus sombres, la lumière est projetée par des projecteurs provenant du plafond, focalisés uniquement sur la pièce textile. Ils créent ainsi un cadre de lumière pour la mise en valeur de la pièce. Certaines lumières fonctionnaient mal lors de ma visite et laissait des tissus à demi éclairés **(Figure 38, voir Annexe ill.)**.

Stéphane Laurent, professeur et directeur du programme "Art et industrie" à l'université Panthéon-Sorbonne, évoque cette scénographie dans un de ses articles avant le sauvetage du musée, intitulé « *Contre la fermeture du musée des Tissus et*

²³¹ « Art de présenter des vêtements sur mannequin, avec le double souci de leur compréhension historique et de leur bonne conservation » Définition proposée par le C2RMF dans son vademecum de la conservation préventive.

²³² « Exposer-conserver-et-faire-restaurer-le-costume.pdf », [En ligne] consulté le 4 juin 2020, <http://mediatheque-numerique.inp.fr/Dossiers-de-formation/Exposer-conserver-et-faire-restaurer-le-costume>.

²³³ ATTIA Kader, *Muséotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique. Colloque international organisé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy*.

*des Arts décoratifs de Lyon. Oui, mais... »*²³⁴. Pour lui, la crise traversée par le musée n'est pas que financière, mais aussi un manque de modernité et d'innovation dans sa muséographie, qu'il juge alors également trop datée et « *incompréhensible pour le visiteur d'aujourd'hui* ».²³⁵ Comme observé dans notre observation de terrain, il critique l'ouverture de l'exposition trop complexe sur la dissection de la soie, dont il propose l'alternative plus digeste d'une salle d'introduction consacrée à l'histoire de la soie. Il remarque également que les textes sont soit trop complexes, sans repères didactiques ni traduction, soit absents. Il ajoute qu'il est nécessaire de former davantage de chercheurs.euse.s dans ce domaine et de prendre des initiatives afin d'atteindre le niveau de l'Angleterre en la matière :

*« Dans notre pays, qui n'en pince que pour l'art contemporain et l'art visuel (la peinture), les objets d'art, cette sorte d'émanation de la technique pense-t-on, ne suscitent guère l'intérêt chez nos décideurs. »*²³⁶

Dans l'espace d'exposition temporaire se déroulait l'exposition « Compositions dévoilées ». La médiation est alors bien plus moderne et didactique. Cette exposition a permis au musée d'exposer, avant sa réhabilitation, des pièces jusqu'alors peu ou jamais montrées qui figuraient dans les réserves. Elle permet de revaloriser la collection et d'en montrer la diversité et la richesse. Chaque salle se développe autour d'une « *pièce maîtresse emblématique pour sa transversalité géographique et historique* »²³⁷. Les cartels sont moins longs et complexes et expliquent la thématique abordée à côté d'une citation littéraire. Cela ne s'adresse donc pas qu'aux professionnels, on cherche à atteindre un public plus étendu. Le musée tente ici de reconnecter les visiteurs à leur attachement

²³⁴ LAURENT Stéphane , « Contre la fermeture du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon. Oui, mais... », La Tribune, consulté le 6 avril 2020, <https://acteursdeleconomie.latribune.fr/debats/opinion/2016-01-08/contre-la-fermeture-du-musee-des-tissus-et-des-arts-decoratifs-de-lyon-oui-mais.html>.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Cf cartel de l'exposition « Compositions dévoilées ».

émotionnel vis-à-vis de cette collection, autour des objets phares. Cela permet de découper l'espace autour de thématiques : les nus féminins, la religion, la géométrie, les plis, les grenades, la transparence et les inscriptions. Il montre ainsi toutes les filiations formelles et esthétiques entre les siècles, courants et continents. Les textes accompagnant l'exposition ont alors pour projet ambitieux de montrer « *toute l'histoire de notre humanité*²³⁸ ».

Le lexique employé dans les textes d'exposition, associés à la scénographie adoptée, nous rappellent ainsi ceux employés dans les musées cherchant à exposer les chefs-d'œuvres du musée. Cette notion de « chef-d'œuvre universel », Maximilien Durand, précédent directeur du musée, l'a abordé dans un article intitulé « *Un musée des Tissus au XXIème siècle* ». ²³⁹ Il confirme que cette notion a guidé la politique d'acquisition dès sa création, ce qui aujourd'hui pose un problème de définition de ce musée riche et complexe par sa collection textile. Chronologiquement le musée a donc été défini de musée d'art et d'industrie, puis ses directeurs les plus influents Raymond Cox et Henri d'Hennezel ont fait du musée celui de l'histoire du goût avant d'être celui de l'histoire de la production des « tissus d'art » ²⁴⁰. Aujourd'hui encore on a une multitude d'aspects du musée pouvant le définir :

« Faut-il que le musée, pour être immédiatement défini, compréhensible, attractif, privilégie un propos plutôt qu'un autre, celui de son ancrage territorial, par exemple, celui de la beauté, voire de la sensualité des étoffes qu'il conserve, ou celui de l'usage auquel elles étaient destinées et, en particulier, la mode ? Ou doit-il au contraire continuer à répondre aux attentes de ceux qui le sollicitent quotidiennement pour connaître les détails d'une analyse technique, voir les témoins fragiles du génie humain, comprendre les relations diplomatiques ou commerciales entre les continents, ou

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ DURAND Maximilien, « Un musée des Tissus au xxième siècle ? », op. cit.

²⁴⁰ *Ibid.*

simplement s'inspirer pour renouveler la création contemporaine, se laisser surprendre par le plaisir d'une déambulation devant les œuvres ? »²⁴¹

Le problème qui se pose ici selon lui, est que la notion de chef-d'œuvre n'a plus réellement lieu d'être au siècle présent. Au moment de l'écriture de l'article, en 2016, elle ancre le musée dans le passé. Cela s'ajoute au fait qu'elle est à cette époque encore sous la gestion de la CCI et propose une collection « *difficilement abordable* »²⁴², attachée à un territoire et son succès dans le textile, même si elle se veut internationale. Toujours en tant que directeur du musée, il affirme que paradoxalement, sa collection prive le musée de ses moyens de rayonnement, alors que c'est aussi ce qui fait de lui un musée du XXI^{ème} siècle d'après la définition qu'était en train de définir le Ministère de la Culture et de la Communication à ce moment-là.²⁴³

« Loin d'avoir figé le musée des Tissus dans les ambitions révolues d'un XIX^e siècle enthousiasmé par les Expositions universelles et internationales, les principes qui l'ont fondé lui ont au contraire donné, intrinsèquement, les outils pour construire son futur, en l'incitant à développer depuis toujours une singularité visionnaire. Former une collection unique a représenté l'enjeu majeur de son histoire. Elle a généré les compétences nécessaires à sa gestion et à son étude. »²⁴⁴

Malheureusement cela n'a pas suffi pour préserver ce musée centenaire d'une menace sérieuse de fermeture la même année que cet article, en 2016.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

3. *La menace de fermeture du musée en 2015 : enjeux culturels et politiques autour d'une collection textile ambivalente.*

A travers cette menace de disparition du musée, beaucoup d'éléments furent révélateurs de la réception de cette collection textile, à la fois par les différents publics, mais aussi par les pouvoirs publics territoriaux. Un musée qui ne faisait pourtant pas beaucoup de bruit dans le paysage culturel lyonnais, fut soudain sur le devant de la scène et suscita un grand nombre de réactions diverses. Cette affaire permet à ce mémoire de noter la complexité pour un musée de tissus de transmettre et valoriser sa collection. Cela permet également de revenir sur l'étude des textiles faite au premier chapitre, en illustrant le caractère social et politique des textiles.

Le Musée des tissus connaît, dans les années 1990, une hausse de sa fréquentation du fait de sa croissance essentielle dans le milieu de la recherche au niveau international.²⁴⁵ Cependant, si l'on regarde les chiffres de fréquentation de 2001 à 2017²⁴⁶, celle-ci a considérablement chuté, amenant le musée à se questionner sur son avenir. **(Figure 39)**

Année	Entrées gratuites	Entrées payantes	Total
2001	13 600	69 296	82 896
2002	24 332	69 511	93 843
2003	18 877	63 663	82 540
2004	20 138	59 395	79 533
2005	14 859	56 439	71 298
2006	13 544	71 678	85 222
2007	13 928	63 774	77 702
2008	21 558	64 674	86 232
2009	41 380	90 420	131 800
2010	29 766	51 937	81 703
2011	21 886	47 410	69 296
2012	21 973	36 365	58 338
2013	22 283	34 707	56 990
2014	23 251	45 135	68 386
2015	18 385	30 291	48 676
2016	19 411	40 980	60 391
2017	3 947	49 874	53 821

Figure 39 : Chiffres de fréquentation 2001-2017. Source :
https://www.wikiwand.com/fr/Mus%C3%A9e_des_Tissus_et_des_Arts_d%C3%A9coratifs

²⁴⁵ JAY Monique, « Le Musée des Tissus », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie* 19, n° 2 (1991): 125-26, <https://doi.org/10.3406/mar.1991.1458>.

²⁴⁶ « Musée des Tissus et des Arts décoratifs ». [En ligne]
https://www.wikiwand.com/fr/Mus%C3%A9e_des_Tissus_et_des_Arts_d%C3%A9coratifs

Le budget du musée se composait de ses recettes propres d'environ 1 million d'euros et le reste était financé par la CCI, qui y versait 1,7 millions d'euros par an.²⁴⁷ En 2015, le gouvernement ponctionne plus lourdement les Chambres de Commerce et d'Industrie, en diminuant de 38 % leurs ressources fiscales.²⁴⁸ Pour s'en sortir, la CCI de Lyon avait fusionné avec deux autres CCI pour devenir celle de Lyon Métropole Saint-Etienne Roanne. Malgré cela, elle ne pouvait tout de même plus financer ce musée qu'elle avait pourtant toujours pris en charge.²⁴⁹ Bien que plutôt actif et relativement autonome sur ses recettes propres, le musée ne pouvait fonctionner sans 60% de son budget. Les parties décisives ont donc été dans l'obligation de se réunir pour déterminer l'avenir du musée et de ses collections. L'ancien directeur, Maximilien Durand, avait contacté le Louvre afin de faire du musée des Tissus une antenne régionale du musée national, mais sans succès. Nous ne savons pas si c'était pour des raisons financières ou bien par désintérêt pour la collection textile. Une émission de France Culture, à ce sujet, suppose qu'une telle chose n'aurait pas vu le jour en Angleterre, où l'on considère bien plus les collections d'arts décoratifs. Selon eux, l'Albert and Victoria Museum l'aurait sans doute soutenu.²⁵⁰ En 2011, le directeur est licencié et remplacé temporairement par Xavier Pelletier, directeur général de la CCI.²⁵¹ Emmanuel Imberton, président de la CCI, appel au soutien de l'Etat, des collectivités territoriales, de la ville de Lyon, de la Métropole, de la région Auvergne-Rhône-Alpes pour trouver un terrain d'entente autour de la préservation de ce musée²⁵². L'Etat propose une aide de 300 000 euros par an sur trois ans mais cela n'est pas

²⁴⁷ « Une “maxi CCI” mais un budget toujours contraint », [En ligne] consulté le 6 juin 2020, <https://rcf.fr/actualite/une-maxi-cci-mais-un-budget-toujours-contraint>.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ « Il faut sauver le Musée des Tissus », *France Culture*, 7 décembre 2016, [En ligne] consulté le 7 avril 2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/il-faut-sauver-le-musee-des-tissus>.

²⁵¹ Florence EVIN, Florence Evin, « A Lyon, le Musée des tissus se déchire », *Le Monde.fr*, 9 juin 2017, [En ligne] https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/06/09/a-lyon-le-musee-des-tissus-se-dechirent_5141135_1655012.html.

²⁵² *Ibid.*

suffisant et n'était envisageable qu'à condition que d'autres partenaires se joignent au financement du musée.²⁵³ La ville de Lyon propose au musée de vendre ses collections au Musée des Confluences et au Musée des Beaux-arts de Lyon et de vendre un des hôtels particuliers. Emmanuel Imberton était sur le point d'accepter ce projet de démantèlement du musée, lorsque la région, alors sous l'administration de Laurent Wauquiez, a proposé une contre-offre, de rachat du musée pour un euro symbolique en échange de quoi elle propose « *un plan d'investissement de 50 millions d'euros, dont le financement d'un ambitieux programme de restructuration et de rénovation des bâtiments estimé à 30 millions d'euros* ». ²⁵⁴. Cette solution est celle qui fut adoptée. Il faut rappeler qu'avant cela, une pétition avait été mise en ligne contre la fermeture du musée par Daniel H. Fruman, avec Stéphane Bern et Bernard Pivot comme figures publiques de soutien. La pétition a obtenu 134 477 signatures²⁵⁵. Une association de préfiguration du musée s'est donc mise en place, sous la décision de la ministre de la Culture Audrey Azoulay en 2018, réunissant la région, la CCI et UNITEX (Union Inter-Entreprise Textile). Le budget est alors composé d'1,3 million d'euros par an de la part de la région, 300 000 euros par ans sur trois ans de l'Etat (à partir de 2018), et de 500 000 euros par an par la CCI. Les rénovations devaient coûter 5 millions d'euros à l'Etat, 10 millions par la région et 1 million de la part d'UNITEX. Pour obtenir les 14 millions d'euros nécessaires restant, en faisant appel aux personnes privées et au mécénat participatif avec une cagnotte en ligne Dartagnan²⁵⁶. La cagnotte a obtenu 165 184 euros de la part des donateurs. Finalement la région s'est engagée à prendre en charge le reste. Au départ la région devait participer à hauteur de 10 millions mais les travaux lui ont finalement coûté le triple. Le 1^{er} janvier 2019, le musée change de statut et sa

²⁵³ BOCHE Justin, « Musée des Tissus : le comité scientifique présenté et des travaux en 2020 », 1 octobre 2018, [En ligne] <https://www.lyoncapitale.fr/politique/musee-des-tissus-le-comite-scientifique-presente-pour-des-travaux-en-2020/>.

²⁵⁴ « Nos partenaires », consulté le 6 juin 2020, <https://www.museedestissus.fr/partenaires/>.

²⁵⁵ « Signez la pétition », Change.org, consulté le 6 juin 2020, <https://www.change.org/p/non-à-la-fermeture-du-musée-des-tissus-de-lyon>.

²⁵⁶ « Dessinons le Nouveau Musée Des Tissus », Dartagnans/, consulté le 6 juin 2020, <https://dartagnans.fr/fr/projects/dessinons-le-nouveau-musee-des-tissus/campaign>.

gestion revient au Groupement d'intérêt Public « Musée des Tissus et des Arts Décoratifs ».

Deux informations découlent de cet événement. Tout d'abord, la réaction des publics du musée face à cette menace de fermeture révèle que bien qu'en baisse de fréquentation, sa collection et ses lieux étaient toujours un sujet d'attachement fort. La pétition et la cagnotte le prouvent. Toute la campagne contre sa disparition a joué justement sur ce plan de l'affect. Les médias en valorisent la collection comme ils ne l'avaient pas fait depuis longtemps : « Louvre du textile »²⁵⁷ ; « Les Tissus passionnent encore »²⁵⁸, etc.

Du côté du public, on trouve des réactions vives comme celle-ci, d'un historien de l'art et tapissier, Xavier Bonnet :

« La pétition montre très bien que l'intérêt du musée n'est pas uniquement local, mais national, et que cela touche en réalité le monde entier. Les signataires se sont manifestés des cinq continents, aussi bien des archéologues que des historiens de l'art ancien, moderne et contemporain.

Ce n'est pas une collection « morte » qu'on se contente de regarder, elle a des applications dans ma pratique quotidienne d'artisan et de restaurateur. Priver les générations futures de cela, me semble complètement insensé et irresponsable »²⁵⁹

Dans certains commentaires d'articles, on trouve également des personnes témoignant de leur rapport affectif envers ce musée. Le musée est alors décrit

²⁵⁷ LAURANT SophieSophie Laurant, « L'incroyable renaissance du musée des Tissus de Lyon », Le pèlerin, 24 mai 2018, [En ligne] <https://www.lepelerin.com/histoire-patrimoine/patrimoine-en-region/l-incroyable-renaissance-du-musee-des-tissus-de-lyon/>.

²⁵⁸ DUMONT Etienne, « Le Musée des Tissus de Lyon confronte Yves Saint Laurent à ses fournisseurs », *Bilan*, 1^{er} janvier 2020, [En ligne] consulté le 6 juin 2020, <https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/le-musee-des-tissus-de-lyon-confronte-yves-saint-laurent-a-ses-fournisseurs>.

²⁵⁹ RYKNER Didier, « Interview de Xavier Bonnet, tapissier et historien de l'art, à propos du Musée des Tissus », *La Tribune de l'Art*, 11 janvier 2016, [En ligne] <https://www.latribunedelart.com/interview-de-xavier-bonnet-tapissier-et-historien-de-l-art-a-propos-du-musee-des-tissus>.

comme un lieu « *humain* », dont l'ancienne architecture et la nature des collections font figure d'une certaine « *authenticité* » et d'un charme à l'ancienne de la culture.²⁶⁰ La muséographie quelque peu datée trouvait donc des amateurs, dont la visite relevait presque de l'expérience du passé. D'autres, en revanche, saluent la restructuration du musée qu'ils jugeaient à l'abandon. Mais lorsque l'on regarde ces témoignages ou les participants à la pétition et cagnotte, on remarque que ce public semble plutôt érudit, voir professionnel des textiles. Cette observation ne peut se substituer à une étude de public mais on peut déjà percevoir que le musée a un public très spécifique, fortement attaché à sa collection, mais ne s'ouvrait sans doute pas assez aux autres publics.

La deuxième observation notable est que la question de maintien ou non du musée a donné lieu à une véritable guerre politique entre la région avec Laurent Wauquiez à sa tête, et la ville toujours associée à l'ancien maire, Gérard Collomb. Ce dernier n'était plus maire de Lyon à ce moment-là, car il était ministre de l'Intérieur au gouvernement, mais il était remplacé par Georges Képénékian, appartenant au même parti politique. Gérard Collomb veillait toujours à la politique de la ville de Lyon et la question de la fermeture du musée des tissus s'est avérée être le lieu d'une bataille politique. Dans cette affaire, Laurent Wauquiez a choisi de se centrer sur le patrimoine reflétant l'identité lyonnaise, là où la ville, comme nous l'avons dit plus tôt, cherchait à moderniser son paysage culturel, avec le Musée des Confluences notamment. L'attachement vis-à-vis de ce patrimoine auprès des professionnels des textiles et de la population lyonnaise a servi d'outil à sa campagne auprès de la CCI. Le président de la région a alors parlé de « renaissance » et de « sauvetage » dans le lexique de ses déclarations.²⁶¹ En prenant Stéphane Bern, alors chargé d'une mission gouvernementale du "Patrimoine en péril", comme soutien du projet, la région se place directement en opposition à Gérard Collomb appartenant lui aussi au gouvernement sous la

²⁶⁰ STEPHANE Laurent, « Contre la fermeture du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon. Oui, mais... », op. cit.

²⁶¹ DARNAULT Maïté, « L'intox de Laurent Wauquiez sur le sauvetage du musée des Tissus de Lyon - Culture / Next », *Libération*, 13 octobre 2017, [En ligne] https://next.liberation.fr/arts/2017/10/13/l-intox-de-laurent-wauquiez-sur-le-sauvetage-du-musee-des-tissus-de-lyon_1602877.

présidence d'Emmanuel Macron. La CCI ayant choisi le projet de la région, la municipalité et la métropole n'ont pas souhaité rejoindre le projet de rénovation du musée et ne fait donc pas parti du Groupement d'Intérêt Public qui le dirige. Le patrimoine textile en jeu devient ainsi le terrain d'une récupération par la région du public lyonnais mais aussi le public national et international attaché au musée.

Le projet de rénovation muséographique n'est donc pas seulement un enjeu culturel, mais il devient aussi politique et Laurent Wauquiez se place presque en muséographe en effectuant plusieurs recommandations. La région prend en charge le musée dans l'optique de l'inscrire dans le XXIème siècle et dans les prérogatives muséologiques actuelles, tout en réconciliant le musée et son territoire lyonnais. Il a alors visité le Centre national du Costume de Scène et souhaite s'inspirer de certains éléments scénographiques et muséographiques, comme des extraits vidéo pour donner la possibilité au visiteur de voir le mouvement du tissu. Il s'intéresse également la mise en place du même dispositif d'humification de l'air pour la préservation des fibres et construire des espaces plus grands pour accueillir plus de groupe, notamment les scolaires.²⁶² Il souhaite également s'inspirer de la rétrospective Dior au Musée des Arts décoratifs de Paris en le « *tournant vers la création contemporaine* » et en faire « *un lieu de vie* »²⁶³. Il souhaitait par ailleurs faire venir Christo et JR pour dynamiser le lieu durant sa fermeture²⁶⁴. Bien sûr ces décisions sont le fruit du Comité de réflexion du nouveau musée, mais avec la région à sa tête, le Musée des Tissus devient un élément clé dans les politiques culturelles locales, qui ont compris l'importance de ce patrimoine en s'engageant pleinement dans son « sauvetage ». Pour l'heure les travaux ne sont pas terminés, mais la collection devrait prochainement se trouver dans un nouvel écrin, changeant dès lors complètement son rapport au public à la veille de ses cent-soixante ans.

²⁶² DUBUC Léa, « Musée des Tissus : Wauquiez veut des “grands espaces de scénographie” », 7 mai 2018, <https://www.lyoncapitale.fr/culture/musee-des-tissus-wauquiez-veut-des-grands-espaces-de-scenographie/>.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

C. Transformation du musée vers une médiation moderne de ses textiles ?

Pour penser le nouveau musée l'association de préfiguration du musée a fait appel le 1^{er} octobre 2018, à un comité scientifique présidé par Sophie Makariou, présidente du musée national des arts Asiatiques – Guimet de Paris. Parmi ses membres, figurent Henri Loyrette, ancien directeur du Musée d'Orsay et président-directeur du Musée du Louvre ; Guillaume Verzier, président directeur de la manufacture PELLE à Lyon ; Aurélie Samuel, conservatrice et directrice des collections du musée Yves Saint Laurent Paris ; Adrien Gardère, designer studio ; Lesley Miller, conservateur textile au Victoria and Albert Museum ; Dominique Cardon, directrice de recherche du CIHAM – Institut des sciences de l'Homme à Lyon ; Anne Dressen, conservatrice du musée d'Art moderne de Paris ; Nadine Haltim-Dubois, universitaire du centre Max Weber à Saint-Etienne ; Sandra Goldstein, Inspectrice régionale pédagogique d'Arts plastiques au rectorat de Lyon et Bruno Ythier, conservateur à la Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson. Stéphane Bern est président du comité d'honneur.²⁶⁵ On a donc rassemblé des personnalités aux parcours divers mais complémentaires sur la question de l'exposition textile, qui permettait d'adopter la vision la plus complète possible sur les mesures à prendre. Les objectifs visés sont donc la modernisation de la muséographie, l'extension des espaces et de dynamiser le musée en tant que lieu de vie.

On vise ici un public plus large, pour attirer en particulier celui des jeunes, des créateurs d'aujourd'hui et des touristes étrangers. Concrètement, le musée cherche à concorder avec les prérogatives actuelles des musées fixés par la Loi musée de 2002²⁶⁶, en attirant le public éloigné, du plus local à l'international et en

²⁶⁵ « Renouveau du musée – Musée des Tissus », [En ligne] consulté le 31 mars 2020, <https://www.museedestissus.fr/renouveau-du-musee/>.

²⁶⁶ « LOI n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France », 2002-5 § (2002).

intensifiant sa mission de transmission. Pour ce faire, l'identité complète du musée doit donc être renouvelée. Tels sont les besoins définis pour encadrer le projet.

Sur la cagnotte Dartagnan d'appel à dons, on peut trouver les projets atteignables selon les différents paliers de montants obtenus. Dès le premier, à cinquante mille euros, la réalité augmentée est proposée. Le musée affirme alors être « *précurseur en ce domaine* »²⁶⁷. La somme récoltée est de 165 184 euros, il est donc le seul seuil qui ait pu être atteint. A partir de 200 000, devaient être installées des « *tables multi usages avec projection murale, bornes interactives, bornes didactives enfant et écrans pour proposer un parcours SENSOSRIEL PERSONNALISABLE à chaque visiteur* »²⁶⁸. Cette citation montre très bien la concordance entre le chapitre premier de ce mémoire et la nécessité de prendre en compte ces questions dans la médiation textile. L'aspect de la sensorialité doit être étudiée et proposée aux visiteurs. A partir de 280 000 euros, le musée projetait « *un film présentant un panorama historique (le chemin de la soie de la Chine à Lyon, le développement de la Fabrique de François Ier à aujourd'hui, l'apport des canuts, des créateurs et des inventeurs ...)* »²⁶⁹. C'est seulement au pallier des 450 000 euros que la question des collections est abordée par la numérisation de tous les recueils de dessins et archives pour les diffuser au plus grand nombre. A 450 000 euros, le musée entreprenait la restauration d'œuvres et produit des vidéos d'initiations techniques des textiles.

Ce que l'on peut observer par ces différents paliers, c'est que la priorité est à la modernisation et à l'interactivité, plutôt qu'à la recherche et la préservation de la collection. C'est donc un grand changement d'identité pour ce musée, pour qui ces deux missions faisaient sa renommée et son histoire. Cela étant, ces missions ne disparaissent pas comme on peut le constater sur le site internet du musée, dans

²⁶⁷ « Dessinons le Nouveau Musée Des Tissus ». [En ligne] consulté le 31 mars 2020, <https://www.museedestissus.fr/renouveau-du-musee/>.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

sa rubrique « Renouveau du Musée ». Quatre ambitions sont énoncées dans ce même ordre :

- En faire un « *lieu de création et d'innovation* » afin de redonner vie à la collection auparavant trop « *statique* ».
- Maintenir le musée comme une « *référence scientifique et culturelle, ouverte sur le monde* ».
- En faire un musée « *ouvert sur la vie* » avec le « Fablab » qui proposera des ateliers, un auditorium pour les conférences, séances de cinéma et concerts et enfin un nouveau site internet déjà refondé beaucoup plus intuitif.
- Et « *ouvert sur la ville* » en attirant les passant avec l'ouverture d'un café pour se détendre, débattre et travailler, un restaurant servant des spécialités du XVIIIe et une plus grande boutique.²⁷⁰

Depuis septembre 2018, Esclarmonde Monteil est la nouvelle directrice du Musée des Tissus de Lyon. Les travaux ont commencé en 2019 et devait durer deux ans²⁷¹, mais la période de fermeture sanitaire du printemps 2020 a sans doute dû avoir une conséquence sur cette estimation. Le musée n'a pas prévu de fermer durant ses travaux, et continue son activité, notamment par la présentation de nouvelles expositions plus « grand public », comme celle sur « Yves Saint Laurent. Les coulisses de la haute couture à Lyon » du 9 novembre 2019 au 8 mars 2020. Cette exposition a été l'occasion de travailler le commissariat en collaboration avec la Musée Yves Saint Laurent Paris, membre du comité scientifique de préfiguration du musée. En présentant des robes du célèbre créateur sous le prisme de sa propre collection et de ses connaissances des grandes maisons lyonnaises, le musée change d'angle mais reste près de sa collection et de son domaine de compétence. Il crée un lien. Le montage de l'exposition a été filmé et diffusé sur les réseaux sociaux du musée, nous laissant apercevoir une scénographie moderne avec des panneaux

²⁷⁰ « Renouveau du musée – Musée des Tissus ». [En ligne] consulté le 31 mars 2020, <https://www.museedestissus.fr/renouveau-du-musee/>.

²⁷¹ CASTELNAU Marie-Laure, « Esclarmonde Monteil, l'étoffe du succès » op. cit.

rétroéclairés, des espaces délimités de manière didactique, un parcours dynamique et une mise en valeur moderne des objets exposés, sans vitrines. Le dernier espace permet d'apporter des éléments techniques de compréhension des textiles précédemment exposés.

Les réseaux sociaux du musée ont également été pris en charge et sont très actifs désormais. Le musée semble avoir totalement refondé sa stratégie de communication sur le modèle qui se diffuse dans le monde muséal depuis 2010.²⁷² Le musée des Tissus a mis en place un rapport tout à fait nouveau vis-à-vis de ses collections depuis 2019, en particulier via le réseau social Instagram. En créant de l'interaction et des contenus exclusifs sur ses actions à destination du public, le musée pratique une nouvelle forme de médiation culturelle sur ses textiles, prolongeant ainsi son champ d'action.²⁷³ Ainsi il s' « *ancrer dans le quotidien des publics* ». ²⁷⁴ Sur le plan institutionnel, cela lui a permis de communiquer sur l'avancé de sa transformation et sur l'actualité de ses activités, comme par exemple pour l'exposition « Yves Saint Laurent. Les coulisses de la haute couture à Lyon », où une série sur « Les Coulisses » a été développée sur le compte Instagram du musée. On y trouve des photographies de l'installation de l'exposition et des vidéos d'interviews des différents acteurs qui l'ont conçu. Ces procédés permettent de sensibiliser le visiteur en amont de l'ouverture de l'exposition et de lui faire prendre du recul pour améliorer ses connaissances, tant sur le sujet de l'exposition que sur le musée lui-même. Les différents événements se produisant au musée sont diffusés eux-aussi pour montrer la vie quotidienne du musée et la diversité des activités qu'il peut accueillir comme des concerts, des conférences, des rencontres d'artistes, etc. On peut également suivre l'activité du musée *extra muros*, avec par exemple, des photographies des activités du festival « Silk in Lyon », les assemblées générale du CIETA ou bien leur présence à la Conférence de l'ICOM à Kyoto. L'interactivité est dès lors vivifiée par cette nouvelle relation entretenue avec les publics. Ceux-ci

²⁷² MAGRO Sébastien, « De l'usage des réseaux socio-numériques comme supports d'une médiation culturelle en ligne », *La Lettre de l'OCIM*, n° 162 (1 novembre 2015): 37-40, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/ocim.1593>.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

laissent fréquemment des commentaires de soutien, d'émerveillement et peuvent même poser des questions sur la nature de certaines œuvres, sur leur usage, apporter des rectifications ou pour avoir des informations sur l'exposition. Un vrai échange s'est mis en place sur Instagram, et parviens à garder la relation privilégiée du musée avec ses publics. Le musée fait aussi référence à des événements quotidiens qu'il associe à des œuvres tels que récemment la fête des mères ou bien les fêtes de Pâques où ils ont même diffusé un jeu de chasse aux œufs caché dans une peinture. Ce nouvel échange permet d'inciter à en voir davantage dans le musée ou dans son centre de recherche, en offrant une première fenêtre de dialogue. Seul bémol pour le moment : leur langage de diffusion est uniquement francophone, ce qui exclut le public international là où justement il pourrait chercher à l'attirer.

La question du numérique et de la communication dans les musées est centrale aujourd'hui dans les débats muséologiques, mais elle s'est particulièrement renforcée récemment avec la crise sanitaire mondiale du Coronavirus.²⁷⁵ Les musées du monde entier sont venus chercher leurs publics, alors confinés à domicile, par le biais de leurs réseaux sociaux et d'expositions en ligne. Le Musée des Tissus a lui aussi participé au mouvement *Museum at home* sur ses réseaux sociaux en partageant chaque jour du contenu sur ses collections.

Sur le plan de la médiation autour de la collection textile, le réseau social Instagram leur permet d'aller plus loin dans leur présentation au public. Pour commencer, cela leur permet de montrer des pièces en réserves, qui ne sont souvent jamais exposées aux publics. De plus, un grand nombre de leurs publications sont des détails de tissus pour focaliser le regard sur les motifs, la technique employée et surtout la matérialité de l'objet. Le numérique peut en effet accroître notre perception visuelle des textiles, là où leur exposition en musée ne nous offre pas la possibilité de les approcher de très près ou de les voir bouger. On trouve alors des publications où l'on voit des machines en action pour accroître la connaissance technique du public. Une autre publication très intéressante, est une photographie

²⁷⁵ « [Ocim] la lettre 189 mai-juin 2020 », calameo.com, [En ligne] consulté le 7 juin 2020, <https://www.calameo.com/read/005777060b3354a7710fb>.

pourtant simple au travers d'une étoffe (**Figure 40**). Même si cela semble anecdotique et anodin, une vision plus vivante des tissus nous est offerte, tout comme une vision plus accessible et humaine du musée. Par la manipulation des objets et l'immortalisation photographique de points de vue



Figure 40 : Publication Instagram du Musée des Tissus, 29 octobre 2019 : Reflet dans une soie doupion rose fuchsia.

inédits des tissus, on offre un nouvel angle d'approche de l'objet pour le visiteur. On trouve aussi beaucoup de témoignages photographiques montrant les restaurateurs au travail, leurs outils et les différentes étapes de la restauration d'un objet. On a par exemple une série de publications portant sur une robe pour nous montrer l'état du vêtement à chaque étape de sa restauration, avec un discours vulgarisé dans le texte qui l'accompagne (**Figure 41**)²⁷⁶. L'objet devient alors



Figure 41 : Publication Instagram du Musée des Tissus, 10 janvier 2020, © Sylvain Pretto

²⁷⁶ Texte de la publication Instagram du Musée des Tissus du 10 janvier 2020 :

« [COULISSES 1/4] Découvrez le travail incroyable de l'atelier de restauration ! Après de nombreuses années de séparation, le corsage de la jupe a été retrouvé dans les réserves du musée en 2017, protégé pendant toutes ces années de la lumière et de la poussière. Quant à la jupe, elle avait beaucoup souffert de mauvaises conditions d'exposition et de conditionnement : la toile blanche était devenue complètement grise et ses décors illisibles.

Afin de pouvoir un jour exposer ces deux éléments ensemble, les restauratrices ont souhaité éliminer au maximum les poussières (agents dégradants pour les fibres) et rendre à la jupe son unité visuelle grâce à un nouveau procédé de lavage développé par Richard Wolbers, professeur à l'université de Delaware, États-Unis.
À suivre...

source d'informations multiples, tant dans sa remise en état que dans sa future exposition. On trouve aussi une publication expliquant le mannequinage, sur leurs recherches d'échantillons textiles ou sur la manipulation des tissus et costumes. Toutes ces publications permettent de renforcer la prise de conscience de la fragilité et la complexité de l'objet par les publics.

Paradoxalement, s'éloigner de la matière nous permettrait ainsi de mieux la saisir. Voilà pourquoi le musée souhaite se tourner dans sa muséographie vers les dispositifs numériques et digitaux, qui vont permettre d'améliorer la médiation de leur collection si complexe à exposer. D'autant que dans ce domaine, on trouve aujourd'hui de réelles avancées comme en témoigne l'exposition « Texture 3D : comment améliorer la diffusion et la conservation du patrimoine ancien ? » au Musée ethnographique de Bordeaux et qui s'intéressait exclusivement à cette recherche de valorisation des tissus. L'exposition servait de vitrine aux résultats trouvés dans le cadre du projet « MATERIAL » (Micro geometry Approach of Texture Reproduction for Artistic Legacy) financé par l'Agence nationale de la recherche et issu des travaux de deux équipes-projets des centres Inria Bordeaux - Sud-Ouest et Grenoble - Rhône-Alpes²⁷⁷. Voici la description de l'exposition :

« Les recherches les plus avancées en optique, en informatique et en mathématiques appliquées ont été mises au service des sciences humaines et sociales ainsi que des pratiques patrimoniales dans cette exposition qui présente l'avancée des recherches en cours et les interrogations qui en découlent. Le programme vise une numérisation fidèle de l'apparence de tissus fragiles et leur impression en relief. »²⁷⁸

A terme, ce projet aurait pour but de s'étendre à tous les objets anciens des musées, mais il est très intéressant de constater que ce sont par les textiles que

²⁷⁷ « Textile(s) 3D : comment améliorer la diffusion et la conservation du patrimoine ancien ? | Inria », consulté le 7 juin 2020, <https://www.inria.fr/fr/textiles-3d-comment-ameliorer-la-diffusion-et-la-conservation-du-patrimoine-ancien>.

²⁷⁸ *Ibid.*

début cette recherche. Cela témoigne de la difficulté qu'ont les conservateurs à les exposer tout en les préservant, mais ce sont aussi des objets dont la matière est souvent sujette à problème dans les musées, car on la perçoit peu. Or elle est très importante et chercher à la numériser peu en effet amener à lui redonner sa place, en se plongeant dedans. Cela peut ainsi permettre de découvrir « des points de broderies ou des couleurs » qui ne seraient pas perceptibles à l'œil nu.²⁷⁹ L'exposition visible depuis le 1^{er} octobre 2019 et le sera jusqu'au 31 mai 2021. Malheureusement, la visiter n'a pas été possible, mais cela appuie notre analyse du Musée des Tissus de Lyon en comprenant le contexte scientifique dans ce domaine de recherche. Il est difficile de dire pour l'heure quel sera le rendu final de cette nouvelle médiation faite autour de sa collection mais il semblerait en tous cas qu'une prise de conscience est en route sur ces questions. Le Musée des Tissus – en tant qu'institution unique en France, voir dans le monde au regard de l'importance de sa collection – semble vouloir être dans les précurseurs de la réflexion autour d'une meilleure médiation textile, tournée vers leurs aspects techniques, sensoriels, émotionnels et matériels, trop longtemps délaissés par les musées. Sa transformation fait entrer l'enjeu du patrimoine textile dans ceux du XIX^{ème} siècle et le fait davantage correspondre à la nouvelle définition des musées, en discussion depuis la Conférence de Kyoto de 2019, en cherchant à étendre son public et le rendre accessibles à tous.²⁸⁰

Les musées semblent en train d'engager des changements dans leur perception des objets textiles et celle des publics. Les enjeux de préservations ne

²⁷⁹ Bordeaux : textiles en 3D au Musée d'Ethnographie, [En ligne] consulté le 7 juin 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=I13Ag3vE0Y0>.

²⁸⁰ ICOM, « Définition du musée ».

« Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire. »

sont donc pas forcément incompatibles avec une médiation plus poussée sur les différentes facettes sociales, scientifiques, anthropologiques, historiques et sensibles des tissus. Des solutions existent et semblent aujourd'hui se tourner vers le numérique. Cependant, des alternatives existent dans l'approche que l'on peut en avoir, sans pour autant s'éloigner de l'objet physique. Ces alternatives peuvent à la fois nous rapprocher de l'objet dans sa matérialité, dans son actualité, ou parfois redéfinir et se réapproprier, pour finalement mieux les appréhender dans notre quotidien.

CHAPITRE IV – LES ALTERNATIVES DE MEDIATIONS TEXTILES : SORTIR DE L'IMMOBILITE PHYSIQUE DE L'OBJET POUR MIEUX TRANSMETTRE

Maintenant que nous avons étudié les innovations muséographiques et scénographiques dans la médiation des textiles, ce dernier chapitre va être l'occasion d'aller plus loin et d'observer les possibilités qui s'offrent aux musées en dehors ou à l'intérieur de leurs locaux. Ces alternatives à la présentation figée des tissus, observées en France, dans les expositions sont l'opportunité pour ces derniers de s'ancrer davantage dans le quotidien des publics et de transmettre davantage leurs propriétés expressives et émotionnelles. Les textiles, nous l'avons dit, sont des objets dont la matérialité importe grandement dans leur réception. Leur facultés visuelles émerveillement par leurs couleurs et formes mais cela suffit-il pour en faire la plus complète des médiations ? Ce débat se pose sur tous les objets ethnographiques privés de leur contexte original, bien sûr, mais il y a dans le tissu deux particularités qui le rendent central dans ce débat : son universalité et son omniprésence. Le musée ne remplit pas son rôle de médiation et de transmission lorsqu'il nous éloigne d'un objet pourtant si accessible par tous au quotidien.

Pour tenter de se rapprocher de l'essence même de l'objet textile ou pour se le réapproprier, les musées ont généralement fait appel ou se sont associé à des acteurs extérieurs pour recréer ce lien. Trois formes de ces alternatives seront abordées ici. Tout d'abord, la médiation des tissus dans le cadre de festivals et qui

s'associent aux musées. Ensuite, nous verrons la question de la compréhension par le geste et le toucher des matières que certains musées ont pu exploiter. Enfin, en guise d'ouverture, nous regarderons du côté de la médiation des textiles faite par les artistes, qui tissent leurs toiles dans les musées en investissant les lieux pour offrir une approche plus subjective des techniques artisanales des tissus.

Les exemples présentés ici seront français mais nous pouvons, en guise d'ouverture du chapitre, présenter des exemples internationaux, en l'occurrence extra-occidentaux, pour avoir une vision plus globale de ce qui peut se faire dans ce domaine. Dans ces cas précis, les espaces muséaux ont été directement pensés sur la proximité de l'objet et donnent à penser que l'occident pourrait s'inspirer de ces espaces moins figés, plus vivants, dans leur relation aux tissus.

Le Centre textile de Nishijin, par exemple, se situe dans un quartier réputé pour ses marchands et ses ateliers textiles depuis le Ve siècle. Le musée s'est donc naturellement installé ici, et est géré par l'Association de l'industrie textile de la ville regroupant près de cinq cent fabricants, tisserands et autres professionnels du kimono. Le centre se compose comme un musée-atelier. Au premier étage on peut voir un défilé de kimonos toutes les heures, au second on découvre les ateliers en action et les élevages de vers à soie et au troisième on peut admirer la collection historique de kimono. Les visiteurs ont par ailleurs la possibilité de réaliser des pièces lors d'ateliers et de louer un kimono pour se photographier et se promener en tenue traditionnelle²⁸¹. La partie exposition semble moins mise en avant sur le site internet, que les activités plus participatives. En cela, ce centre ressemble à nos écomusées²⁸² dans leur approche expérimentale et ludique des connaissances, comme à l'écomusée de l'Avesnois et son Musée du Textile et de la Vie Sociale

²⁸¹ « Nishijin Textile Industry Association | », [En ligne] consulté le 23 mai 2020, <http://nishijin.or.jp/eng/>.

²⁸² DE VARINE Hugues, « L'écomusée », *La Gazette* 11, n° 2 (1978).

« *L'écomusée est un instrument de participation populaire à l'aménagement du territoire et au développement communautaire* »

(MTVS)²⁸³. On peut en effet y voir une grande collection du patrimoine industriel associé au tissage en état de fonctionnement. Certains atelier sont possible mais là encore l'écomusée semble plus axer sa médiation par l'observation que par la pratique et il n'y a pas de médiation sur l'objet textile finit mais davantage sur sa production. Au centre textile Nishijin, les deux sont proposés aux visiteurs.

Certains musées comme le Museo Sulca Textiles à Cusco, ont gardé un rapport ritualisant avec les tissus tout en les exposant selon les normes sanitaires en vigueur. En effet, la cérémonie rituelle du solstice d'hiver se déroule dans l'enceinte du musée et dans ses espaces extérieurs. Cette cérémonie permet de faire entrer dans le musée l'expérience participative, où les professionnels du musée vont organiser l'événement avec le conseil des sages Hamawt'as et Amaru-runá, afin que ces objets gardent leur force symbolique et religieuse, tout en étant préservés et exposés²⁸⁴. Le musée n'expose pas de pièces anciennes, mais sont fabriquées dans l'atelier de Walter Sulca à partir d'originaux se trouvant au Museo Amano de Lima et le Textile Museum of Washington. La mission principale de ce musée n'est donc pas de présenter des originaux anciens mais d'aider les communautés d'artisans traditionnels à continuer de faire vivre cet art ancestral de tissage, en faisant se rejoindre les traditions du nord, sud et centre du Pérou.²⁸⁵

Enfin, le Calico Museum of Textile and The Sarabhai Foundation Collections a particulièrement attiré mon attention dans la description de ses missions dans le texte de présentation de son site internet. Il est malheureusement difficile de trouver des documents plus poussés sur leurs approches muséographiques encore peu étudiées. Les sources proviennent donc principalement de leurs sites internet. Ce musée a été fondé par Gautam et Gira Sarabhai, en 1949 à Ahmedabad, ville connue pour sa production et son commerce

²⁸³ HAMAIDE Frédéric et al., *Textiles techniques: usages et futurs : exposition du 6 mars au 3 novembre 2004, Musée du textile et de la vie sociale de Fourmies* (Fourmies (BP 65, 59612): Écomusée de la région de Fourmies-Trélon-en-Avesnois, 2004).

²⁸⁴ « Activities Calendar », Museo Sulca Textiles, [En ligne] consulté le 23 mai 2020, <https://museosulcatextiles.com/en/activities-calendar/>.

²⁸⁵ « About Museo Sulca Textiles », Museo Sulca Textiles, [En ligne] consulté le 23 mai 2020, <https://museosulcatextiles.com/en/about-de-textil-sulca-premiun/>.



Figure 42 : Intérieur du Calico Museum – © Site internet du Calico museum , Source : <https://www.calicomuseum.org/visiting-the-museum-galleries/>

de textiles. Le bâtiment adopte une architecture proche de celle du temple et portait le nom de « la Retraite ». Ce qui est intéressant, ce sont les termes employés pour décrire leur souhait pour ce musée. Ils souhaitent éliminer « l'atmosphère stérile ainsi que la conception d'affichage fragmentée et consciente des musées conventionnels »²⁸⁶, en puisant « dans une riche veine indienne en encourageant les façons de voir, d'établir des relations et de contempler un tout ».²⁸⁷ Ils énoncent trois principes qui guident leur espace d'exposition. Tout d'abord il est « modulaire, léger et flexible »²⁸⁸ afin de « créer une matrice transparente et inconsciente de textures, de couleurs et d'images, dans laquelle l'objet succède à l'objet, la section suit la section, presque sans interruption, une chose menant et se confondant dans une autre, comme une rivière au flux majestueux et continu »²⁸⁹. Ensuite, ils insistent sur la nécessaire proximité des expositions avec les visiteurs, pour enfin invoquer la liberté du visiteur qui peut suivre l'exposition sans que l'on ne lui prédétermine son sens de visite ou n'attire son attention à un endroit plus qu'à un autre. On laisse alors le lieu et les collections laisser une « impression profondément affective »²⁹⁰ aux visiteurs. Il est intéressant de voir que la terminologie de l'affectif prenne le dessus ici, car c'est souvent ainsi que l'on qualifie, et ce dans le monde entier, nos

²⁸⁶ « À propos de nous - Musée Calico », [En ligne] consulté le 23 mai 2020, <https://www.calicomuseum.org/the-story-of-the-calico-museum/>.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

rapports aux tissus. Là encore, ce musée reste profondément lié au monde de la recherche et ses publications se placent en « *références indispensables pour toute nouvelle étude sur le sujet* »²⁹¹

La perception patrimoniale des tissus n'aura, selon les approches, pas toujours la même forme. Les textiles sont des objets d'art et d'artisanat, mais ils sont aussi l'expression de patrimoines immatériels. En effet leur intérêt patrimonial se situe majoritairement dans l'art de sa fabrication, dans les symboliques et traditions qu'ils diffusent, de génération en génération. De plus, la part émotionnelle qui nous lie à eux va avoir un impact sur notre perception. Par conséquent nous proposons ici une approche, qui s'assume être subjective, de ce qui pourrait être plus en avant étudié par les professionnels de musées pour la compréhension des objets textiles. Bien que subjective, cette vision semble être partagée par des professionnels qui cherchent à aujourd'hui à la valoriser par leurs actions et nous tâcherons ici de les analyser. Nous ajouterons que cette collaboration des musées avec d'autres institutions ou acteurs sociaux et culturels semble rentrer dans les prérogatives actuelles de la future définition des musées d'ICOM toujours en débat depuis septembre 2019.²⁹²

A. Les festivals textiles : un cadre hybride pour un objet plus vivant

Les textiles ont très tôt dans l'histoire, depuis les premières foires et expositions universelles, figuré dans l'espace public, venant à la rencontre directe des populations. Bien qu'exposés dans ces manifestations éphémères dans des buts commerciaux et/ou de démonstration des innovations en la matière, leur vision créait et crée encore aujourd'hui l'émerveillement. Aujourd'hui encore ces

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² ICOM, « Définition du musée » op. cit.

manifestation ont lieu et particulièrement dans le domaine de la mode comme par exemple avec la *Fashion Week* à Paris d'abord en 1973, puis à Milan, Londres et New York.²⁹³ Cet événement, lié à l'industrie de la mode, s'inscrit dans un format de spectacle avec la pratique des défilés qui se développent au XX^e siècle. Ces événements ont lieu sur divers sites dont les musées en grande partie. A Paris, le Grand Palais, le Palais de Tokyo et bien d'autres ont abrité ces défilés, et notamment la pyramide du Louvre jusqu'en 2010.²⁹⁴ Des salons textiles se répandent, toujours dans une optique marchande avec le *Texworld* de Paris ou le *Textile Festival by Burda* à Bruxelles. Au Canada, le *World of threads festival* se tient depuis 1994 à Oakville dans l'Ontario et accueille des artistes textiles du monde entier. Ce festival étant davantage centré sur les arts textiles, nous l'aborderons dans la troisième partie de ce chapitre. Concernant les festivals consacrés plus largement aux textiles et toutes leurs formes d'expression, nous n'en trouvons pas encore beaucoup. Ici nous aborderons le cas d'un festival qui œuvre sur la question des textiles en tant qu'objet culturel et qui se situe dans la région Auvergne Rhône Alpes : le Festival International des Textiles Extra Ordinaires (FITE). Ce festival nous intéresse ici car il reprend cette mission de transmission qui incombe aux musées, mais sous d'autres formes de médiation autour des textiles. Ces formats d'événements culturels ne sont pas soumis aux mêmes exigences contraignantes de conservation et permettent aux visiteurs de sortir d'un seul espace fermé, pour voir se déployer les étoffes dans un cadre plus informel et accessible. Ils permettent alors d'aller à la rencontre de publics distanciés des musées et peut être de les sensibiliser à la question des textiles par d'autres moyens de médiation. Cette initiative est associée au Musée Bargoin de Clermont Ferrand, permettant alors à ce dernier d'étendre son champ d'action sur le plan de la médiation et d'aller trouver de nouveaux publics. Cette démarche n'est pas nouvelle. Pour exemple, du musée provincial du Nusa Tenggara Timur, en Indonésie, a mis en place le Regional Nusa Tenggara Timur Cultural Appreciation Festival dans l'objectif d'attirer les communautés présentes dans ce musée, qui ne s'y rendent pas et de réunir les différentes identités présentes

²⁹³ Musée Galliéra, éd., *Showtime: le défilé de mode: Musée Galliéra, 3 mars-30 juillet 2006*, Paris : Paris-Musées, 2006.

²⁹⁴ « Petite histoire de la Fashion Week en 2 minutes », *Les Inrockuptibles*, 6 mars 2015, [En ligne] <https://www.lesinrocks.com/inrocks.tv/petite-histoire-de-la-fashion-week-en-2-minutes/>.

sur ce territoire. Bien que minime, cela permet d'effectuer un premier pas vers ces publics éloignés en les faisant entrer au musée, parfois pour la première fois :

« Malgré une large publicité, les populations locales ne sont pas venues, mais les autorités du musée se sont consolées en pensant que le festival avait au moins permis à ces groupes, venus de régions éloignées, de nouer des liens, et, surtout, parce que cette rencontre s'était déroulée au musée. »²⁹⁵

Dans son ouvrage « Réinventer le musée », Paul Rasse questionne, dans son dernier chapitre la question du retour du musée dans l'espace public. Il questionne le rôle du musée dans son rapport avec ses publics²⁹⁶. Il entend par « espace public », une notion beaucoup plus large qui représente l'espace d'échange et de communication en dehors des espaces réservés à la culture d'élite. Pour lui les musées doivent effectuer ce chemin et aller à la rencontre des autres publics. Dans les années 1970, c'est ce qu'on fait les écomusées instigués par Georges Henri Rivière et Hugues de Varine. Mais ces derniers ont été vastement dénigrés et n'ont pas connu le succès escompté. On pourrait voir la question du festival et des musées en collaboration, comme une ouverture vers ce retour à l'espace public, pour démocratiser la culture institutionnelle. Dans son analyse de l'ouvrage de Paul Rasse, Claire Scopsi affirme par ailleurs que :

« Les festivals, les petits musées, les arts de rue sont autant de promesses d'un accès à la culture moins pyramidal. Il reste cependant à inventer la politique culturelle adaptée à ces nouvelles attentes. »²⁹⁷

Cependant il ne faut pas trop rapidement idéaliser ce type de manifestation en l'inscrivant dans un cadre entièrement libre et non institutionnel comme en

²⁹⁵ ADAMS Kathleen M., CANAL Denis A., et COLLOMB Gérard, « Identités ethniques, régionales et nationales dans les musées indonésiens », *Ethnologie française* 29, n° 3 (1999): 355-64.

²⁹⁶ RASSE Paul, *Le musée réinventé: culture, patrimoine, médiation*, Paris: CNRS éditions, 2017.

²⁹⁷ SCOPSI Claire, « Le Musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, Paul Rasse, Cnrs Éditions, 2017, 291 p. », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, n° 44 (4 juin 2018), [En ligne] <http://journals.openedition.org/afas/3208>.

témoigne l'ouvrage « L'Europe des Festivals : de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés » d'Anne-Marie Autissier :

« Dans le même temps, les magasins deviennent des théâtres ; les usines deviennent des lieux d'exposition et de résidence, tout comme les sites de festivals. Bien que ce changement spatial ait des connotations positives, il génère un paradoxe : d'un côté le renoncement aux espaces conventionnels tels que les galeries, les musées et les théâtres pour conquérir la totalité de l'environnement vivant et le « contaminer » de point de vue artistiques. D'un autre côté l'appropriation artistique des anciens sites industriels conduit à une autre forme d'institutionnalisation, certes moins encline à la hiérarchie, mais pas toujours exempte des pièges de la matrice institutionnelle. On pourrait la qualifier d'institutionnalisation alternative ».²⁹⁸

Aujourd'hui beaucoup de musées accueillent des festivals et biennales ou organisent les leurs. Ici l'initiative est mise en œuvre par d'autres acteurs, mais issus du monde professionnel des musées. La personne à l'initiative du FITE s'appelle Christine Athénor et j'ai eu l'occasion de l'interroger lors d'un entretien pour connaître l'origine du projet, ce qui l'a impulsé et sa vision de la médiation faite autour des tissus dans les musées. Avant de développer ce projet, elle a travaillé durant sept ans, jusqu'en 2009 au musée des Confluences de Lyon, en tant que responsable des collections d'Afrique, du Proche-Orient et de l'Océanie²⁹⁹. C'est au fil de ses rencontres mais aussi d'une approche personnelle de la culture matérielle, de plus en plus réfléchie dans les musées, qu'elle en est arrivée à concevoir ce projet. En effet, dans le cadre de ses fonctions, elle a mis en place deux cellules. La première est celle d'« Actualisation des collections » :

²⁹⁸ AUTISSIER Anne-Marie, *L'Europe des festivals: de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés* Editions De L'attribut, 2008.

²⁹⁹ Entretien du 20 mars 2020, accordé par Christine Athénor, Historienne de l'art - Archéologue. - Fondatrice de l'association internationale HS-Projets et Commissaire générale du Festival International des Textiles Extraordinaires, FITE, en coproduction avec la ville de Clermont-Ferrand et le musée Bargoin. Entretien par téléphone.

« Où avec des objets anciens on peut traiter de sujets d'actualité des sociétés. Donc comment on refait ce lien à partir du contemporain avec des collections anciennes. »³⁰⁰

Ensuite, le deuxième s'intéressait au patrimoine immatériel :

« C'est-à-dire toute la matière des objets, parce qu'au musée on a beaucoup d'objet mais peu de discours de ceux qui les ont fabriqué ou porté ou utilisé. »³⁰¹

Deux choses l'intéressaient alors : *« un événement textile et la parole directe des artistes »*. Depuis toujours elle se passionnait pour les textiles et s'était même formée il y a trente ans à en comprendre les techniques. Comme nous l'avons déjà dit, peu de formation existent et d'après elle cette formation est à faire soi-même bien souvent, car peu de centre de recherches et d'universités propose cet enseignement. En visitant moi-même les expositions du musée des Confluences, je constatais une très faible présence de textiles dans les collections présentées. Mon entretien avec Christine Athénor me confirme que le musée ne centre pas sa politique d'acquisition autour de ces pièces-là :

« On travailler assez peu finalement le textile, parce qu'à Lyon on sentait qu'il y avait un peu une crainte de trop traiter du textile, qui à mon avis, à Lyon avait trop traité d'un point de vue classique de la soie lyonnaise donc on nous encourageait pas beaucoup à travailler sur le textile. [...] C'est-à-dire que dans les musées, le textile n'était pas une priorité et un intérêt très développé non plus. Au Musée des Confluences, ils s'intéressent aux textiles mais assez peu. J'avais l'intuition personnellement que les textiles pouvaient vraiment être considéré comme un objet important. Ce qui est le plus considéré généralement ce sont les objets d'art quand on en a ou les objets en bois quand on a des collections ethnographiques, donc la sculpture. Et vraiment, le textile était dénigré, pas digne d'intérêt,

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

très rarement considéré comme un objet artistique. Même si j'ai pu en faire entrer au moins un au musée des Confluences – c'était un objet d'artisanat ou un très bel objet d'artisanat – mais il y avait plus de considération pour les textiles en soie par exemple de chine ou du Japon, donc parce que là c'était en soie, donc c'était précieux. Alors qu'en fait, par exemple, à Madagascar, ce qu'on considère comme un bel objet textile en termes de matière ça va être le raphia. Donc ça permettait d'explorer pleins de champs différents, des intérêts développés ou des valeurs autres que, par exemple, la grande considération que l'on a pour l'or et la soie. »³⁰²

C'est à la rencontre de Simon Njani, écrivain et commissaire d'exposition international indépendant de renom, que l'idée du projet se profile. Ce dernier a beaucoup travaillé pour la valorisation de l'art contemporain du continent africain, et a élaboré l'exposition itinérante « Africa Remix », entre 2004 et 2007. Il défend fermement la fin des objets silencieux et souhaite dans ses expositions, redonner à ceux-ci leur histoire, leur voix³⁰³. Elle le rencontre à diverses reprises dans le cadre, notamment d'un colloque, qu'elle organise, et tous deux discutent de cette idée d'événement textile. Ayant beaucoup voyagé, il lui indique qu'il a vu beaucoup de biennales d'art ou de photographie mais aucune biennale textile. Il lui propose ainsi de lui rendre un document écrit du projet pour le lancer. Avec deux de ses collègues de Confluences, Hervé Groscarret et Marion Trannoy, ils écrivent ainsi un document de préfiguration de leur association en dehors de leurs heures de travail. Une fois le document rédigé et proposé à Simon Njami, on leur prête un lieu pour se réunir – qui deviendra le Showroom Galerie 7 dans lequel ils travaillent encore aujourd'hui – et l'équipe s'étoffe avec notamment Thomas Leveugle, deuxième employé salarié de l'association. Plusieurs projets découlent de cette réunion autour des textiles. On a d'abord la création de l'association HS Projets, puis la création du Showroom Galerie 7 – qui valorise « toute l'année le travail de créateurs textiles et d'artistes travaillant dans différents lieux du monde » - et la Fondation des

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ NJAMI Simon, *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent* Jacana Media, 2007.

Textiles Extra Ordinaires présidée par Simon Njami. Toutes ces entités s'associent alors au Musée Bargoin et à la ville de Clermont Ferrand pour porter le projet du FITE.

L'association internationale, reconnue d'intérêt général, HS Projets se crée donc ainsi en 2008. Son nom signifie « Hors-série » mais aussi « Hors-Structure » puisqu'il est « *détaché des structures et l'idée est vraiment de créer un événement un peu indépendant* »³⁰⁴. L'idée étant donc au départ de se lier surtout à la question de l'objet même à un territoire, une ville, mais sans les contraintes que connaissent les professionnels de musées. Ils souhaitent sortir les textiles du musée pour leur donner la place qu'ils méritent sur la scène artistique et proposer autre chose sur cette base-là. Voici le texte de présentation de l'association sur son site internet et dans ses catalogues d'exposition :

*« L'association HS Projets a pour objet de favoriser les échanges d'idées, de savoir-faire et d'expériences sur les questions relatives au patrimoine, à la création contemporaine et aux dynamiques culturelles extra européennes, ainsi que la mobilité internationale en stimulant la circulation des objets patrimoniaux, des artistes, des créateurs, des professionnels et des chercheurs extra européens du domaine textile. »*³⁰⁵

En pratique, l'association agit en centre de recherche, mais aussi en mécène et en commissaire d'exposition. Plusieurs actions sont menées en parallèles par ses acteurs. A côté du FITE, ils mènent un projet « Mémoire et Création contemporaine à Madagascar », pour lequel un travail de recherche sur la culture matérielle malgache est mise en œuvre en collaboration avec les étudiants de Madagascar. Ainsi depuis l'incendie de 1995 du Musée National de Madagascar, on cherche ici à reconstituer l'histoire et les parcours des objets, qu'ils trouvent dans les musées européens et nord-américains.

³⁰⁴ Entretien du 20 mars 2020, accordé par Christine Athénor,

³⁰⁵ Festival International Des Textiles Extra Ordinaires & HS Projets, *Déviations*, Clermont-Ferrand : Editions HS Projets, 2018.

*Les étudiants questionnent le sens actuel de ces collections auprès des porteurs de savoir à Madagascar. Ils deviennent à leur mémoire, les porteurs d'une connaissance dont ils se font les médiateurs, par des rencontres et des projections publiques à Madagascar.*³⁰⁶

HS Projets est également à l'origine de l'école de patrimoine culturel SINULID aux Philippines, qui propose des formation pour les artisans, étudiants et intéressés, afin de promouvoir les arts textiles du monde.³⁰⁷

Le projet principal reste celui du festival, co-organisé avec le musée Bargoin et la ville de Clermont Ferrand. Au moment de la réflexion autour de l'événement, l'association se voulait indépendante de toute structure donc, mais s'associer à un territoire, à une ville³⁰⁸. Christine Bouilloc, directrice du Musée Bargoin à Clermont Ferrand, faisait partie du comité ressources de l'association et c'est à son musée que fut proposé le projet. La ville fut elle aussi ravie de s'associée à ce projet, avec Olivier Bianchi comme maire, que Christine Athénor qualifie de « visionnaire »³⁰⁹ en ce qui concerne la politique culturelle de sa ville et « *constamment en recherche d'événements nouveaux, un peu délirants, un peu festifs* »³¹⁰.

Le festival se veut participatif, dans le sens où une multitude d'acteurs entre en jeu dans sa réalisation. Dans l'édition 201861019, des étudiants des écoles d'art, de design et de théâtre sont conviés à intervenir dans des workshops. Mais les acteurs sont également les médiathèques de Clermont Auvergne Métropole qui organisent des ateliers, les lieux d'accueil des événements tel que des chapelles, des librairies, le café Textile Flax, des associations culturelles, des créateurs invités, des

³⁰⁶ « MEMOIRE ET CREATION CONTEMPORAINE A MADAGASCAR », *HS_Projets / Des projets hors séries et hors structures* (blog), 7 juin 2017, <http://hs-projets.com/fr/madagascar/>.

³⁰⁷ « SINULID : UNE ECOLE POUR UN MODE DE VIE UNIVERSEL ET INNOVANT », *HS_Projets / Des projets hors séries et hors structures* (blog), 28 juin 2017, [En ligne] <http://hs-projets.com/fr/sinulid-2/>.

³⁰⁸ Entretien du 20 mars 2020, accordé par Christine Athénor,

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

artistes en résidence, des musées et galeries qui prêtent leurs œuvres et des bénévoles pour la mise en œuvre de l'événement. Des institutions sociales sont également conviées à des workshops comme les centres pénitentiaires de Riom et de Valence, le centre hospitalier Universitaire Estaing de Clermont Ferrand et des centres d'accueil de demandeurs d'asile.

L'exposition se développe autour d'une exposition centrale et principale au musée Bargoin. Ainsi, le musée garde sa place de choix dans la monstration d'œuvres d'art. Le Musée Bargoin est un musée archéologique qui expose des pièces issues de fouilles du territoire. Il a déjà la particularité de posséder une collection textile importante, et de chercher derrière chaque objet, à questionner l'homme qui se trouvait derrière et à le connaître.³¹¹ L'exposition du festival, qui reste visible un an au musée, permet d'apporter une approche artistique et dynamique de ces collections archéologique, allant dans une certaine continuité de leur médiation principale. Si le musée Bargoin est le lieu principal du festival c'est pour diverses raisons de praticité en plus de la continuité scientifique qu'il procure. Il permet d'offrir un cadre adéquat et fait pour la présentation d'exposition et ses locaux sont donc assez grands, modulables, disposent du matériel nécessaire... Il n'est pas si évident d'exposer des œuvres et des artefacts en dehors des lieux prévus à cet effet, tant pour des raisons technique que pour des questions d'assurance.

Concernant les expositions, chaque édition porte sur un thème sur lequel tous les artistes, intervenants et créateurs s'appuient pour proposer des contenus et œuvres. Car le festival doit être un moyen de médiation des textiles, pour montrer tout ce qu'ils peuvent exprimer ou revêtir. L'idée est donc de donner un prisme d'observation de ces objets pour les saisir selon des thématiques très ouvertes, qui peuvent amener autant de sujets du passé, actuels ou futurs et peut amener l'objet textile là où on n'a pas l'habitude de le voir. La première édition s'intitulait « Métamorphoses », la seconde « Renaissance », « Rebelles » et enfin l'édition 2018-2019, « Déviations », que j'ai pu visiter. Cette thématique semble alors

³¹¹ Clermont Auvergne Métropole, « Musée Bargoin », [En ligne] 8 juin 2020, <https://www.clermontmetropole.eu/bouger-se-divertir/le-dynamisme-culturel/les-musees-de-clermont-auvergne-metropole/musee-bargoin/>.

vouloir nous faire voir autrement les textiles, mais plus généralement le monde. Ce festival, dans les termes employés dans le catalogue d'exposition, se revendique politique dans ses valeurs et sa mise en forme. Il entend alors « changer le monde » et une fois de plus, le tissu sert de bannière aux revendications. Cette volonté de « changer le monde » peut nous rappeler celle des musées dont parle Richard Sandell dans son ouvrage *Museum Activism*³¹², en luttant contre l'exclusion sociale par les dimensions économique, politique et sociale.

Autour de cette thématique principale se développaient quatre sous-thématiques : « Transgression », « Circulation », « Carambolage » et « Transcendance ». Au premier étage, avant le début de l'exposition, on trouve l'œuvre de Jérémy Gobé, artiste textile en résidence, qui à l'occasion du FITE a rencontré la Scop Fontanille du Puy-en-Velay, fabricant de dentelle. Cette rencontre a été permise par la médiation de Christine Athénor et Thomas Leveugle. Or elle a permis de faire une découverte inédite : Jérémy Gobe, qui avait déjà travaillé sur la question des coraux dans ses œuvres, s'est rendu compte que la forme du « point d'esprit » de la dentelle du Puy-en-Velay, reprenait celle d'une vue microscopique d'une cellule de corail. La dentelle de coton, tant par sa matière, sa forme et le fait qu'elle soit biodégradable, pourrait ainsi servir de squelette artificiels et ainsi sauver les barrières de coraux, en grand danger de disparition. Son œuvre, dans le cadre de l'exposition revient alors sur l'histoire des fabricants de dentelle et met en parallèle deux disparitions problématiques pour l'humanité : les barrières de coraux et les connaissances ancestrales textiles. On comprend donc dès le début de l'exposition les enjeux que peuvent revêtir les textiles et leur importance, encore aujourd'hui, dans notre ère moderne.

Autour de l'exposition principale se déroulent un grand nombre d'actions, qui se déploient sur tout un territoire. Divers espaces de la ville sont associés au projet afin qu'il occupe tout l'espace public de Clermont Ferrand. On trouve alors les lieux évoqués précédemment, mais aussi les places, les rues et jardins. Les actions sont dès lors contemplatives avec des concerts, performances d'artistes et de danseurs, conférences de réflexion sur les enjeux du textile, projections, défilés

³¹² JANES Robert R. et SANDELL Richard, *Museum Activism*, Routledge, 2019.

et installations d'artistes ou d'étudiants dans la ville. Mais le festival propose aussi et surtout de développer l'aspect participatif de ses actions. Il entend véritablement « Tisser du lien ». Dès lors, on trouve des happenings participatifs comme par exemple la construction collective d'une barrière de corail textile avec un collectif, « Outrage de Dames » et le Café textile Flax. On a également des cafés-débats avec les artistes, artisans et créateurs et des ateliers et workshop de création, de broderie, customisation etc. Les visiteurs ont aussi la possibilité de se rendre à un marché de créateurs et donc de s'intéresser et participer à leur activité, au travers du plus vieux mode de présentation textile : le marché. Ce rapport marchand n'est en l'occurrence pas invisibilisé et au contraire, on l'ancre dans la démarche artistique et scientifique du festival lui redonnant tout sa place. Toutes les réflexions développées lors du festival ont aussi pour mission de sensibiliser le visiteur et spectateur à se questionner sur cet objet si quotidien, à revoir sa consommation et à participer lui aussi à sa valorisation, financièrement d'abord mais aussi tout simplement en le portant. Il y a aussi eu une exposition collaborative de photographies des habitants de Clermont Ferrand associé à des images textiles, mais également une déambulation dans la ville organisée par les étudiants de l'Ecole Supérieure des Arts Appliqués.³¹³ Nous avons cité Richard Sandell comme référence théorique qui pourrait appuyer la démarche du festival et de Musée Bargoin, mais nous pouvons aussi citer *The Participatory Museum* de Nina Simon.³¹⁴ En effet, par ce festival, la multitude d'acteurs qui entre en jeu, ainsi que la participation des visiteurs dans certaines actions, on retrouve l'engagement actif dont l'auteur nous parle dans cet ouvrage, qui fait de ce projet un processus démocratique, plutôt que descendant. On retrouve aussi la pensée développée par Franz Anton Cramer, s'agissant de l'importance des arts vivants comme la danse dans les musées :

« Voilà exactement ce qui correspond à la situation actuelle du musée, entre lieu de sacralisation et lieu de déstabilisation. La position du public est remise en question autant que le statut de

³¹³ « PROGRAMME DU FITE 2018 », *inscriptionfite@hs-projets.com / 06.41.83.87.73 / 07.81.30.99.35* (blog), 25 juillet 2018, [En ligne] <http://fite.hs-projets.com/programme-du-fite-2018/>.

³¹⁴ SIMON Nina, *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California: Museum 2.0, 2010.

l'œuvre. Cette dernière ne veut, ni ne peut plus, être appréciée dans la simple posture contemplative et exige un engagement actif. »³¹⁵

Le musée tel qu'il est en train de se définir pourrait bien s'inspirer de ce modèle de médiation dans le cadre d'un festival afin de concorder avec les enjeux actuels et dans la continuité de la Nouvelle Muséologie. Ce qui est intéressant c'est qu'au travers de tout son contenu et son mode de fonctionnement, ce festival est plus inclusif s'agissant de son public, mais aussi s'agissant de son objet d'étude : le textile, longtemps déprécié et mis à l'écart des musées. Le terme « Extra Ordinaire » se veut à la fois être un jeu de mot pour montrer que l'on sort de l'ordinaire un objet qui finalement est loin de l'être, mais aussi une référence aux matières parfois très rares que l'on trouve dans les textiles, comme la soie d'araignée par exemple³¹⁶. Dès le titre, nous comprenons que la matière va être l'élément central de l'événement.

Christine Athénor, par son expérience dans les musées, a conscience que malgré la nécessité de présenter des tissus dans les musées – car ils sont les témoins de notre humanité au même titre que les autres objets qui s'y trouvent – leur présentation institutionnelle manque trop souvent de réflexion :

Je pense qu'il y a un manque quand les tissus sont travaillés dans les musées, ils sont hyper préservés et il y a un manque d'émotion dans la manière de présenter, de dire, de raconter des choses à propos de ces textiles. Alors c'est vrai que les textiles c'est très compliqué à présenter, très compliqué à transmettre ce qu'ils portent. Mais souvent dans les musées c'est un objet particulièrement muet, c'est du « deux dimensions » et non des objets en trois dimensions. Ce n'est pas un objet autour duquel on tourne, il est très souvent plaqué sur les murs. Donc c'est très rébarbatif et on le présente très souvent plutôt d'une manière

³¹⁵ CRAMER Franz Anton, « La Scène et le musée, une dynamique contemporaine », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, n° 43 (15 novembre 2014), [En ligne] <https://doi.org/10.4000/critiquedart.15322>.

³¹⁶ Entretien du 20 mars 2020, accordé par Christine Athénor.

technique et technologique. Donc ça raconte peu l'histoire, ça touche peu les gens.[...] Pourtant ce n'est pas un objet récent mais il a été très peu travaillé et théorisé sur sa façon de le présenter ou sur ce qu'il pouvait transmettre. Mais je pense que comme un autre objet, et peut être plus il peut transmettre une force émotionnelle forte étant donné qu'il est un objet du quotidien et qu'il peut être un objet d'art. On peut trouver de l'émotion dans un objet du quotidien et dans sa forme artistique donc je pense que sur tout ce qui manque, la connaissance d'un objet, chaque fois différent, demande de travailler, de rechercher ce qu'est cet objet, qui l'a fabriqué, à quelle famille il appartient, et puis qui sont les personnes surtout qui sont derrière. La force des objets c'est qui humainement est derrière ces objets, ou est à l'intérieur de ces objets³¹⁷

Ainsi, dès le début du projet, elle et ses collègues ont fixé des modalités de présentation des tissus, comme le fait d'exclure les vitrines. Pour elle, le risque que les visiteurs touchent les tissus est présent mais c'est un objet tactile, c'est donc normal de lui laisser cette propriété³¹⁸. De plus, ils ont fait le choix de le décoller des murs, d'en refaire un objet en trois dimensions. Il est important pour elle de passer par différentes visions pour en saisir la complexité et tout ce qu'il porte. Il y a donc des mannequins, des installations d'artistes, une dimension photographique aussi, qui peut servir de support différent avec les projections de vidéos aussi. Enfin, sur la dernière édition, et sans doute sur la prochaine, ils ont travaillé avec des scénographes de théâtre :

[...] pour justement avoir une autre type de présentation textile, de ne pas travailler avec des scénographes qui sont plus architectes et qui vont faire des belles boîtes dans lesquelles on va mettre les textiles mais que le textile soit vraiment l'objet en soi et qu'il y ait le

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

*moins possible de support, en tous cas support visible bien sûr, et qu'on soit vraiment sur la pièce en elle-même, la pièce textile.*³¹⁹

Pour les membres d'HS Projets, le textile n'est pas un objet fragile. Jusqu'à là, on a entendu peu de discours qui affirmaient cela :

*Le textile n'est pas forcément un objet fragile, pas plus que ne l'est un tableau. Mais c'est une question de perception, on a l'impression que quelque chose de dur, de solide, qui ne se plie pas est plus résistant et moins fragile qu'un objet souple. Et en fait le textile, le solide souple comme l'appelait Leroy-Gourhan, en fait est souple mais pas fragile.*³²⁰

Elle ajoute qu'on a pu en retrouver des magnifiquement conservés dans des fouilles archéologiques, et que leur vieillissement n'est pas forcément un obstacle à leur compréhension, au contraire « *c'est toute la patine de son histoire* ». On peut toujours retrouver ses motifs, la façon dont il a été conçu et parfois même leur couleur avec des résidus de pigments. Concernant les mesures de préventions mises en œuvre, elle nous apprend qu'en réalité, les textiles n'ont pas besoin de climatisation pour être préservés mais doivent rester dans un climat stable. La climatisation et ses possibles pannes peuvent au contraire provoquer un choc thermique dangereux pour eux. Le musée Bargoin possède l'avantage d'avoir des murs épais et les textiles y sont exposés plutôt au centre. Il faut donc surtout faire attention à la poussière et la lumière, mais aussi bien veiller à dépoussiérer avant et après exposition les objets textiles, et ne pas les exposer trop longtemps à lumière directe ou au soleil.³²¹ Ces mesures sont prises selon une bonne connaissance des matériaux. Or la plupart des musées dans lesquels les membres de HS Projets ont pu travailler leur imposent les vitrines et la climatisation. En effet si aujourd'hui les musées sont de plus en plus au fait des connaissances sur les tissus, leurs dispositifs

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

n'ont pour la plupart pas encore beaucoup changé, sans doute pour répondre à des normes de conservation qui ne sont pas encore retravaillées.

Christine Athénor ne voit donc pas de contraintes particulières à exposer le textile par rapport à d'autres objets, d'autant qu'il :

[...] peut se plier ou se rouler et donc c'est beaucoup moins onéreux et risqué. C'est un objet qui peut voyager comme il a de tous temps voyagé de toute façon. Il a été utilisé comme monnaie, il a toujours beaucoup voyagé, on le retrouve avec toutes les sociétés nomades, c'est l'objet qu'ils ont le plus souvent, les réfugiés aussi aujourd'hui. C'est quelque chose qui est très fort dans le textile le déplacement, donc c'est vraiment un objet qui à mon sens qui serait à privilégier dans les expositions internationales.³²²

Cela explique donc pourquoi le festival se veut international, et que chaque édition se déroule une année à Clermont Ferrand, et la seconde dans un musée d'un autre pays du monde. « Déviations » s'est ainsi tenu en Roumanie et la prochaine édition, « Love etc. », devrait se tenir au Sénégal. Cela permet l'échange, la diffusion mais aussi de réinscrire les textiles dans une démarche muséologique qui est plus proche de ce qu'ils sont intrinsèquement et ce qu'ils sont pour les populations. Ce mode de pensée rejoint d'ailleurs celle des muséologues et acteurs de la post-colonialité comme a pu le montrer le projet de musée itinérant de la Fondation Zinsou exposé lors du colloque « Muséotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique. Colloque international organisé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy. »³²³ Des objets destinés à circuler au départ, ne peuvent, selon ces penseurs, être enfermés par des frontières car cela irait à l'encontre de l'objet même.

Pour conclure, ce qui est intéressant avec ce festival et avec l'objet textile, c'est que ce dernier est présenté de trois manières différentes : en exposition figée, en mouvement ou en cours de création et enfin sur les visiteurs eux-mêmes qui portent bien sûr leurs propres vêtements. Le mettre en valeur et à l'honneur des

³²² *Ibid.*

³²³ GODONOU Alain, *Muséotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique. Colloque international organisé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy.*

réflexions permet de prendre ce recul, de voir ce qui est quotidien et finalement omniprésent dans nos sociétés. Malgré le fait que le lieu principal soit le musée, on comprend donc finalement que le textile en sorte, il est partout et sa médiation n'est plus le fait d'une voie unique et dominante de transmission.

B. L'apprentissage de l'objet textile par le geste et les sens

On l'a vu dans la plupart des muséographies récentes, les musées semblent intégrer la nécessité pour le visiteur de comprendre les gestes associés à l'objet pour en saisir la portée. Voilà pourquoi le numérique vient apporter des témoignages vidéo ou des reconstitutions en trois dimensions. Cela étant les musées ont aussi la possibilité d'intégrer l'aspect sensitif dans leur médiation, ce qui permettrait aux tissus d'être mieux compris et les publics pourraient davantage se les réapproprier. Deux voies seront analysées ici : la médiation sensorielle, notamment par le toucher et la médiation participative par les ateliers, qui mettent alors en contact direct le public et l'objet.

Dans un premier temps, nous allons étudier la question des sens dans les musées. Le tissu « *répond à une nécessité matérielle, mais aussi à la satisfaction des sens* »³²⁴. Lorsque l'on s'approche d'un étal de marché, d'un rayon textile dans un commerce ou encore dans un village où un grand nombre de tissus seraient suspendus dans l'espace public, chacun de nos sens est éveillé (hormis le goût à priori). La vue des couleurs, des motifs, des plis ou encore de leur manière de flotter au vent et de leur transparence, constitue un émerveillement et une poésie puissante. On a d'ailleurs pu observer une attention particulière portée par les artistes à la question textile. Que ce soit dans une peinture de Titien, une sculpture de Michel Ange ou bien dans une œuvre de Manet ou de Matisse, tous ont étudié ces tissus dans leurs plus infimes détails. Le deuxième sens convoqué est le toucher, un sens fortement attisé par cet objet comme nous le confirme Christine Athénor lors de notre entretien, qui nous pousse à juger de la douceur ou de la qualité du tissu une

³²⁴ BORT Françoise & DUPONT Valérie, *Texte, texture, textile : Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, op.cit.

fois aperçu. On peut aussi se faire emporter par les odeurs imprégnées dans les fibres de ces pièces ou encore par le son de leur mouvement au contact de l'air.

La question du sensible et de l'imperceptible sont des particularités intrinsèques aux textiles et que l'on retrouve très souvent dans les recherches sur ces objets. Toute une dimension moins factuelle est à prendre en compte dans ce patrimoine. Marina Zveguinzoff qualifie par exemple les costumes du Mucem comme étant « *émouvants* ». ³²⁵ Cet adjectif revient très souvent lorsque l'on parle des tissus. Les cartels dans les expositions parlent peu de la dimension sensitive et donc affective des tissus exposés, et quand bien même ils le feraient, cela ne pourrait pas forcément en transmettre tous les aspects.

Pour commencer, les visites tactiles pourraient être une option à envisager plus systématiquement lorsqu'il s'agit de collections textiles. Pour le moment, ce type de visites est en majorité destinée aux publics empêchés, notamment aux personnes mal et non-voyantes. C'est au contact de ce public que des pratiques de médiation tactiles se sont développées. Dans une lettre de l'OCIM (Office de Coopération et d'Information Muséales), on nous rapporte qu'une étude auprès des publics mal voyants aurait révélé que leur expérience est décuplée par la possibilité d'avoir physiquement accès aux œuvres :

À la question « aimez-vous aller au musée », 55,4 % des personnes ont répondu par l'affirmative, pourcentage auquel nous pouvons ajouter les 15,3 % qui ont répondu aimer aller au musée « si le musée est adapté ». Selon la majorité de ces témoignages, l'incontournable injonction de « ne pas toucher » caractériserait encore le monde muséal. ³²⁶

³²⁵ Site du Mucem : « Pourquoi le Mucem conserve-t-il des textiles », [En ligne] <http://www.mucem.org/pourquoi-le-mucem-conserve-t-il-les-textiles-dans-ses-collections>

³²⁶ CHAUVEY Valérie, « Le texte au musée pour les visiteurs non-voyants : comment aborder les choix de contenus et de formes ? », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 132 (1 novembre 2010): 40-47, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/ocim.391>.

Il s'agit pour eux d'un « *moment privilégié* »³²⁷ pour eux qui leur permet de faire l'expérience de l'objet et des expositions et « *bouleverse le schéma de transmission* »³²⁸ d'une visite unilatérale classique. Trois phases s'opèrent dans cette expérience :

*[...] découverte de l'objet, investigation de ses formes et volumes, appropriation de l'objet en tant qu'œuvre et mémorisation de l'œuvre.*³²⁹

Ce phénomène de mémorisation par le toucher permet aux visiteurs mal ou non-voyants de se réappropriier l'œuvre ou l'artéfact. Ce type de médiation permet ainsi aux visiteurs de toucher généralement, soit des œuvres sélectionnées qui ne sont pas trop fragiles, soit des fac-similés présents dans des mallettes tactiles à la disposition des médiateurs. On doit la généralisation de ces pratiques de médiation en France à la loi du 11 février 2005, pour l'égalité des droits et des chances, qui engageait la question de l'accessibilité des musées et l'importance de la participation de ces derniers dans les actions culturelles.³³⁰

Mais ces pratiques de visites sensibles ne pourraient-elles pas décupler l'expérience, et offrir une meilleure appropriation des objets par tous les visiteurs, dans un rapport plus intime avec l'objet ? Certains musées ont déjà commencé à élargir le champ de cette pratique à d'autres types de publics, comme par exemple les enfants. On trouve ce type de médiation au Musée des Tissus de Lyon qui propose des visites sensorielles aux jeunes enfants, se déployant sous diverses thématiques : l'histoire de la soie lyonnaise, la route de la soie, la comparaison des matières (laine, le lin, coton, soie, ...), les couleurs et enfin la visite « Touchatout ! » qui propose aux enfants de toucher, sentir et écouter en goûtant.³³¹

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ DE RAMEFORT Marie, « De l'objet à l'œuvre. La modalité tactile, nouvelle orientation de médiation », *Reliance* n° 29, n° 3 (2008): 120-22.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Site internet du musée des tissus : Scolaires / étudiants, [En ligne] <https://www.museedestissus.fr/scolaires-etudiants/>

Le musée du Quai Branly – Jacques Chirac propose également des visites axées sur les sens avec les publics de jeunes enfants. Dans l'exposition « L'Orient des femmes, vu par Christian Lacroix », des banquettes designées par le couturier spécialement pour l'exposition contenaient des pièces textiles à faire toucher aux enfants pour qu'ils saisissent mieux les matières dont on leur parle durant la visite et observent de plus près, avec leurs mains, la technicité des broderies³³². Dans leurs visites de la collection permanente, l'équipe de médiation du musée a également mis en place un parcours intitulé « Visite guidée de la tête aux pieds » où leur corps leur permet d'appréhender les collections. Ils reproduisent les postures, cherchent à comprendre la fonction de masques en imitant leurs expressions, et « comprendre par le geste ». Une autre visite dédiée aux familles intitulée « Les sens en éveil », invite là encore les enfants à mobiliser leur quatre sens : l'ouïe, la vue, le toucher et l'odorat. Parmi les objets étudiés on trouve des « masques, poupées, instruments, tapis et parures ». Le textile semble être à nouveau mobilisé ici pour la question du toucher.

Cette pratique est encore marginale et délimitée dans le cadre d'activités accompagnées par des médiateurs, avec des groupes spécifiques. Les normes de préservation ne permettent pas toujours de faire toucher certains objets. Les tissus exposés sont jugés trop sensibles pour être manipulés, donc on favorise la médiation tactile par fac-similé dans ce cas précis.

En l'occurrence, peut-on réellement parler de fac-similé pour les textiles ? Ne sont-ils finalement destinés à la reproduction étant donné que la plupart de ceux exposés sont déjà reproduits ? Ce débat philosophique sur la copie dans l'art ne sera pas le nôtre dans cette partie mais peut nous questionner sur l'authenticité de l'objet, sa préservation... Certains textiles sont exposés pour leur rareté, leur ancienneté, la personne qui l'a porté et bien d'autres raisons. Ils deviennent alors des reliques mais avant cela ils étaient des objets d'usage et sont le résultat physique d'un patrimoine immatériel. La Cité de la Musique a par ailleurs organisé un colloque au sujet de son travail d'exposition de fac-similés :

³³² Chidiac, *Rencontre avec Hana Chiciac, L'orient des Femmes vu par Christian Lacroix*.

« *Le principe consiste à privilégier la reproduction ou la reconstitution de certains instruments de préférence aux périlleuses restaurations des originaux entreprises par le passé qui avaient l'inconvénient d'altérer, presque toujours de façon irréversible, l'authenticité des instruments.* »³³³

On a déjà pu voir au Musée des Tissus de Lyon, en partenariat avec l'Opéra National de Lyon, la reconstitution de textiles antiques pour des photographies dans l'exposition « Antinoé, à la vie, à la mode ; Visions d'élégance dans les solitudes » du 01 octobre 2013 au 28 février 2014.³³⁴ Une autre solution muséographique retient mon attention : celle du site archéologique du MuséAl en Ardèche en 2017, qui avec l'aide de l'atelier TILDE, qui propose des aménagements et scénographies événementielles, a mis en scène des costumes anciens reconstitués. Présentés sous le prisme de la mode de l'époque, ils ont fait l'objet d'un défilé, permettant au public de les voir portés et en mouvement.³³⁵ Finalement la reconstitution de textile pourrait être une solution dans la médiation des textiles, qui les libèrerait de leur enfermement muséal, où plus de sens seraient mobilisés pour leur découverte.

L'utilisation de fac-similés textiles se fait dans les activités et visites, ce qui est déjà une première étape. Mais la question du toucher dans les expositions est plus délicate. Ainsi, on sait qu'autrefois, de l'Antiquité au XVIIIème siècle, « *le recours au toucher constituait une démarche essentielle dans l'appréciation de l'art* »³³⁶. Au XVIème siècle, Giordano Bruno, parlant des observations de Saint Thomas, nous livre une réflexion de l'époque sur les sens :

³³³ « 15_fac-similé.pdf », consulté le 17 juin 2020, [En ligne] http://www.citedelamusique.fr/pdf/insti/recherche/utopia/15_fac-simil%C3%A9.pdf.

³³⁴ « La Mode dans l'Antiquité | AFCCA », [En ligne] consulté le 30 mai 2020, <https://www.afcca.fr/fr/archives/actualite/la-mode-dans-lantiquite>.

³³⁵ « Mode dans l'Antiquité – MuséAl », *ATELIER~TILDE* [En ligne] consulté le 30 mai 2019, <https://atelier-tilde.fr/2017/05/08/mode-dans-lantiquite/>.

³³⁶ BERUBE Patricia, « Musées : faire une place au toucher », *Science Presse*, 28 janvier 2019, [En ligne] <https://www.sciencepresse.qc.ca/blogue/dire/2019/01/28/musees-faire-place-toucher>.

« Rien n'entre dans la mémoire, et afortiori dans l'intellect, sans avoir passé par les sens et par toute la série des facultés intérieures, forçant porte après porte par l'intensité de l'impression et par la vertu des émotions soulevées »³³⁷

L'histoire du toucher est peu connue, mais il y aurait eu, selon Fiona Candlin³³⁸, un tournant progressif qui nous aurait amené, en occident, à valoriser la vision comme étant plus lié à l'esprit, à l'intellect, à l'écriture et donc à la valoriser. Au XIX^{ème} siècle, les collections étant désormais accessibles à un plus grand public, les musées ont mis en place des règles plus strictes pour les préserver. A cela il faut ajouter que le musée se voulait un lieu d'éducation des classes ouvrières au XIX^{ème} siècle et c'est donc à ce moment-là que les règles de bienséances dans les musées se sont développées. Les autres sens que la vision étaient désormais réservés aux populations que l'on estimait « non civilisées ». Ainsi, « *le statut de ces œuvres passa d'objets respectés à artefacts sacrés.* »³³⁹ Aujourd'hui, cela encourage les conservateurs de musée à estimer leur toucher comme étant plus « propre et soigné » et que celui des publics serait « sale et indélicat ». ³⁴⁰ Mais les évolutions muséographiques sont généralement amenées par les publics. Or, les publics empêchés ont permis cette évolution vers le retour du toucher au musée.

La sensorialité dans la médiation est de plus en plus prise en compte pour attirer et garder l'attention des publics. Ce que l'on voit beaucoup apparaître en particulier, ce sont des écrans, tables et dispositifs numériques tactiles. Mais ce mode d'interactivité là, bien qu'innovant peut connaître ses limites quant à la sensorialité, comme en témoigne Dominique Gélinas au sujet du Sensorium synthétique :

³³⁷ GIORDANO, Bruno cité par KLEIN, Robert. *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 67

³³⁸ Professeure de muséologie au Collège Birkbeck de l'Université à Londres.

³³⁹ BERUBE Patricia, « Musées : faire une place au toucher ».

³⁴⁰ *Des musées ouverts à tous les sens: mieux accueillir les personnes handicapées ; [les 7 et 8 novembre 1988 s'est tenu à Paris un colloque européen sur le thème « Les musées et les personnes handicapées »], Les cahiers / Fondation de France 2 (Colloque Européen sur le Thème « Les Musées et les Personnes Handicapées », Paris: Fondation de France, 1991).*

« Les mondes virtuels sont donc avant tout des médias qui excitent la vue. Le son 3D (ou surround) vient souvent renforcer la spatialisation. Mais ce ne sont que ces deux sens qui sont sollicités. Malgré les expériences et les inventions de différents prototypes, nous ne sommes pas encore arrivés à exploiter, à une plus large échelle, l'odorat, le goût et le toucher de manière numérique pour le public muséal. »³⁴¹

Les musées de sciences furent les premiers à développer l'interactivité en proposant le toucher comme outil didactique de compréhension des problématiques complexes abordées, sans perdre le visiteur, en accord avec leur mission éducative.

En 1993, la ville de Tours a accueilli une exposition intitulée « Toucher pour savoir » où cinq établissements culturels proposaient un parcours tactile aux visiteurs, voyant ou non voyant, centré autour de la matière de la pierre³⁴². Il s'agissait du Muséum d'histoire naturel de Tour, du Musée du Compagnonnage, du Musée des Beaux-Arts, de l'Atelier du Patrimoine et enfin du musée Grévin appelé Historial de Touraine. Ainsi, à partir d'un même matériau, la pierre, et la même consigne, toucher, le parcours permettait cinq approches tactiles différentes : scientifique, artisanale, artistique, architecturale et enfin historique. En effet, les visiteurs apprennent à différencier les pierres au toucher, à manier les outils, à en observer la facture, à réaliser des maquettes et enfin à reconnaître les traits des grandes figures historiques. Par toute ces approches très diverses, on apprend tout simplement à « visiter du bout des doigts »³⁴³ et découvrir les multiples aspects que recouvre la pierre.

Les musées d'art pratiquent moins ce type d'expériences habituellement, mais commencent à le faire, en tous cas pour les musées d'art contemporain, grâce à l'initiative des artistes et leurs installations parfois accessibles au toucher. En 2019, le musée Fabre de Montpellier, en partenariat avec le Louvre, a conçu une exposition itinérante, intitulée « L'art et la matière. Prière de toucher » qui a pu se

³⁴¹ GELINAS Dominique, « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° #16 (25 septembre 2014), <http://journals.openedition.org/cm/2000>.

³⁴² BASTARD Laurent, COURRAUD Eliane, DELCROS Sabrina et al., Toucher pour savoir, Lettre de l'OCIM, n°44, 1996, [En ligne] Disponible sur : [http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44\(9\)-pp.31-34.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44(9)-pp.31-34.pdf)

³⁴³ *Ibid.*

tenir dans cinq villes : Lyon, Nantes, Lille, Rouen et Bordeaux.³⁴⁴ J'ai eu l'occasion de visiter cette exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon pour confronter mon propos à une exposition tactile existante. Pour une fois, la visite sensorielle était le sujet de l'exposition et était à la disposition de tous, permettant aux publics de découvrir autrement les œuvres. Les dispositifs et la façon dont a été pensée la visite s'inspirent directement de ce qui est déjà mis en pratique avec les personnes empêchées. Ici, seul le toucher est mobilisé et les visiteurs se voyaient donc remettre un bandeau pour cacher leurs yeux et étaient accompagnés d'un audio-guide et d'un médiateur ou d'une personne du groupe de visiteurs. La question de la matière et de l'atelier d'artiste est abordée et vécue par le visiteur, par des textures, des bruits et des odeurs de pierre. Les sens sont le sujet et les sculptures en sont le support. Tout est reproduit, aucune œuvre n'est une originale ici, mais le visiteur rencontre l'œuvre autrement, même s'il ne s'agit pas de la 'vraie chose'.

« La médiation culturelle se donne pour objectif de permettre aux visiteurs une rencontre authentique avec les œuvres du musée, et de les aider à se saisir de l'œuvre pour élaborer du sens et nourrir leur rapport au monde. »³⁴⁵

Peut-être alors que revenir à une perception sensitive de nos musées pourrait nous mener à une médiation culturelle plus riche, ou du moins plus immersive, qui créerait de nouveaux sens sur nos objets et notre rapport au monde.

« En effet, stimuler les sens pourrait s'avérer bénéfique pour aider les visiteurs du musée à retenir l'information grâce à ce qu'on appelle l'intelligence corporelle et kinesthésique. Ce type d'intelligence se produit lorsque nous interagissons activement avec des objets ou certains artefacts par le sens du toucher. [...] Comme ces outils requièrent un certain niveau d'interaction, les visiteurs ne sont plus seulement passifs. Ils peuvent désormais contribuer de

³⁴⁴ Site du Musée des Beaux-Arts de Lyon : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/l-art-et-la-matiere/l-art-et-la-matiere>.

³⁴⁵ DUFRESNE-TASSE Colette, « L'éducation muséale des adultes, un domaine à structurer », *Savoirs* n° 11, n° 2 (2006): 39-64.

manière active à la visite muséale, créant de ce fait des expériences plus mémorables. »³⁴⁶

Au Canada, cette question semble être beaucoup considérée, et beaucoup des écrits cités ici sont l'œuvre de chercheur.euse.s québécois.e.s. En 2006, Le Centre Canadien d'Architecture avait organisé une exposition immersive par « *l'utilisation de stimuli sensoriels* »³⁴⁷, intitulée « Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme ». Pour l'autrice Alessandra Mariani, qui nous propose une analyse de cette exposition, l'immersion par les sens va plus loin que l'interactivité. Cette dernière permet de changer les rapports de transmission, alors que l'immersion « *permet au visiteur de régler et de centrer la perception de l'information véhiculée sur son individualité* »³⁴⁸. Les deux sont mobilisées dans cette exposition, et font du visiteur un coproducteur de son expérience dans celle-ci. Il peut ainsi appréhender d'une ou de plusieurs façons nouvelles.

« Si l'on part de la définition de l'expérience comme la connaissance des choses acquises par les sens, il est possible de croire que les sens mineurs ou « oubliés » peuvent tout autant donner accès à d'autres interprétations du monde, réduisant ainsi les considérations anomiques et/ou intellectuelles. »³⁴⁹

L'exposition cherchait à redonner un autre regard sur la ville en décuplant la vision du visiteur par la stimulation des sens dits « mineurs ». On parle ainsi de lui offrir d'autres « impressions » et « perceptions »³⁵⁰. Le domaine de la culture matérielle a pu connaître plusieurs évolutions dans notre réception de nos

³⁴⁶ BERUBE Patricia Bérubé, « La Fin Du «ne Pas Toucher»? L'ère Est à l'immersif Dans Les Musées », *The Conversation*, [En ligne] consulté le 17 juin 2020, <http://theconversation.com/la-fin-du-ne-pas-toucher-lere-est-a-limmersif-dans-les-musees-125097>.

³⁴⁷ MARIANI Alessandra, « L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? », *Muséologies* 2, n° 1 (13 octobre 2015): 48-75, [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1033597ar>.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

environnements et des objets qui s'y trouvent. Dans les années 1990, une approche plus sensible se serait mise à émerger. Ainsi :

« [...] les résultats des recherches démontrent que la sensorialité permet une meilleure compréhension de la matérialité et de nos relations avec la production matérielle. »³⁵¹

Selon les différents niveaux de sollicitation synesthésique des objets, différents modes d'appréhensions se dessinent et nous amènent surtout à une plus grande mémorisation *« toujours relativisée par sa propre expérience culturelle »³⁵²*. L'idée de l'exposition « Sensations urbaines » était donc de varier les perceptions et niveaux d'appréhension par des effets scénographiques, assez minimalistes finalement, mais qui centraient l'attention des visiteurs sur leurs sens uniquement, pour saisir autrement la ville. On a donc une salle où la luminosité reprend celle de la vision d'une abeille pour perturber le regard sur les espaces autour, une salle où l'on recrée artificiellement le climat saisonnier de l'hiver en ville, une salle sonore avec des casques pour noter les bruits imperceptibles de la ville, une salle avec de odeurs contenues en bouteilles, et une salle tactile. Cette dernière, appelée « La surface de la ville », était, d'après l'autrice, la plus complète de toute et la plus compréhensible. L'histoire du bitume et de sa composition y était exposée avec la possibilité de toucher les matières pour comprendre les différentes étapes de fabrication et les effets de texture que cela engendre. Mais d'un autre côté l'autrice évoque un paradoxe : on peut aussi la voir comme la salle la plus incomplète dès lors que les objets sont peu documentés.

« La documentation a donc été dosée pour obtenir l'effet escompté : s'inscrire dans la suite logique de l'exposition qui est liée au développement des perceptions sensibles plutôt qu'au savoir inhérent des objets exposés. [...] Ici l'objet exhibé est au service du message : sa valeur propre est masquée aux fins de la fabrication du sens que veut

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

bien lui octroyer le concepteur, tout comme il est courant de le faire dans les installations d'art actuel.»³⁵³

En conclusion de son article, l'auteurice estime que ce modèle est transposable dans le cadre d'autres expositions temporaires. Le seul risque d'échec qui réside dans ce modèle de médiation sensible, est finalement la liberté du visiteur qui peut le pousser à interpréter les informations d'une manière très voire trop subjective. Elle invite donc les professionnels de musées qui seraient intéressés par ce mode d'exposition à étoffer davantage leur texte de présentation des salles pour mieux planter la réflexion, puisqu'il n'y a pas de cartel près des objets.

Ce modèle de muséographie sensorielle pourrait parfaitement convenir à des objets textiles et pourrait, en particulier pour la partie textile, permettre de mieux comprendre la composition et la texture de l'objet en fonction des différentes étapes de réalisation par exemple. Cette option est bien sûr remise en question par les événements récents de crise sanitaire, qui pourraient malheureusement nous éloigner de ce mode de médiation pour éviter la transmission de virus. Alors que nous semblions revenir petit à petit à une appréhension tactile des objets dans les musées, il serait intéressant de voir comment vont évoluer ces pratiques dans l'ère qui va suivre.

Dans un second temps, un autre mode de médiation va ici nous intéresser : celui de l'apprentissage par les gestes en atelier. Le tissage est dans un grand nombre de sociétés une activité qui permet de créer du lien ainsi que des rôles sociaux et familiaux. L'apprentissage des gestes est capital pour la compréhension de l'objet mais plus généralement pour la construction mentale dès l'enfance³⁵⁴. Pour réellement comprendre ce qui se cache derrière les textiles, dont l'étude et l'élaboration sont complexes, il est souvent nécessaire d'en étudier la pratique et la fabrication, comme nous avons pu le voir dans divers témoignages d'historiens des arts textiles. Si ce passage semble obligé, c'est parce qu'avant la conception d'un

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ PINE Karen J., KNOTT Tracy, et FLETCHER Ben C., « Quand faire des gestes permet de mieux apprendre », *Enfance* N° 3, n° 3 (2010): 355-68.

tissu il y a toute une trame mentale qui doit s'opérer, sans quoi le tissage n'est pas possible. Sans ces connaissances, la perception de l'objet du tissu n'est pas la même et suscite sans doute moins l'intérêt. En effet, nous pouvons observer par exemple au Musée des Tissus de Lyon que le public prédominant jusqu'ici est un public connaisseur des techniques et des matériaux. L'apprentissage par le geste a donc bien sa place, dès lors qu'on se trouve dans un domaine relevant d'un patrimoine immatériel.

Dès lors qu'il y a des tissus en quantités importantes dans les collections d'un musée, on trouve généralement des ateliers associés à la pratique. Au Musée du Quai Branly, les ateliers permanents ne proposent pas d'ateliers techniques de fabrication textile. Les ateliers sont destinés ici uniquement aux enfants. On en trouve par exemple un intitulé « Trop stylé », qui propose une vision des modes à travers le monde par une visite spécialisée, mais dont la partie atelier consiste à la conception d'un pendentif.³⁵⁵ Cependant les techniques associées aux tissus sont très complexes et rarement abordées avec les jeunes publics. Au Musée des Tissus de Lyon, on trouve davantage des ateliers de création où ils ont accès à des pièces textiles finies, pour les coller, les customiser et initier au stylisme. Ce sera uniquement dans les ateliers pour adultes qu'apparaîtront des ateliers plus techniques comme la broderie, la teinture végétale et l'apprentissage des matériaux textiles³⁵⁶. L'apprentissage par la pratique en atelier est coûteux pour les musées et est difficile à mettre en place. Voilà pourquoi ces occasions privilégiées sont limitées et n'intéressent pas forcément le visiteur.

A la Soierie Vivante, association consacrée au patrimoine de la soie à Lyon, on trouve des ateliers adultes et enfants qui permettent d'apprendre à tisser avec un métier à tisser miniature. Les prix sont très peu élevés pour les enfants, avec quinze euros en individuel et neuf euros par personne en groupe. Ils sont en revanche bien

³⁵⁵ « Atelier "Trop stylé" », [En ligne] consulté le 18 juin 2020, <http://www.quaibrantly.fr/fr/informations-pratiques/aller-plus-loin/visites-et-ateliers/ateliers/details-de-levenement/e/atelier-trop-style-38654/>.

³⁵⁶ « Activités manuelles et jeux », [En ligne] consulté le 18 juin 2020, <https://www.museedestissus.fr/activite/>.

plus élevés pour les adultes avec un forfait de 120 euros pour trois heures, visite incluse³⁵⁷. Il est très complexe de comprendre le fonctionnement d'un métier à tisser. Apprendre avec des versions miniatures est une solution ludique pour mieux intégrer le travail des tisserands.

Depuis les années 1990, se développent ce qu'on appelle des « Fablab ³⁵⁸», et permettent aux connaisseurs comme aux débutants désireux d'apprendre les techniques de se former. Ce modèle apparaît de plus en plus dans le milieu muséal. On en trouve désormais au Louvre, au Musée d'Orsay ou encore au Centre Pompidou et bien d'autres. Le musée des tissus, dans son nouveau Projet Scientifique et Culturel, est en train de mettre en place le sien afin de former les personnes intéressées aux diverses techniques textiles possibles.

Pour l'instant peu fréquentés, les ateliers de musées sont une source d'apprentissage non négligeable pour appréhender les textiles. Il serait difficile de les rendre plus accessibles car ils sont coûteux et demandent un temps de réalisation important. Cependant des solutions de médiations pourraient être trouvées avec la consultation des animateurs de ces ateliers. Il serait intéressant d'analyser leurs gestes pour mettre au point un dispositif interactif dans les expositions, où le visiteur aurait l'opportunité de manipuler une matière souple et de recréer virtuellement ou artificiellement des gestes de couture, de tissage, d'impression, de nouage... Cela lui permettrait ainsi d'intégrer les gestes et comprendre la trame à suivre pour la réalisation d'un textile qui serait exposé devant lui.

³⁵⁷ « Tarifs des visites et des activités - Soierie Vivante », [En ligne] consulté le 30 juin 2020, <https://www.soierie-vivante.asso.fr/Tarifs.php>.

³⁵⁸ « *Fablab, de la contraction de Fabrication Laboratory, laboratoire de fabrication en français, est un lieu ouvert au public mettant à la disposition de ce dernier un arsenal de machines et d'outils utilisés pour la conception et la réalisation d'objets de toutes sortes. La population ciblée se démarque par la richesse de ses profils : on y trouve aussi bien des entrepreneurs qui souhaitent passer plus vite du concept au prototype que des designers/artistes, des étudiants désireux d'expérimenter et d'enrichir leurs connaissances pratiques en électronique ou en design que des citoyens retraités à l'âme de « bidouilleur ».*

Source : <https://archibat.com/blog/quest-ce-quun-fablab-vers-une-revolution-de-la-conception/>

C. Ouverture sur les artistes textiles : une autre médiation ?

Dans cette dernière partie et en guise d'ouverture sur le sujet de la médiation autour des textiles, j'aimerais évoquer la médiation des textiles qui peut être faite par des collaborations et installations d'artistes dans les musées, qui ont permis de mettre en lumière et d'engager un nouveau discours sur les textiles. Comme le rappelle Mary Schoeser, « *les arts textiles, outils de communication puissants, ont contribué à cette démocratisation du monde artistique.* »³⁵⁹ On peut noter que chez beaucoup d'artistes textiles, ce médium recouvre une dimension politique et identitaire forte.³⁶⁰ Il semble en effet être le support ou l'outil privilégié d'artistes femmes et/ou extra-occidentaux, et servent à la revendication de leur lutte, tout en étant liés à l'intime. Le textile a cette capacité d'être à la fois un support de revendications associé à la violence et au combat, tout en restant un objet doux, issu du quotidien, évoquant des aspects de l'intime de chacun. Par conséquent, les artistes textiles ont permis de mettre en avant cette dualité des tissus dans leurs œuvres. Ne pas parler de leur art pour évoquer les manières de transmettre les propriétés intrinsèques de ces objets, serait omettre le rôle des artistes dans la revalorisation des textiles. Longtemps écartés du domaine culturel, ce sont les artistes, à partir des années 1960-1970, qui ont véritablement fait accéder les textiles dans les musées d'art. Bien que certains musées les appréhendent déjà comme des productions artistiques, comme au Musée des Tissus de Lyon, ils n'accédaient tout de même pas encore au rang d'art noble. L'intérêt pour les propriétés expressives et sociales des textiles s'est réveillé dans ces années-là par des chercheur.euse.s qui ont commencé petit à petit à se spécialiser dans ce domaine très marginal. Tous comme le domaine, ceux qui s'en saisissent sur le plan artistiques sont eux aussi en marge et font partie des minorités sociales : les personnes racisées et les femmes.

Nous pouvons remarquer par ailleurs, que l'on observe chez les artistes textiles une tendance à aller vers l'occupation de l'espace par la matière, la rendre

³⁵⁹ SCHOESER Marie, *Textiles*, op. cit..

³⁶⁰ CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles » (Sciences de l'Homme et Société / Art et histoire de l'art, Bordeaux, Université Michel de Montaigne -Bordeaux II, 2012).

omniprésente, la rendre visible, là où les musées n’y parviennent pas, avec pourtant la même matière. La partie sensible, émotionnelle de l’objet est alors mise au premier plan. Pour certains, cela s’accompagne d’une réappropriation des motifs, en soulignant leur propriété expressive, leur capacité à « parler » des hommes qui les inventent. Ainsi dans ces installations, le textile devient l’espace de sa propre médiation sous le prisme de l’art. En guise d’ouverture, nous verrons donc le cas de quelques artistes qui ont contribué à la médiation des textiles et qui ont travaillé la matière en s’intégrant dans un environnement muséal. Le tissu au musée prend la première place par ces installations, et re-questionne tant le musée que la matière elle-même, nous obligeant à en voir la singularité et la force expressive. Nous allons ici évoquer le cas de quelques artistes qui peuvent témoigner de cette forme de médiation textile. La liste est bien sûr non-exhaustive et nous pourrions écrire un mémoire sur le sujet. Nous nous contenterons ici d’évoquer quelques noms et démarches. Pour cette dernière sous-partie, la thèse de Julie Crenn « *Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles* », soutenue en 2012, a été une des sources principales pour notre développement.

Pour commencer, nous allons revenir sur un artiste déjà présenté dans le chapitre II-A, Yinka Shonibaré. Cet artiste plasticien travaille le wax, comme nous l’avons déjà évoqué. Ce textile lui-même de provenances croisées et complexes, lui permet d’étudier la question de l’hybridité de l’histoire, du métissage, étant lui-même d’origine britannique et nigériane. Avec humour et poésie, l’artiste recrée des sortes de tableaux-sculptures du XIX^{ème} siècle, mais sous un angle qui n’est plus l’unique vision historique occidentale. On trouve donc des mannequins décapités vêtus d’habits victoriens en wax. Il affiche la colonisation dans ses œuvres, sans se considérer comme victime ou représentant de cette histoire, il l’expose simplement, la rend visible. Cela crée bien évidemment des œuvres politiques car elles créent un malaise. Il dit par ailleurs :

« *Il y a toujours une aiguille dans mon art, quelque chose d’inconfortable* »³⁶¹.

³⁶¹ KENT, Rachel. « Yinka Shonibare MBE : Postcolonial Hybrid ». *Art World*, n°5 (Edition Australienne), octobre/novembre 2008, p.102.

Cela permet de rappeler que l'Europe et l'Amérique se sont enrichies sur le dos de l'Afrique, notamment par le biais du commerce du textile, sans parler des esclaves des champs de coton et de l'échange de ces derniers contre des vêtements manufacturés européens. Il montre alors l'envers du décor, une autre approche de l'histoire à la fois avec un message optimiste de réconciliation des cultures, mais avec une certaine violence froide : les mannequins n'ont pas de têtes. Dans un entretien filmé³⁶², Yinka Shonibare affirme que ses personnages n'ont pas de visages car il refuse de leur attribuer une race, une couleur de peau. Les corps des mannequins sont généralement entre les deux teintes afin de laisser planer le doute. Car ici par exemple, on peut aussi voir des souverains africains qui ont aidé parfois les européens dans cette colonisation. Cependant, on peut aussi interpréter cette absence de tête comme une sentence de décapitation qui viendrait condamner cet événement à postériori. Mais cela peut aussi être perçu comme une réécriture des puissances dominantes, ou une préfiguration de la Révolution Française. Il ferait alors un parallèle entre la période prérévolutionnaire et aujourd'hui pour avertir qu'à force de vouloir soumettre des populations que l'on considère comme subalternes et impuissantes, elles risquent de se rebeller contre les populations privilégiées.³⁶³ Il indique donc qu'une révolution est possible et que l'occident risque de payer le prix de son absence d'aide aux démunis. Par le simple remplacement de textile et par une mise en scène maîtrisée, il envoie un message en faveur de l'échange et de l'entraide des populations. Les tissus et leurs couleurs chatoyantes adoucissent ce message. Il affirme en effet ne pas souhaiter blâmer ou faire de la politique, mais qu'il s'agit d'une « *exploration poétique des idées* »³⁶⁴. Il veut surtout nous pousser à réfléchir car l'histoire est plus complexe et demande d'adopter une vision plus globale.

³⁶² Bloomberg Brilliant Ideas, *Portraying the Sordid Shadow of Colonial History: Yinka Shonibare*, Brilliant Ideas Ep. 4, Youtube, 11 mai 2015 (vu le 11 mai 2018), [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=x0rAIMV0k4M>

³⁶³ VIATTE Germain, *Yinka Shonibare MBE, Jardin d'amour*.

³⁶⁴ Bloomberg Brilliant Ideas, *Portraying the Sordid Shadow of Colonial History: Yinka Shonibare*, Brilliant Ideas Ep. 4, Youtube, 11 mai 2015 (vu le 11 mai 2018), <https://www.youtube.com/watch?v=x0rAIMV0k4M>

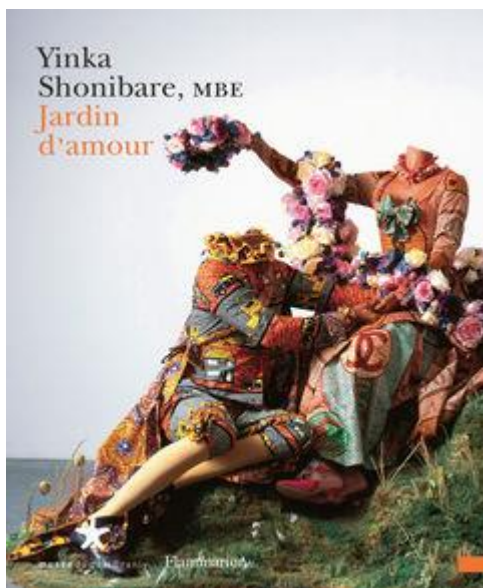


Figure 43 : Affiche de l'exposition "Jardin d'Amour" de Yinka Shonibaré en 2007.

© Site du Musée du Quai Branly. Source : <http://www.quaibrantly.fr/fr/editions/les-publications-du-musee/les-catalogues-depositions/arts-populaires/jardin-damour/>

En 2007, il a été invité au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, pour mettre en place une exposition installation, intitulée « Jardin d'amour ». Cette exposition a été conçue spécialement pour le musée lors de son année d'ouverture. En laissant carte blanche à un artiste, les musées cherchent souvent à s'exprimer autrement que par les codes muséaux, ce qui permet d'aborder des collections et des sujets plus librement. Les musées de la fin du XX^{ème} siècle ont été marqués par la "colonisation" de leur espace par les artistes. Cela leur a permis, avec du recul, de changer leur mode de fonctionnement.

Dans cette exposition, il reprend des peintures célèbres du XVIII^e siècle afin de révéler là encore l'histoire sous-jacente qui s'y attache. On trouvera alors une critique de l'aristocratie française à travers ses installations, qui reprenaient une série de peintures de Fragonard. L'exposition se présentait en labyrinthe pour rappeler les jardins français, et il avait installé des treillis et des faux décors végétaux et floraux. La végétation fait écho à celle de l'entrée du musée du Quai Branly, mais elle peut aussi faire référence aux tissages végétaux, tout en recréant l'ambiance des peintures des « fêtes galantes »³⁶⁵ La série de Fragonard nommée *Progrès de l'amour*, se composait alors de tableaux tels que *La Lettre d'amour*, *L'amant couronné* et *La Poursuite*, que Yinka Shonibaré reprit à sa manière en tableau-sculptures.³⁶⁶ La tridimensionnalité permet aux visiteurs de s'immiscer dans cette histoire, de se sentir plus impliqués, mais aussi de rappeler la tridimensionnalité des textiles. Là encore, les mannequins sont métissés, n'ont pas de tête, mais ils portent des bas blancs, et leurs habits d'époque

³⁶⁵ CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

³⁶⁶ VIATTE Germain, *Yinka Shonibaré, Jardin d'amour*, op. cit.

sont en wax colorés. Il suggère alors ici le luxe, le faste dans l'aristocratie de l'époque en France, qu'il met en parallèle avec la pauvreté du continent africain. Il aborde donc la question de la distribution des richesses qui, aujourd'hui encore, se pose. Il met aussi en avant l'hypocrisie de l'évangélisme qui se propage en Afrique. Les populations sont traités de "sauvages" qui devraient prendre exemple sur les occidentaux pour ne pas être condamnés. Or en Europe, les personnes les plus importantes se laissent aller à la frivolité, au libertinage et l'oisiveté, comme le démontre les peintures de Fragonard.

« L'artiste opère à sa propre contre-révolution, en coupant les têtes avant l'heure il dénonce l'enrichissement des classes aisées européennes au détriment des autres. Il met un terme à la douceur de vivre et à l'insouciance peinte par Fragonard. Une contre-révolution incarnée par les tissus de coton imprimés dont l'histoire ambiguë reflète la situation actuelle. »³⁶⁷

Ainsi, en mêlant différentes histoires et histoires de l'art avec un certain modernisme, il parvient à redonner aux wax leur pouvoir expressif pour rapprocher les peuples et les époques et d'en définir les enjeux communs³⁶⁸. Il utilise des wax préexistants mais il invente aussi des motifs. Chaque motif de wax porte une signification, un message, qui permet de communiquer et dialoguer par les textiles. Le fait de les réutiliser ou d'en inventer lui permet de se réapproprier ces messages, d'en créer de nouveaux et de finalement créer un dialogue historique qui remplace le monologue connu jusque-là³⁶⁹. Cela lui permet aussi de rester ancré à la création contemporaine et de l'encourager, car la production africaine des wax est en train de perdre du rythme par rapport à celle de la Chine. On trouve des motifs floraux dans les tissus qui peuvent renvoyer à la végétation de Fragonard comme par exemple des roses. On aura aussi des cœurs dans les scènes de cours, et des signes de marques de luxe actuelles pour souligner l'opulence des aristocrates. On a par

³⁶⁷ CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

³⁶⁸ DUPONT Valérie, *Tissage et métissage : le textile dans l'art, XIXe-XXe siècles*

³⁶⁹ CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

exemple le logo de Chanel, qui bien qu'il soit anachronique symbolise le luxe, ou encore des accessoires tels que des escarpins.

Yinka Shonibare n'a pas exposé dans ce musée par hasard. La collection du Quai Branly est assez particulière car elle est vivement critiquée, par de nombreux militants post-coloniaux. Pour eux, cela s'apparente à une continuité de la colonisation, qui maintient une domination par la rétention du patrimoine culturel des pays anciennement colonisés. Un grand nombre des objets de sa collection a été dérobé et est actuellement revendiqué par leurs pays d'origine³⁷⁰. Il est donc intéressant que par ses œuvres l'artiste expose l'Europe au musée du Quai Branly, là où jusqu'à présent on n'exposait que les continents « extra-occidentaux ». Les visiteurs sont donc mis face à leur histoire mêlée à celle des « autres », les obligeant à voir ce que l'on préfère taire : notre histoire est commune et nous aussi sommes l'« autre » de quelqu'un. On nous questionne donc sur nous-même mais le musée ethnographique se trouve remis en perspective lui aussi, ainsi que les relations Nord-Sud plus généralement.³⁷¹

« Du point de vue de l'Africain moderne qui est le mien, ces membres de l'aristocratie sont mes objets de curiosité, d'une manière inversée. Ainsi à mes yeux, en tant qu'Africain, la culture de l'Europe du XVIIIème siècle est mon fétiche, tandis que leur fétiche est le masque africain ! »³⁷²

On peut alors voir cette exposition-installation comme un « cheval de Troie »³⁷³ dans le musée, tant par les sujets abordés que par la matière textile qui passe alors au premier plan.

³⁷⁰ Muséotopia. *Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique. Colloque international organisé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy.*

³⁷¹ CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

³⁷² KENT, Rachel. (2008), p.102.

³⁷³ MULLER, Bernard. « Le 'Jardin d'Amour' de Yinka Shonibare au Musée du Quai Branly ou : quand l' 'autre' s'y met ». CeROArt, n°1, octobre 2007.

Les arts textiles sont très présent en Afrique de l'ouest où le nombre de type de tissus traditionnels impossible à chiffrer exactement. On peut évoquer un grand nombre d'artistes issus de cette zone



Figure 44 : Hommage aux chasseurs Mandés - Abdoulaye Konaté, 1994, tissus, cauris, pièces de métal

Abdoulaye Konaté, connu pour ses

sculptures textiles monumentales, qui se réapproprient les techniques traditionnelles. Ses œuvres sont politiques, mais également culturelles et prennent la forme de tapisseries. Premièrement il utilise majoritairement des bazins qui sont des tissus en coton teints de manière artisanale. Il travaille au Mali à Bamako et se fournit en étoffes directement auprès des artisans locaux. Ces pièces très colorées sont découpées par lui-même et les membres de son atelier pour obtenir de petites bandelettes qu'ils cousent au sol pour former une immense fresque textile. Il dit lui-même, utiliser le tissu « *comme de la peinture* »³⁷⁴ dans ses œuvres. Ces bandes s'inspirent des tenues des musiciens sénoufo et de celles des membres de la société secrète des Kôrêdugaw au Mali. Il reprend alors des éléments traditionnels et culturels pour se les réapproprier et les conceptualiser. Ces grandes pièces vont avoir une forte présence matérielle dans l'espace. Dans l'œuvre *Hommage aux chasseurs Mandé* de 1995, Abdoulaye Konaté travaille sur la tenue de ces chasseurs qui sont extrêmement respectés au Mali (**Figure 44**). Leur tenues sont composées de gris-gris, d'amulettes et de miroirs tenus par des fils. Il reprend alors ces éléments pour évoquer et rendre un hommage à ces habits qui fascinent et effraient mais aussi

³⁷⁴ Bloomberg Brilliant Ideas, *The Brilliant Color Textiles of Abdoulaye Konate*, Ep.31, Youtube, 6 juillet 2016 (vu le 11 mai 2018), <https://www.youtube.com/watch?v=u2sJhsCPuZM>

à leurs porteurs. Il va d'ailleurs délimiter à l'aide de cauris des silhouettes humaines, venant sans doute rappeler que le corps n'est qu'une interface entre le réel et le surnaturel, tout comme le tissu. Concernant ses couleurs, elles sont multiples mais celles qui reviennent majoritairement sont le rouge, le noir et le blanc qui sont les couleurs du Mali. On trouvera aussi beaucoup d'indigo.

Abdoulaye Konaté produit des œuvres qui sont engagées socialement, politiquement, mais qui sont toujours tournées vers l'humain. En 2016 il a réalisé une série où il figure d'immenses papillons par des bandelettes. On pouvait d'ailleurs en observer lors de son exposition à Casablanca, « L'étoffe des songes ». Ainsi, tout en émerveillant le spectateur par la beauté de la nature et des couleurs chatoyantes, il lui rappelle que la vie est éphémère, elle est fragile, tout comme l'Indépendance, mais aussi comme les tissus. En 2002, il a couvert tout le stade de Bamako avec une pièce textile de 6000m², déroulée par à peu près deux-cent acteurs qui tombaient au fur et à mesure pour se laisser couvrir par le tissu. Cette œuvre faisait référence au SIDA et ses victimes. Aujourd'hui l'œuvre est morcelée et exposée dans le Musée National de Bamako.³⁷⁵

Dans les années 1960-1970, les arts textiles ont été le medium de prédilection des artistes féministes, qui encore aujourd'hui l'emploient pour contrer la hiérarchie des arts, marquée d'un diktat patriarcal. Ces artistes se sont intéressées aux pratiques soit oubliées et dénigrées, soit des autres cultures. Ces arts qui sont, initialement de petite taille, beaucoup d'entre elles ont décidé de le rendre monumental et de s'imposer dans l'espace, pour se le réapproprier et redonner de la noblesse à un matériau souple, issu du quotidien.³⁷⁶

³⁷⁵ KONATE Abdoulaye et al., *Abdoulaye Konaté*, Ausstellung Abdoulaye Konaté, Ishøj: Arken Museum of Modern Art, 2016.

³⁷⁶ « Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80: The Journal of Modern Craft: Vol 1, No 1 », [En ligne] consulté le 13 juin 2020, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/174967708783389896>.

« Ils affirment l'image, nous la nions. Ils recherchent la précision, la finesse, jusqu'à nier les matériaux, nous nous emparons de la matière, la faisant apparaître volubile comme notre parole, généreuse, agressive tant elle est présente. Ils font plat, nous ferons dans l'espace, l'espace qui est le nôtre. Celui de la répétitivité, du caché, de la connaissance, du tissu, du fil, du poil que nous avons toutes tenu, qui nous lient les unes aux autres. »³⁷⁷

Sheila Hicks, une grande figure de ce mouvement et a régulièrement été invitée dans des musées pour investir leur espace. En 1973 elle a réalisé une installation textile intitulée « Lianes Nantaises », au Musée des Arts décoratifs de Nantes. Ces « lianes » étaient composées de laine, de soie, de coton et de lin et tombaient du plafond au sol³⁷⁸. Il n'y a pas d'image de cette installation de 1973 donc nous auront, pour se faire une idée, une autre installation de lianes de Sheila Hicks, au Centre Pompidou en 2014 (**Figure 45**). Lorsqu'elle investit un espace muséal, l'artiste souhaite s'inscrire dans l'architecture pour redonner aux visiteurs une autre vision de l'espace, non plus seulement constitué de matériaux durs, mais en accentuant la sensation de protection par un matériau souple. Elle crée du sens par les couleurs par les couleurs, mais aussi par la monumentalité de ses œuvres qui

³⁷⁷ PRETE Nadia, « Tapisserie contemporaine, comme expression de femme », *Sorcières : les femmes vivent*, vol 10, n° L'art et les femmes, 1977, p.18.

³⁷⁸ CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

doivent « agir comme un arrière-plan et accompagner le théâtre de la vie, de manière à l'enrichir ». ³⁷⁹



Figure 45 : Sheila Hicks, Atterrissage. (2014) Vue de l'exposition « Unknown Data », galerie frank elbaz, Paris, 2014.

En plus de transmettre des savoirs sur les techniques anciennes, elle transmet les différentes propriétés des textiles comme la fonction protectrice du tissu, telle une seconde peau, mais aussi sa fonction sociale et enfin de son aspect mouvant, en perpétuelle progression dans le temps. Ses espaces recréent ce mouvement, cette fluidité, qui vient perturber le visiteur dans son parcours et le pousse à se l'approprier, tout comme il s'approprie les tissus de sa vie quotidienne ³⁸⁰. Les aspects que l'on ne perçoit pas des textiles dans l'environnement quotidien sont alors exacerbés, visibles aux yeux de tous :

« Mon truc c'est les matériaux mous, fibreux et textiles et il n'y a pas de moyen d'y échapper. [Le tissu] fait inévitablement surface dans tout ce que vous faites lorsque vous observez et participez au quotidien. Vous ne pouvez pas échapper aux textiles, à

³⁷⁹ ZANARTU Cristobal, "Oral History Interview with Sheila Hicks", 2004, [En ligne] consulté le 23 juin 2020, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sheila-hicks-12269>.

Cité dans : CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

³⁸⁰ CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

*la fibre et à tout ce qui est pliable, ce sont des choses textuelles qui enrichissent votre existence. »*³⁸¹

L'artiste s'est formée aux côtés d'Anni Albers, elle aussi artiste textile, et en Amérique du sud pour étudier les techniques précolombiennes de tissage.³⁸² En créant ces immenses espaces colorés, doux qui accaparent tout l'espace muséal, l'artiste envoie tout de même un message politique au monde de l'art, dominé par les artistes masculins et occidentaux. Elle reprend une place qui fut trop longtemps refusée aux femmes et aux textiles dans les musées.

Pour finir, nous pouvons évoquer le cas de l'artiste Chiharu Shiota, que Julie Crenn, dans sa thèse, met en parallèle avec Kimsooja et Christian Boltanski, pour l'aspect mémoriel que revêtent ses œuvres textiles. Pour eux le tissu prend alors une dimension plus sombre, mais qui fait aussi parti des fonctions sociales des tissus : *« l'absence, la mort, le corps absent d'une victime »*.³⁸³ Pour décrire les œuvres de Chiharu Shiota, on parle d'« environnements », car elle tend des fils de laine dans un espace, comme pour tisser sa toile. A l'intérieur, elle insère des objets dont on a l'impression qu'ils sont coincés dedans ou bien qu'ils prennent feu – la fumée étant figurée par les fils tendus. Avant de s'intéresser aux textiles, elle était déjà dans les pratiques artistiques féminines de son époque, notamment avec la performance et le Body Art.³⁸⁴ Ses thématiques sont donc liées à la femme, à l'exil et au foyer³⁸⁵. L'aspect émotionnel lié aux textiles est très fort chez elle :

*« Pour moi, le fil est mon matériel, j'utilise ce matériau car il reflète les sentiments. Ainsi, ils peuvent se mélanger ou se nouer, se desserrer ou se couper. Comme des liens des sentiments. »*³⁸⁶

³⁸¹ ZANARTU Cristobal « Oral History Interview with Sheila Hicks », 2004, cité dans : CRENN Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles », p.476.

³⁸² CRENN Julie Crenn, « Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles ».

³⁸³ *Ibid*, p.576.

³⁸⁴ *Ibid*, p. 585.

³⁸⁵ *Ibid*.

³⁸⁶ *Ibid*, p 586.

Parfois elle intègre son corps dans les fils, toujours dans une perspective artistique associée à l'inconscient et la mémoire. Chaque environnement qu'elle crée s'adapte à l'espace qu'elle occupe, qu'il s'agisse d'une galerie ou d'un musée, et s'étend sans limite du sol au plafond. Elle a effectué des installations dans des musées comme par exemple aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles ou à la Biennale de Venise en 2015.³⁸⁷



Figure 46 : Exposition de Chiharu Shiota, "Me Somewhere else" aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2019-2020

© Site internet des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Source : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/expositions/chiharu-shiota>

L'utilisation ou l'évocation du textile par ces artistes donne à leurs œuvres plusieurs dimensions. Ils s'expriment par leur art mais aussi par le biais du tissu qui lui-même est vecteur de plusieurs messages et permet alors une lecture active de ces œuvres. Cette référence aux textiles et à leur pouvoir les inscrit dans une dialectique tradition/modernité. En effet ces artistes revendiquent leur attachement à la tradition, qui ne les empêche pas d'être modernes tant dans leurs innovations que dans leurs sujets. De plus, l'artisanat textile est ancien mais n'appartient pas au passé, il est toujours d'actualité dans beaucoup de pays extra-occidentaux, et renaît en Amérique du Nord et en Europe. Cependant il est vrai qu'avec la mondialisation, l'industrialisation de masse prend de l'ampleur. Si la rapidité de production n'a pas encore remplacé totalement la production artisanale, qui a gardé son importance sociétale, elle est tout de même menaçante. L'authenticité des messages des tissus

³⁸⁷ ACRET Susan, « Chiharu Shiota: The Primacy of Matter », *ArtAsiaPacific*, n° 99 (août 2016): 52.

est de plus en plus altérée et il est nécessaire de protéger le patrimoine.³⁸⁸ Jane Graves, historienne de la culture et psychanalyste, nous rappelle que « *le motif est l'écriture abrégée de l'univers* » tout en remarquant que l'impact de l'industrialisation a détruit la compréhension des motifs anciens avec comme conséquence que « *malheureusement, le motif a un sens – mais pas de signification* »³⁸⁹ Michèle Coquet nous rappelle d'ailleurs que nous en sommes au début des recherches sur ces textiles au moment où elle écrit son ouvrage « *Textiles Africains* » dans les années 1990³⁹⁰. Si les artistes avaient déjà commencé à exploiter le tissu dans leurs œuvres dans les années 1960-1970, faisant alors entrer ces matières dans les galeries et musées, on ne les considérait pas encore suffisamment en tant qu'objet ethnographique ou objet d'art. Aujourd'hui, à côté des chercheur.euse.s et collectionneurs qui récupèrent des pièces et des connaissances, les artistes contemporains ont eux aussi un rôle dans la protection et la médiation de ce patrimoine. Ils ravivent d'anciennes pratiques et croyances tout en les inscrivant dans un contexte moderne et mondialisé qui les rend accessibles à tous. Dans leurs mains, les tissus revêtent toujours un pouvoir expressif, en changeant les codes sémantiques parfois, mais toujours avec autant d'élégance et d'émotion. « *Ils conservent les savoir-faire, stimulent la créativité et symbolisent la continuité* »³⁹¹

³⁸⁸ TOE François Thierry, *Textiles et vêtements du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation*, Paris, Riveneuve, 2006

³⁸⁹ SCHLOESER Mary, *Textiles*.

³⁹⁰ COQUET Michèle, *Textiles africains*, Textures, Paris : A. Biro, 1993.

³⁹¹ SCHLOESER Mary, *Textiles*.

CONCLUSION :

Ce qui ressort finalement de ce travail de réflexion est qu'en se centrant sur un type d'objet et sur sa médiation au sein des musées, une multitude de domaines et d'enjeux ressortent. Ce sujet, bien que n'étant pas encore beaucoup abordé dans les ouvrages de muséologie, semble pourtant être une réflexion très présente et actuelle. Il y a une hiérarchie des objets, des arts et des artistes dont on perçoit toujours la trace dans les musées. Ce travail ne cherche pas à la dénoncer mais simplement à l'analyser, à en chercher les causes possibles, les conséquences et les alternatives. La notion d' « émotion » vis-à-vis de ces collections a beaucoup été abordée. Elle nous apparaît alors comme centrale dans la compréhension de l'objet, mais aussi dans la façon dont on va l'exposer. De plus, le textile, comme chaque catégorie d'objet, a ses spécificités que l'on doit connaître pour les présenter aux publics, sinon ils risquent de passer à côté de la culture matérielle du passé, mais aussi de celle d'aujourd'hui. Or, ne pas détenir les aspects sociaux, émotionnels, identitaires et politiques que revêtent les tissus peut avoir des conséquences sur ce patrimoine, mais aussi sur l'environnement. En effet, d'après les chiffres énoncés par l'association 4D, engagée dans des actions pour les Objectifs des Développement Durables (ODD) :

« 150 millions d'habits sont produits chaque année sur la Terre et 76% finissent à l'enfouissement ou à l'incinération. La production de vêtements a doublé de 2000 à 2014. C'est l'une des industries les plus polluantes de la planète : elle émet aujourd'hui 1.2 milliards de tonnes de gaz à effet de serre soit 2% des émissions globales. En 2050, le secteur textile pourrait émettre même 26 % des émissions globales de gaz à effet de serre si les tendances actuelles de consommation se poursuivent. 4% de l'eau potable disponible dans le monde est aujourd'hui utilisée pour produire nos vêtements. »³⁹²

³⁹² « ODD-compatibilité : L'interdiction de détruire les invendus vestimentaires – Association 4D », [En ligne] consulté le 23 juin 2020, <https://www.association4d.org/blog/2020/02/18/odd-compatibilite-linterdiction-de-detruire-les-invendus-vestimentaires/>.

Le 10 février 2020, une loi relative à la lutte contre le gaspillage et à l'économie circulaire a été publiée au Journal Officiel, afin d'obliger les entreprises à donner ou recycler ces produits.³⁹³ Mais en raison des événements récents, on peut se demander s'il n'y aura pas d'exception sanitaire à cette nouvelle loi, qui n'est pas encore mise en application par décret.

A ces chiffres alarmants, s'ajoute la crise industrielle et artisanale que traverse le secteur textile, qui se trouve en danger face à une industrie de masse et une mondialisation de la production, qui mettent en péril les fabricants textiles et les techniques de tissage anciennes. Aujourd'hui, face à la crise sanitaire que nous venons de traverser, nous avons eu la confirmation de la crise que cette filière traverse en France :

« Selon l'Insee, le textile a perdu plus de la moitié de sa production en vingt ans et les deux tiers de ses effectifs, tombés autour de 100 000. [...] La pénurie actuelle de masques est un nouveau signal d'alarme pour la profession, qui montre à quel point elle reste dépendante de l'Asie. La Chine produit 38 % du tissu mondial et 32 % des vêtements. En France, 70 % de l'habillement vient d'Asie, 25 % du bassin méditerranéen (la zone appelée Euromed), et seulement 5 % est confectionné dans l'Hexagone. »³⁹⁴

La pénurie de masques a en effet été une conséquence lourde de la délocalisation de la fabrication textile. Selon certains organismes de professionnels du textiles comme l'Union française des industries mode et habillement (UFIMH) ou l'Union des industries textiles (UIT), la production de masques en tissu aurait permis de ranimer des industries sur le point de fermer et pourrait avoir un impact positif sur leur avenir. Mais tous ne sont pas de cet avis car la crise financière que

³⁹³ « LOI n° 2020-105 du 10 février 2020 relative à la lutte contre le gaspillage et à l'économie circulaire », 2020-105 § (2020).

³⁹⁴ « Coronavirus : comment la filière textile française se réinvente », *La Croix*, 3 mai 2020, [En ligne] <https://www.la-croix.com/Economie/Economie-et-entreprises/Coronavirus-comment-filiere-textile-francaise-reinvente-2020-05-03-1201092343>.

va traverser la population risque d'avoir un impact sur son pouvoir d'achat, la poussant dès lors à consommer toujours moins cher.

Cette crise sanitaire a montré l'importance des tissus, leur fonction toujours plus protectrice, mais aussi l'importance de leur production au niveau local, non seulement d'un point de vue économique mais également écologique et sanitaire. Avant la crise, la production française de textile était en légère hausse, mais rien ne garantit pour le moment que cela perdure. Face à cela certains musées américains se sont mobilisés comme le Textile Museum of Canada qui, durant le confinement, avait organisé un « Webinar Mask Making » en ligne pour la confection de masques.³⁹⁵ Le Museum of Craft and Design de San Francisco a lancé, le 12 mai 2020, un concours national de création de masques :

« Artistes, designers et créatifs de tous types et de tous âges peuvent ainsi « répondre avec créativité au besoin actuel de couvrir nos visages ». Du pratique à l'avant-garde, MCD veut rassembler ce que les gens créent et le partager avec le monde. »³⁹⁶

Bien entendu, le musée n'a – pour le moment en tous cas – pas encore pour mission primordiale d'alerter les publics sur ces questions. Mais dans un contexte mondial en cours de changement et aux vues de la nouvelle définition de l'ICOM qui se discute actuellement³⁹⁷, cela pourrait bientôt être le cas. On note par ces deux exemples que les musées anglo-saxons sont davantage axés sur cette fonction sociale du musée, ce qui se vérifie lorsque l'on regarde les muséologues qui ont impulsé cette nouvelle prérogative du musée. Cela s'explique également par les *material culture studies*³⁹⁸ qui ont pris de l'importance dans les pays anglo-saxons

³⁹⁵ TABUR Susanne, « Mask-Making during COVID-19 – Textile Museum of Canada », 5 mai 2020, [En ligne] consulté le 20 juin 2020, <https://textilemuseum.ca/tutorials/maskmaking/>.

³⁹⁶ Ecrit par admin, « Le Musée de l'artisanat et du design de San Francisco lance Let's Face It, un concours national de création de masques », Club Innovation & Culture CLIC France, 19 mai 2020, [En ligne] <http://www.club-innovation-culture.fr/musee-design-sf-concours-creation-masques/>.

³⁹⁷ ICOM, « Définition du musée ».

³⁹⁸ JULIEN Marie-Pierre et ROSSELIN Céline, « Introduction », *La culture matérielle*, coll. Reperes, édit. La Découvert, 2005, 3-7.

là encore. Leurs avancées dans ce domaine les poussent en effet à redoubler d'attention quant aux objets qui occupent notre environnement quotidien. Un projet du Victoria and Albert Museum de Londres en témoigne et s'intitule « Pandemic Objects ». Ce projet étudie les « 'objets' du quotidien souvent négligés »³⁹⁹ qui ont pris de l'importance face à la pandémie mondiale du Covid-19. Ainsi la question de la rareté des machines à coudre dans les foyers et de leur regain de popularité a été abordée. Cet article nous apprend que du fait de la pénurie, mais aussi du temps à disposition des personnes confinées chez elles, il y a eu une rupture de stock des machines à coudre chez les fournisseurs britanniques⁴⁰⁰. Chaque article est associé à des objets de la collection du musée et leur histoire. Un autre article traite de la question des masques faits-maison en faisant une analogie avec les uniformes de soldats réalisés en temps de guerre par les femmes aux foyers et couturières. Ils les comparent également aux masques à gaz de la Première guerre mondiale et leur fonction protectrice contre une menace invisible mais aussi aux bonnets du mouvement *Pussy Power* des manifestations s'opposant à l'élection du président Donald Trump aux Etats-Unis.⁴⁰¹ On comprend dès lors qu'en tant de crise, le textile et les connaissances relatives à sa confection deviennent de première nécessité.

La réflexion des musées quant à la médiation autour de leurs textiles apparaît ainsi être une question importante, en tant que garants des savoirs et des savoir-faire dont l'une des principales missions est de transmettre. Les musées français, pour le moment en retard, semblent en train d'évoluer sur ces questions, comme nous l'ont démontré nos observations de terrain. D'ici quelques temps nous verrons les retombées de ces réflexions et pourront voir quels paysages textiles nous réservent ces musées.

³⁹⁹ « Pandemic Objects Archives • Page 2 of 2 • V&A Blog », *V&A Blog* [En ligne] consulté le 23 juin 2020, <https://www.vam.ac.uk/blog/pandemic-objects>.

⁴⁰⁰ « Pandemic Objects: Sewing Machine • V&A Blog », *V&A Blog* [En ligne] 20 mai 2020, <https://www.vam.ac.uk/blog/design-and-society/pandemic-objects-sewing-machine>.

⁴⁰¹ « Pandemic Objects: Home-Made Face Masks • V&A Blog », *V&A Blog* [En ligne] 13 mai 2020, <https://www.vam.ac.uk/blog/design-and-society/pandemic-objects-home-made-face-masks>.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES IMPRIMÉS

- ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre, 1990, *Le Musée des tissus de Lyon*, Paris, France, Musées et monuments de France : Albin Michel.
- ASSOCIATION GENERALE DES CONSERVATEURS DES COLLECTIONS PUBLIQUES (dir.), 2005, *Réflexions sur la présentation de collections de textiles, de costumes et d'uniformes*, Lyon, France, Fage éd.
- AUTISSIER Anne-Marie, *L'Europe des festivals: de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés*, Editions De L'attribut, 2008.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, et BOETSCH Gilles (dir.), 2002, *Zoos humains : XIXe et XXe siècles*, Paris, France, Editions La Découverte.
- BASTARD Laurent, COURRAUD Eliane, DELCROS Sabrina et al., Toucher pour savoir, Lettre de l'OCIM, n°44, 1996, [En ligne] Disponible sur : [http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44\(9\)-pp.31-34.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44(9)-pp.31-34.pdf)
- BONNOT Thierry, 2014, *L'attachement aux choses*, Paris, France, CNRS éd., impr. 2014.
- BORT Françoise et DUPONT Valérie (dir.), 2013, *Texte, texture, textile : variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, France, Éditions universitaires de Dijon.
- BOUZARD Marie, *La soierie lyonnaise du XVIIe siècle dans les collections du musée des tissus de Lyon*, 2^e éd., Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 1999.

- BROOKS Mary M. et EASTOP Dinah (dir.), 2011, *Changing views of textile conservation*, Los Angeles, Etats-Unis d'Amérique, Getty Conservation Institute.
- BURGARD Chrystèle et MARANDE Carine (dir), [s. d.], *Guide des collections textiles de musées*, France : Département de la Drôme, Itinéraire.
- COLCHESTER Chloë, 2007, *Textiles today: a global survey of trends and traditions*: Thames & Hudson.
- COPANS Jean, JAMIN Jean, et Société des observateurs de l'homme, 1978, *Aux origines de l'anthropologie française : les mémoires de la Société des observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paris, France, Le Sycomore.
- DEBARY Octave, TURGEON Laurier, et Centre d'études sur la langue, les arts et les traditions populaires des francophones en Amérique du Nord (dir.), 2007, *Objets et mémoires*, Paris, France, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- DESVALLEES André et MAIRESSE François, 2010, *Concepts clés de muséologie*, Paris, France, ICOM.
- DESVALLEES André et MAIRESSE François, (dir.), 2011, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, France, Armand Colin.
- DIAMOND Jared M, FIDEL Jean-Luc, BOTZ Agnès et GALLIMARD, *Effondrement: comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris, Gallimard, 2018.
- DIAS Nélia, 1991, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro : 1878-1908 :*

anthropologie et muséologie en France, Paris, France, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

- DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE. SERVICE DE LA MUSEOLOGIE ET DE L'ACTION CULTURELLE (dir.), 1986, *Les ateliers des musées nationaux: le musée et les jeunes*, Paris, France, Ministère de la culture et de la communication.
- Ce document peut servir de support officiel concernant ma partie sur l'expérience de l'objet par les ateliers et la participation du public.
- DUPONT Valérie (dir.), 2011, *Tissage et métissage : le textile dans l'art, XIXe-XXe siècles*, Dijon, France, Éditions universitaires de Dijon.
- ESTABLET Colette et PASCUAL Jean-Paul, *Des tissus et des hommes: Damas vers 1700*, Presses de l'Ifpo, 2005.
- FAUQUE Claude et WOLLENWEBER Otto, 1991, *Tissus d'Afrique*, Paris, France, Éditions Syros-Alternatives.
- GABORIT-CHOPIN Danielle, Musée du Louvre, et Réunion des musées nationaux, 1987, *Regalia : les instruments du sacre des rois de France, les honneurs de Charlemagne* : Paris, France, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- GALBREATH Donald Lindsay et TRICOU Jean, *Les documents héraldiques du musée des tissus de Lyon*, Bâle, E. Birkhäuser & Cie, 1932.
- GARDI Bernhard, *Le Boubou - c'est chic*, Museum der Kulturen., Basel, 2002.
- HAMAIDE Frédéric, TALANDIER Virginie, MARION Sophie, ÉCOMUSEE DE L'AVESNOIS et CLUBTEX (FRANCE), *Textiles techniques: usages et futurs : exposition du 6 mars au 3 novembre 2004, Musée du textile et de la vie*

sociale de Fourmies, Fourmies (BP 65, 59612), Écomusée de la région de Fourmies-Trélon-en-Avesnois, 2004.

- ICOM, *Des musées ouverts à tous les sens: mieux accueillir les personnes handicapées ; [les 7 et 8 novembre 1988 s'est tenu à Paris un colloque européen sur le thème « Les musées et les personnes handicapées »]*, Paris, Fondation de France (coll. « Les cahiers / Fondation de France »), 1991.
- JANES Robert R. et SANDELL Richard, *Museum Activism*, Routledge, 2019.
- HEMMINGS Jessica (dir.), 2012, *The textile reader*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Berg Publishers.
- KONATÉ Abdoulaye, KIDD Toby, LAZZARI Matilde et JALVING Camilla, *Abdoulaye Konaté*, Ishøj, Arken Museum of Modern Art, 2016.
- LEENE Jentina E. et International Institute For Conservation Of Historic & Artistic Works, 1972, *Textile conservation*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Butterworths the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- Une fois de plus cet ouvrage pourra me servir à développer ma partie sur la conservation des textiles.
- LIEVRE Viviane, LOUDE Jean-Yves, HAMAYON Roberte, et NEGRE Hervé, 2018, *Le chamanisme des Kalash du Pakistan : des montagnards polythéistes face à l'Islam*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon : en partenariat avec le musée des Confluences.
- MAYNARD Marie-Noëlle et Musée des beaux-arts, 1993, *Fils renoués : trésors textiles du Moyen-Age en Languedoc-Roussillon : Musée des beaux-arts de Carcassonne*, Carcassonne, France, Musée des beaux-arts.

- MOHEN Jean-Pierre et Muséum national d'histoire naturelle (dir.), 2004, *Le nouveau musée de l'Homme*, Paris, France, Odile Jacob : Muséum national d'histoire naturelle, DL 2004.
- MUKUNDILA KEMBO Dieudonné, MASIALA MA SOLO André, et IPARA MOTEMA Joël, 2015, *Le pagnes africain et sa symbolique : femmes et féminité au travers de motifs d'un objet majeur de la culture africaine*, Paris, France, l'Harmattan, DL 2015.
- MUNRO Jane, Fitzwilliam Museum, et Musée Bourdelle, 2015, *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche* : Paris, France, Paris Musées.
- MUSEE GALLIERA (ed.), *Showtime: le défilé de mode: Musée Galliera, 3 mars-30 juillet 2006*, Paris, Paris-Musées, 2006.
- POULOT Dominique, 2009, *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte.
- RASSE Paul, *Le musée réinventé: culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS éditions, 2017.
- ROUSSELET Louis, « Paris 1900 - Palais des Fils, Tissus et Vêtements - Palais du Champ de Mars » dans *L'Exposition Universelle de 1900*, Librairie Hachette&Cie., Paris, 1901.
- SIMON Nina, *The participatory museum*, Santa Cruz, California, Museum 2.0, 2010.
- SIMON Njami, *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, Jacana Media, 2007.
- SERVIGNE Pablo et STEVENS Raphaël, *Comment tout peut s'effondrer : petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, 2015.

- TOE François Thierry, KURHAN Caroline, et FEAU Étienne, 2006, *Textiles et vêtements du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation*, Paris, France, Riveneuve, DL 2006, 353 pages.
- VIATTE Germain, 2006, *Chefs-d'oeuvre: dans les collections du musée du quai Branly*, Paris, France, Musée du quai Branly.
- VIATTE Germain, *Yinka Shonibare MBE, Jardin d'amour*, Paris, Musée du quai Branly, Flammarion, 2007

REVUES ET ARTICLES ENCYCLOPEDIQUES

- ALLEMAND-COSNEAU Claude, D'ANTHENAISE Claude, HUBER Thomas, SALOME Laurent, et CHASSEY Éric de, 2009, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, p. 496-509.
- ACRET Susan, « Chiharu Shiota: The primacy of matter », *ArtAsiaPacific*, 2016, 99, p. 52.
- ADAMS Kathleen M., CANAL Denis A. et COLLOMB Gérard, « Identités ethniques, régionales et nationales dans les musées indonésiens », *Ethnologie française*, 1999, 29, 3, p. 355-364.
- ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre, « Philippe de Lasalle (1723-1804), Les portraits tissés de Louis XV et de la comtesse de Provence au musée des tissus de Lyon », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1992, 3, p. 47-55.
- AUSLANDER Leora, 2014, « Culture matérielle, histoire du genre et des sexualités. L'exemple du vêtement et des textiles », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 40, p.171-195.

- BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du Vêtement », *Annales*, 1957, 12, 3, p. 430-441.
- BATIONO-TILLON Anne, « Ergonomie et domaine muséal », *Activités*, 2013, 10, 10-2.
- BOCHE Justin, *Musée des Tissus : le comité scientifique présenté et des travaux en 2020*, <https://www.lyoncapitale.fr/politique/musee-des-tissus-le-comite-scientifique-presente-pour-des-travaux-en-2020/> , 1 octobre 2018, consulté le 9 avril 2020.
- BOUTEILLER M., *La Société des Observateurs de l'Homme (1800-1805), ancêtre de la Société d'Anthropologie de Paris - Persée*, https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1956_num_7_5_9738, consulté le 29 juin 2020.
- CASSAGNES-BROUQUET Sophie et DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2012, 36, p. 7-18.
- CHAUVEY Valérie, « Le texte au musée pour les visiteurs non-voyants : comment aborder les choix de contenus et de formes ? », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 2010, 132, p. 40-47.
- CHIDIAC Hana, 2011, *L'Orient des femmes vu par Christian Lacroix* : Paris, France, Musée du quai Branly.
- COHEN Anouk, KERESTETZI Katerina, et MOTTIER Damien, 2017, « Introduction. Sensorialités religieuses : sens, matérialités et

- expériences », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 26, p. 4-21.
- CRAMER Franz Anton, « La Scène et le musée, une dynamique contemporaine », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2014, 43.
 - DE VARINE Hugues, « L'écomusée », *La Gazette*, 1978, 11, 2.
 - DESROSIERS Sophie, « André Leroi-Gourhan et les textiles », *Cahier des thèmes transversaux ArScAn*, 2007, 10, p. 5.
 - DUFRESNE-TASSE Colette, « L'éducation muséale des adultes, un domaine à structurer », *Savoirs*, 2006, n° 11, 2, p. 39-64.
 - DUPAIGNE Bernard, 2012, « La maturation du Musée d'ethnographie au tournant du XXe siècle », *Outre-Mers. Revue d'histoire*, vol. 99, n° 376, p.529-552.
 - DURAND Maximilien, « Un musée des Tissus au xxie siècle ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2016, 1, p. 9-12.
 - GAILLEMIN Bérénice, 2017, « D'argile, de fleurs et de laine. Catéchismes multisensoriels dans les hauts plateaux boliviens », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 26, p.46-71.
 - GELINAS Dominique, « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, 2014, #16.
 - GROGNET Fabrice, 2005, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 2, p. 49-63.

- HARAMBOURG Lydia, *Le musée des tissus de Lyon l'une des plus riches collections textiles du monde*, <http://www.academiedesbeauxarts.fr/le-musee-des-tissus-de-lyon-lune-des-plus-riches-collections-textiles-du-monde>, consulté le 10 juin 2020
- HUGUIER Françoise, ZANNETTACCI Cyril, et MUSEE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC, 2008, *Chemins de couleurs : teintures et motifs du monde* ; Paris, France, Musée du quai Branly : N. Chaudun.
- ILLOUZ Charles et MARTINEZ Françoise (dir.), 2018, *Peuples en vitrine : une approche comparée du montrer/cacher*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes.
- JADE Mariannick, « Le patrimoine immatériel, nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux », *OCIM*, 2004, p. 11.
- JAY Monique, « Le Musée des Tissus », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 1991, 19, 2, p. 125-126.
- JULIEN Marie-Pierre et ROSSELIN Céline, « Introduction », *La culture matérielle*, 2005, (coll. « Repères »), p. 3-7.
- KENT Rachel. « Yinka Shonibare MBE : Postcolonial Hybrid ». *Art World*, n°5 (Edition Australienne), octobre/novembre 2008,p.102.
- KILANI Mondher, 2008, « L'objet dans tous ses états », *Gradhiva*, vol. n° 8, n° 2, p. 136-139.
- LE MENESTREL Sara, 1996, « La collecte de l'objet contemporain : Un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec », *Ethnologie française*, vol. 26, n° 1, p. 74-91.
- LEMAY-PERREAULT Rébéca, 2015, « Les œuvres d'art contemporain dans

les musées de société : que nous disent-elles ? », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, n° 2, p.111-136.

- LESPES Marlène, 2017, « Les usages de l'art colonial dans les expositions coloniales : le cas du pavillon marocain », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 25, p.146-160.
- MAGRO Sébastien, « De l'usage des réseaux socio-numériques comme supports d'une médiation culturelle en ligne », *La Lettre de l'OCIM*, 2015, 162, p. 37-40.
- MARIANI Alessandra, « L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? », *Muséologies*, 2015, 2, 1, p. 48-75.
- MATHIEU Jocelyne, TURGEON Christine Anne-Marie, 2004, « Collections-collectionneurs. Textiles d'Amérique et de France. [Québec], Les Presses de l'Université Laval, 2002, 240 p. ISBN 2-7637-7856-9 », *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 2, p. 236-238.
- MICHEAUX R. DE et PAYEN J., « Le Centre International d'Étude des Textiles Anciens », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1964, 17, 3, p. 243-250.
- MULLER Bernard. « Le 'Jardin d'Amour' de Yinka Shonibare au Musée du Quai Branly ou : quand l' 'autre' s'y met ». *CeROArt*, n°1, octobre 2007.
- PINE Karen J., KNOTT Tracy et FLETCHER Ben C., « Quand faire des gestes permet de mieux apprendre », *Enfance*, 2010, N° 3, 3, p. 355-368.
- PIOUS Estelle, NZEFA Sylvain Djache, NOUAYE Flaubert Ambroise Taboue et FOTSO Anita Kamga, « La sauvegarde et la valorisation du patrimoine culturel au Cameroun », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et*

Culture scientifiques et techniques, 2012, 139, p. 30-39.

- PIRALLA-HENG VONG Luc, « Les Oubliés des Colonies : le fonds indien provenant de l'Exposition permanente des Colonies (1855-1896) dans les collections publiques. », *Archive du quai Branly*, 2012, 1.
- PRETE Nadia, « Tapisserie contemporaine, comme expression de femme », *Sorcières : les femmes vivent*, 1977, 10, L'art et les femmes, p. 18.
- RAMEFORT Marie de, « De l'objet à l'œuvre. La modalité tactile, nouvelle orientation de médiation », *Reliance*, 2008, n° 29, 3, p. 120-122.
- RIVET Paul & RIVIERE Georges Henri, 1931, « La réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro », *Bulletin du Musée d'ethnographie*, n° 1, 1931, p. 3-1.
- SCOPSI Claire, « Le Musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, Paul Rasse, Cnrs Éditions, 2017, 291 p. », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 2018, 44.
- VALLERANT Jacques, « Tisseurs lyonnais. De l'armure textile au tissu social », *Ethnologie française*, 1981, 11, 2, p. 103-120.
- VAN GEERT Fabien, 2017, « Légitimer la prédation ? Entre colonialisme et approche multiculturelle des collections ethnographiques », *ICOFOM Study Series*, n° 45, p.85-98.
- ZERBINI Laurick, 1996, « Les objets ethnographiques soumis à la polémique : présentation "esthétique" ou présentation "culturelle" ? », *Sociologie de l'art*, n° 6, p. 117-134.
- ZIMMERMANN Maurice, 1906, « L'Exposition coloniale et le Congrès

colonial de Marseille », *Annales de géographie*, vol. 15, n° 84, p. 463-468.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- COX Raymond, 1902, *Chambre de commerce de Lyon : catalogue sommaire des collections du Musée historique des tissus, dressé*, Lyon, France, au Musée historique des tissus.
- FESTIVAL INTERNATIONAL DES TEXTILES EXTRA-ORDINAIRES & HS PROJETS, 2018, *Déviations*, Clermont-Ferrand : Editions HS Projets.
- MARTIN Stéphane, 2018, *Madagascar : arts de la grande île* : Issy-les-Moulineaux, France, Beaux-Arts & Cie
- MUSEE DES ARTS DECORATIFS (dir.), 1985, *Fibres art 85 : 13 septembre-12 novembre 1985, Musée des Arts Décoratifs, Paris*, Paris, France, Musée des arts décoratifs.
- MUSEE FABRE, 2016, *L'art et la matière : des sculptures à toucher*, Futuroscope, France, Canopé éditions.
- 1995, *Toucher pour savoir : de la pierre brute à la pierre sculptée : exposition tactile, du 30 septembre au 24 décembre 1995* : *Museum d'Histoire naturelle, Musée du Compagnonnage, Atelier du Patrimoine, Musée des Beaux-Arts, Historial de Touraine*, Tours, France, Musée des Beaux-Arts.
- Cette exposition base sa médiation sur le toucher et cela m'intéresse pour ma partie sur la muséologie des sens.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

- CRENN Julie, *Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles*, Sciences de l'Homme et Société / Art et histoire de l'art, Université Michel de Montaigne -Bordeaux II, Bordeaux, 2012.

WEBOGRAPHIE

- *Documents / articles*
- ANONYME, *Le Musée de l'artisanat et du design de San Francisco lance Let's Face It, un concours national de création de masques*, <http://www.club-innovation-culture.fr/musee-design-sf-concours-creation-masques/> , 19 mai 2020, consulté le 23 juin 2020.
- ANONYME, *Musée des tissus de Lyon : "On ne veut pas le sauver, on veut le faire renaître"*, <https://www.lyonmag.com/article/99897/musee-des-tissus-de-lyon-8220-on-ne-veut-pas-le-sauver-on-veut-le-faire-renaitre-8221> , 8 mars 2019, consulté le 3 avril 2020.
- ANONYME, *Qu'est-ce qu'un Fablab, quel avenir en France ?*, <https://archibat.com/blog/quest-ce-quun-fablab-vers-une-revolution-de-la-conception/> , 12 juin 2015, consulté le 18 juin 2020.
- AUTHOR Elissa, *Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80: The Journal of Modern Craft: Vol 1, No 1*, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/174967708783389896>, consulté le 23 juin 2020.
- BERUBE Patricia, *La fin du «ne pas toucher» ? L'ère est à l'immersif dans les musées*, <http://theconversation.com/la-fin-du-ne-pas-toucher-lere-est-a-limmersif-dans-les-musees-125097>, consulté le 17 juin 2020.

- BONNET Carole, *Petite histoire de la Fashion Week en 2 minutes*,
<https://www.lesinrocks.com/inrocks.tv/petite-histoire-de-la-fashion-week-en-2-minutes/> , 6 mars 2015, consulté le 10 juin 2020.

- BOURBON Jean-Claude, « Coronavirus : comment la filière textile française se réinvente », *La Croix*, 3 mai 2020. [En ligne] Disponible sur :
<https://www.la-croix.com/Economie/Economie-et-entreprises/Coronavirus-comment-filiere-textile-francaise-reinvente-2020-05-03-1201092343>

- CASTELNAU Marie-Laure, *Esclarmonde Monteil, l'étoffe du succès*,
<https://gazette-drouot.com/article/esclarmonde-monteil-l-etoffe-du-succes/7437>, consulté le 2 avril 2020.

- CRENN Julie et AIDARA Aminata, 2011, « Yinka Shonibaré s'installe à Monaco », *Africultures*, URL : <http://africultures.com/yinka-shonibare-sinstalle-a-monaco-9883/> (consulté le 19 mai 2018)

- COMMEAUX Lucille, *Il faut sauver le Musée des Tissus*,
<https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/il-faut-sauver-le-musee-des-tissus> , France Culture, 7 décembre 2016, consulté le 7 avril 2020.

- DARNAULT Maïté, *L'intox de Laurent Wauquiez sur le sauvetage du musée des Tissus de Lyon - Culture Next*,
https://next.liberation.fr/arts/2017/10/13/l-intox-de-laurent-wauquiez-sur-le-sauvetage-du-musee-des-tissus-de-lyon_1602877 , 13 octobre 2017, consulté le 30 mars 2020.

- DIAS Nélia. « Vers l'archivage des objets : La naissance du Musée d'ethnographie du Trocadéro », *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires français*, 1988, n°138. URL :

<https://www.enssib.fr/bibliothequenumerique/documents/41795-vers-l-archivage-des-objets.pdf> (consulté le 5 avril 2019)

- DOUET Marion, *Textile : en Afrique de l’Ouest, les cotonniers perdent le fil de la transformation – Jeune Afrique*, <https://www.jeuneafrique.com/mag/426363/economie/textile-afrique-de-louest-cotonniers-perdent-fil-de-transformation/> , 21 avril 2017, consulté le 29 juin 2020.
- DOUNY Laurence, 2019, « Vêtements de prestige : techniques de production et motifs en Afrique de l’Ouest », Blogterrain, URL : <https://blogterrain.hypotheses.org/13584> (consulté le 01/05/2019)
- DREUX-BREZE Elodie, 2017, « Le musée des Tissus de Lyon repris par la région ? » *Connaissance des Arts*, <https://www.connaissancedesarts.com/design-et-decoration/le-musee-des-tissus-de-lyon-repris-par-la-region-1170672/> (consulté le 08 mai 2019).
- DUBUC Léa, *Musée des Tissus : Wauquiez veut des « grands espaces de scénographie »*, <https://www.lyoncapitale.fr/culture/musee-des-tissus-wauquiez-veut-des-grands-espaces-de-scenographie/> , 7 mai 2018, consulté le 21 avril 2020.
- DUMONT Etienne, *Le Musée des Tissus de Lyon confronte Yves Saint Laurent à ses fournisseurs*, <https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/le-musee-des-tissus-de-lyon-confronte-yves-saint-laurent-a-ses-fournisseurs> , 12 janvier 2020, consulté le 6 juin 2020.
- E.F. avec AFP, *Lyon: Stéphane Bern va aider à redessiner le futur musée des tissus*, <https://www.20minutes.fr/culture/2213639-20180202-lyon-stephane-bern-va-aider-redessiner-futur-musee-tissus>, consulté le 30 mars 2020.

- EVIN Florence, « A Lyon, le Musée des tissus se déchire », *Le Monde.fr*, 9 juin 2017 p.

- FOSTER Siegfried, 2018, *Enfin la reconnaissance pour les arts de Madagascar ?* <http://www.rfi.fr/culture/20180918-arts-madagascar-reconnaissance-quai-branly-grande-ile> (consulté le 26 avril 2019).

- FRISULLO Elisa, *Lyon: Les dons affluent pour que le musée des tissus se tisse un avenir ambitieux*, <https://www.20minutes.fr/societe/2248055-20180403-lyon-dons-affluent-musee-tissus-tisse-avenir-ambitieux>, consulté le 30 mars 2020.

- FRISULLO Elisa, *VIDEO. Stéphane Bern convoqué par Gérard Collomb pour un tweet de soutien à Laurent Wauquiez*, <https://www.20minutes.fr/societe/2154195-20171019-video-stephane-bern-convoque-gerard-collomb-tweet-soutien-laurent-wauquiez>, consulté le 30 mars 2020.

- HAUSER Claude et VALLOTTON François, « Entre soft power, compétition économique et divertissement de masse : les expositions internationales aux XIX e et XX e siècles », *Relations internationales*, 2015, n° 164, 4, p. 3-8.

- HUGUES Patrice, [s. d.], *Le tissu et les mystères de la conscience*, <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva2.htm> (consulté le 14 mai 2018).

- HUGUES Patrice, [s. d.], *Le tissu la conscience biologique le féminin*, <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva4.htm> (consulté le 16 mai 2018).

- JADE Mariannick, [s. d.], 2002, « *Scénographie Et Multimédia Dans Les Projets Du *Musée Du Quai Branly* », École du Louvre, URL : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1495/files/2013/08/musee_quaibrantly.pdf (consulté le 12 mai 2019)

- LAURANT Sophie, *L'incroyable renaissance du musée des Tissus de Lyon*, <https://www.lepelerin.com/histoire-patrimoine/patrimoine-en-region/l-incroyable-renaissance-du-musee-des-tissus-de-lyon/> , 24 mai 2018, consulté le 30 mars 2020.

- LAURENT Stéphane, *Contre la fermeture du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon. Oui, mais...*, <https://acteursdeconomie.latribune.fr/debats/opinion/2016-01-08/contre-la-fermeture-du-musee-des-tissus-et-des-arts-decoratifs-de-lyon-oui-mais.html>, consulté le 6 avril 2020.

- LEVEQUE Mathilde, *Le Magasin des petits explorateurs, ou l'exposition coloniale du livre jeunesse ?*, <https://magasindesenfants.hypotheses.org/6574>, consulté le 30 juin 2020.

- MACE Jacques, *JOMARD, Edme François (1777-1862), ingénieur-géographe, archéologue*, <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/biographies/jomard-edme-francois-1777-1862-ingenieur-geographe-archeologue/>, consulté le 29 juin 2020.

- MAINGON Claire, 2008, *Les pavillons éphémères de l'Exposition coloniale | Histoire et analyse d'images et œuvres*, URL : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/pavillons-ephemeres-exposition-coloniale>

- MCUBE, *Silk in Lyon, Festival de la soie - du 19 au 22 novembre 2020*, <https://www.silkinlyon.com/>, consulté le 28 juin 2020.

- MORRAL Euràlia, *Le musée textile de Terrassa*,
file:///C:/Users/User/Downloads/171121-Text%20de%20l'article-243415-1-10-20100512.pdf , 1991.
- MOURGUES Elsa, *Le wax : itinéraire d'appropriations culturelles*, France Culture, <https://www.franceculture.fr/histoire/le-wax-itineraire-dappropriations-culturelles> , 26 novembre 2018, consulté le 27 mai 2020.
- MOYNET G., « Palais des Fils, Tissus et Vêtements. », *La Science illustrée*, 1899, n°627.
- MUNKENI MONNIER Prisca « Comment le wax fait croire qu'il est africain et étouffe les vrais tissus du continent », *Le Monde.fr*, 30 déc. 2016, {En ligne] Disponible sur :
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/12/30/comment-le-wax-fait-croire-qu-il-est-africain-et-etouffe-les-vrais-tissus-du-continent_5055656_3212.html
- NOWAK Mathieu, [s. d.], *EN IMAGES. Madagascar à Branly : une exposition inédite sur le sacré et l'esthétisme malgaches*,
https://www.sciencesetavenir.fr/decouvrir/expositions/a-branly-une-exposition-sur-les-arts-de-madagascar-a-paris_127984 (consulté le 16 mai 2019).
- QUIGNON Catherine, « L'industrie textile française renaît de ses cendres », *Le Monde.fr*, 7 avr. 2019 p.
- RAID Sophie, *A Lyon, deux musées historiques menacés de fermeture*, <https://www.telerama.fr/scenes/a-lyon-deux-musees-historiques-menaces-de-fermeture,134804.php>, consulté le 3 juin 2020.
- RAUWEL Alain, 2018, « Le musée-monde de George Henri Ribièrè », *Art*

Critique, [En ligne] 7 décembre 2018, URL : <https://www.art-critique.com/2018/12/musee-monde-georges-henri-riviere/> (consulté le 12 mai)

- RYKNER Didier, *Interview de Xavier Bonnet, tapissier et historien de l'art, à propos du Musée des Tissus*, <https://www.latribunedelart.com/interview-de-xavier-bonnet-tapissier-et-historien-de-l-art-a-propos-du-musee-des-tissus>, 11 janvier 2016, consulté le 6 juin 2020.
- ZANARTU Cristobal, *Oral history interview with Sheila Hicks, 2004 March 18*, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sheila-hicks-12269>, consulté le 23 juin 2020.
- ZEITOUN Charline, 2015, *À l'époque des zoos humains*, <https://lejournal.cnrs.fr/articles/a-lepoque-des-zoos-humains> (consulté le 24 avril mai 2019)

- *Ressources internet*

- *À propos de nous - Musée Calico*, <https://www.calicomuseum.org/the-story-of-the-calico-museum/>, consulté le 23 mai 2020.
- *About ICOM Costume*, <http://costume.mini.icom.museum/who-we-are/about-icom-costume/>, consulté le 15 mai 2020.
- *About Museo Sulca Textiles*, <https://museosulcatextiles.com/en/about-de-textil-sulca-premium/>, consulté le 23 mai 2020.
- *About The Museum – Textile Museum of Canada*, <https://textilemuseum.ca/about-the-museum/>, consulté le 21 mai 2020.

- *Activités manuelles et jeux*, <https://www.museedestissus.fr/activite/>, consulté le 18 juin 2020.
- *Activities Calendar*, <https://museosulcatextiles.com/en/activities-calendar/>, consulté le 23 mai 2020.
- *AMANO*, <http://www.museoamano.org/amano/>, consulté le 23 mai 2020.
- *[ANNULÉ] Les textiles un art majeur*, <http://www.quaibrantly.fr/en/exhibitions-and-events/at-the-museum/jacques-kerchache-reading-room-events/event-details/e/annule-les-textiles-un-art-majeur-38536/>, consulté le 29 mai 2020.
- *Atelier « Trop stylé »*, <http://www.quaibrantly.fr/fr/informations-pratiques/aller-plus-loin/visites-et-ateliers/ateliers/details-de-levenement/e/atelier-trop-style-38654/>, consulté le 18 juin 2020.
- *Boite arts graphiques*, <http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/vie-des-collections/actualites/boite-arts-graphiques/>, consulté le 30 juin 2020.
- *Centre de documentation et musée du textile - Informations générales - Le plus grand musée de Catalogne*, <https://museuslocals.diba.cat/museu/1069332>, consulté le 22 mai 2020.
- *Chemins de couleurs*, <http://www.quaibrantly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/chemins-de-couleurs-33177/> (consulté le 16 mai 2019).
- *Chiffres clés du quai Branly*, <http://www.quaibrantly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/chiffres-cles/> (consulté le 16 mai 2019b).
- *CIETA, Cieta - Centre International D'étude Des Textiles Anciens*, [En

ligne] Disponible sur : <https://cieta.fr/fr/members-of-the-cieta/>, consulté le 2 juin 2020.

- *Collections de textiles, étoffes, costumes et parures*,
<http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/vie-des-collections/actualites/nouvelles-acquisitions/20-ans-les-acquisitions-du-musee-du-quai-branly-jacques-chirac/1-grands-axes-denrichissement/collections-de-textiles-etoffes-costumes-et-parures/>, consulté le 29 mai 2020.
- *COLLEZIONI*, <https://www.museodeltessuto.it/museo/collezioni/>, consulté le 22 mai 2020.
- *Dartagnans - Dessinons le Nouveau Musée Des Tissus*,
<https://dartagnans.fr/fr/projects/dessinons-le-nouveau-musee-des-tissus/campaign>, consulté le 31 mars 2020.
- *Définition du musée*, <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 7 juin 2020.
- *De lin et de laine*, <http://www.musee-mariemont.be/index.php?id=17064> (consulté le 10 mai 2019).
- *Dessinons le Nouveau Musée Des Tissus*,
<https://dartagnans.fr/fr/projects/dessinons-le-nouveau-musee-des-tissus/campaign>, consulté le 6 juin 2020.
- *Du musée d'Art et d'Industrie au MTMAD*,
http://www.mtmad.fr/fr/pages/topnavigation/musees_et_collections/mt_histoire_musee/mt-creation.aspx (consulté le 14 mai 2019e).
- *Exposiciones anteriores*,

<https://museodelamoda.cl/exposiciones/exposiciones-antteriores/>, consulté le 23 mai 2020.

- *Exposition « Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre. »*, <http://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/georges-henri-riviere> (consulté le 16 mai 2019f).
- *Fonds du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-2005)*, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Patrimoine-ethnologique/Patrimoine-ethnologique/PortEthno-portail-pour-l-ethnologie-de-la-France/Archives-en-ethnologie-francaise-a-Paris/Archives-nationales-France/Fonds-du-musee-national-des-Arts-et-Traditions-populaires-1937-2005>, consulté le 25 mai 2020.
- *Hamy, Ernest-Théodore - Persée*, <https://www.persee.fr/authority/142909>, consulté le 29 juin 2020.
- *Histoire et architecture*, <https://www.museedestissus.fr/histoire-et-architecture/>, consulté le 28 avril 2020.
- *Historia - Biała Fabryka Ludwika Geyera*, <https://cmwl.pl/public/informacje/historia,17>, consulté le 22 mai 2020.
- *Kolekcja - eksponaty Muzeum Włókiennictwa w Łodzi*, <https://cmwl.pl/public/informacje/kolekcja,16>, consulté le 22 mai 2020.
- *La Mode dans l'Antiquité | AFCCA*, <https://www.afcca.fr/fr/archives/actualite/la-mode-dans-lantiquite>, consulté le 30 mai 2019.
- LAROUSSE Éditions, *Définitions : folklore - Dictionnaire de français Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/folklore/34414>, consulté le 29 juin 2020.

- LAROUSSE Éditions, *Définitions : tissu - Dictionnaire de français Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tissu/78215>, consulté le 24 juin 2020.

- *L'art et la matière. Prière de toucher - Musée des Beaux-Arts de Lyon*, <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/l-art-et-la-matiere/l-art-et-la-matiere> (consulté le 4 mars 2019)

- *Les musées consacrés à la mode en France - Ministère de la Culture*, <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Design-mode/La-mode-en-France/Les-musees-consacres-a-la-mode-en-France> (consulté le 21 mars 2019).

- *Les vêtements racontent des histoires - Mannequins*, <http://www.clothestellstories.com/index.php/stories-2/displaying-clothes/planning/mannequins>, consulté le 18 avril 2020.

- *L'Exposition coloniale de 1931 | Palais de la Porte Dorée*, <https://www.palais-portedoree.fr/fr/l-exposition-coloniale-de-1931>, consulté le 23 mai 2020.

- *L'Orient des femmes vu par Christian Lacroix*, <http://www.quaibrantly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/lorient-des-femmes-vu-par-christian-lacroix-34146/> (consulté le 14 mai 2019).

- *Maison des Canuts • Visites et salles d'expositions*, <https://maisondescanuts.fr/visites/>, consulté le 30 juin 2020.

- *Mask-making during COVID-19 – Textile Museum of Canada*, <https://textilemuseum.ca/tutorials/maskmaking/>, 5 mai 2020, consulté le 30 juin 2020.

- MCUBE, *Musée des Tissus*, <https://www.unitex.fr/musee-des-tissus/>, consulté le 1 avril 2020.
- *MEMOIRE ET CREATION CONTEMPORAINE A MADAGASCAR*, <http://hs-projets.com/fr/madagascar/> , 7 juin 2017, consulté le 12 juin 2020.
- METROPOLE Clermont Auvergne, *Musée Bargoin*, <https://www.clermontmetropole.eu/bouger-se-divertir/le-dynamisme-culturel/les-musees-de-clermont-auvergne-metropole/musee-bargoin/> , 8 juin 2020, consulté le 14 juin 2020.
- *Mode dans l'Antiquité – MuséAl*, <https://atelier-tilde.fr/2017/05/08/mode-dans-lantiquite/>, consulté le 30 mai 2019.
- *Musée des Tissus / Musée des Arts décoratifs - LYON UNESCO*, <http://www.patrimoine-lyon.org/la-presqu-ile/ainay-3/le-musee-des-tissus> (consulté le 14 mars 2019).
- *Musée des Tissus et des Arts décoratifs*, https://www.wikiwand.com/fr/Mus%C3%A9e_des_Tissus_et_des_Arts_d%C3%A9coratifs.
- *Museum Collection | Fashion and Textile Museum*, <https://www.ftmlondon.org/ftm-collection/>, consulté le 22 mai 2020.
- *MUSÉES TEXTILES*, <http://hs-projets.com/fr/musees-textiles/> , 21 juin 2017, consulté le 19 mai 2020.
- *Nishijin Textile Industry Association |*, <http://nishijin.or.jp/eng/>, consulté le 23 mai 2020.

- *Nos partenaires*, <https://www.museedestissus.fr/partenaires/>, consulté le 6 juin 2020.

- *[Ocim] la lettre 189 mai-juin 2020*, <https://www.calameo.com/read/005777060b3354a7710fb>, consulté le 7 juin 2020.

- *ODD-compatibilité : L'interdiction de détruire les invendus vestimentaires – Association 4D*, <https://www.association4d.org/blog/2020/02/18/odd-compatibilite-linterdiction-de-detruire-les-invendus-vestimentaires/>, consulté le 23 juin 2020.

- *Pandemic Objects Archives • Page 2 of 2 • V&A Blog*, <https://www.vam.ac.uk/blog/pandemic-objects>, consulté le 23 juin 2020.

- *Pandemic Objects: Sewing Machine • V&A Blog*, <https://www.vam.ac.uk/blog/design-and-society/pandemic-objects-sewing-machine>, 20 mai 2020, consulté le 23 juin 2020.

- *Pandemic Objects: Home-Made Face Masks • V&A Blog*, <https://www.vam.ac.uk/blog/design-and-society/pandemic-objects-home-made-face-masks>, 13 mai 2020, consulté le 24 juin 2020.

- *Patrimoine textile en Auvergne-Rhône-Alpes*, <https://www.patrimoinetextile-auvergnerrhonealpes.fr/> (consulté le 16 mars 2019).

- *Pourquoi le Mucem conserve-t-il les textiles dans ses collections ?* <http://www.mucem.org/pourquoi-le-mucem-conserve-t-il-les-textiles-dans-ses-collections> (consulté le 07 mai 2019).

- PROGRAMME DU FITE 2018, <http://fite.hs-projets.com/programme-du-fite-2018/>, 25 juillet 2018, consulté le 14 juin 2020.

- *Provenienzforschung | Stadt Krefeld*,
<https://www.krefeld.de/de/textilmuseum/provenienzforschung/>, consulté le 21 mai 2020.
- *Renouveau du musée – Musée des Tissus*,
<https://www.museedestissus.fr/renouveau-du-musee/>, consulté le 31 mars 2020.
- *Ruth Funk Exhibit*, <http://click360.me/tours/funk/kimono/>, consulté le 20 mai 2020.
- *Sammlung | Stadt Krefeld*,
<https://www.krefeld.de/de/textilmuseum/sammlung/>, consulté le 21 mai 2020.
- *Scolaires / étudiants*, <https://www.museedestissus.fr/scolaires-etudiants/>, consulté le 17 juin 2020.
- *Signez la pétition*, <https://www.change.org/p/non-à-la-fermeture-du-musée-des-tissus-de-lyon>, consulté le 6 juin 2020.
- *SINULID : UNE ECOLE POUR UN MODE DE VIE UNIVERSEL ET INNOVANT*, <http://hs-projets.com/fr/sinulid-2/>, 28 juin 2017, consulté le 12 juin 2020.
- *Site internet du musée du quai Branly*, « Chiffres clés », [En ligne], consulté le 12 mars 2020, [En ligne] Disponible sur :
<http://www.quaibrantly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/chiffres-cles/>
- *Tarifs des visites et des activités - Soierie Vivante*, <https://www.soierie-vivante.asso.fr/Tarifs.php>, consulté le 30 juin 2020.
- *Textile(s) 3D : comment améliorer la diffusion et la conservation du*

patrimoine ancien ? | Inria, <https://www.inria.fr/fr/textiles-3d-comment-ameliorer-la-diffusion-et-la-conservation-du-patrimoine-ancien>, consulté le 7 juin 2020.

- *Textiles et costumes : adapter sa politique de conservation, de restauration et d'exposition à sa collection*, <https://www.icom-musees.fr/actualites/agenda/textiles-et-costumes-adapter-sa-politique-de-conservation-de-restauration-et>, 28 juin 2019, consulté le 15 mai 2020.
- *Textiles - ICOM-CC*, <http://www.icom-cc.org/40/working-groups/textiles/>, consulté le 15 mai 2020.
- *Une « maxi CCI » mais un budget toujours contraint*, <https://rcf.fr/actualite/une-maxi-cci-mais-un-budget-toujours-contraint>, consulté le 6 juin 2020.
- *:: :: Musée du Textile :: En avance sur son temps*, <https://www2.gwu.edu/~textile/AheadofHisTime/index.html>, consulté le 20 mai 2020.
- *Vêtements modèles*, <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/vetements-modeles>, consulté le 26 mai 2020.

COLLOQUES & TABLES RONDES

- LEFORT Isabelle, « L'identité lyonnaise au risque de ses musées », 2011.
- VIATTE Germain et LE FUR Yves, 2017, « Exposer les arts non occidentaux à Paris : nouveaux contextes, nouvelles conceptions », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, Musée du quai Branly (département de la recherche et de l'enseignement).

- ATHENOR Christine, LEVEUGLE Thomas, 24 novembre 2018, *Mémoire et création contemporaine à Madagascar : Les textiles malgaches, traditionnels et contemporains*, Paris, Musée du quai Branly.

ENREGISTREMENT AUDIO

- *Anthropologie du textile - Ép. 1/3 - Histoire du textile*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-du-textile-1-anthropologie-du-textile>, consulté le 16 mai 2020.
- CHIDIAC Hana, *Rencontre avec Hana Chiciac, L'orient des Femmes vu par Christian Lacroix*, Musée du quai Branly, 2011.

VIDEOGRAPHIE – FILMOGRAPHIE

- *Bordeaux : textiles en 3D au Musée d'Ethnographie*. [En ligne] Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=I13Ag3vE0Y0>
- GODONOU Alain, *Muséotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique. Colloque international organisé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy*, 2019.
- INA.FR Institut National de l'Audiovisuel-, *Musée des arts Africains et Océaniens*. [En ligne] Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/PAC9404102999>
- MAKER Chris, RESNAIS Alain et CLOQUET Ghislain, *Les statues ne meurent jamais*, Présence Africaine Editions et Tadié Cinéma Production, 1953.
- MUSEE DU QUAI BRANLY, *Les collections textiles / Exposition « 20 ans »*,

[En ligne] Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=yN8cF3Uwv5w&feature=youtu.be>

ANNEXE ILLUSTRATIONS :

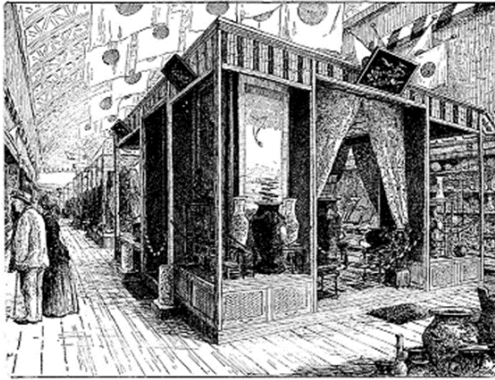


Figure 1 : Les merveilles de l'exposition de 1889 : histoire, construction, inauguration, description détaillée des palais... L'exposition Japonaise, Les Galeries. Gravure anonyme.

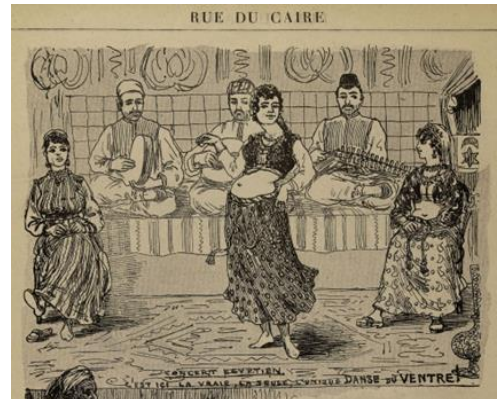


Figure 2 : Georges Coutan, La rue du Caire, « Concert égyptien, c'est ici la vraie, l'unique danse du ventre ! », dans L'Exposition pour rire. Revue comique, [1889]



Figure 3 : Henri Manuel, Types divers de Marocains, photographie –reproduite dans L'Afrique du Nord illustrée, Exposition Coloniale de Paris, juillet 1931, numéro spécial. © <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-2-page-146a.html>

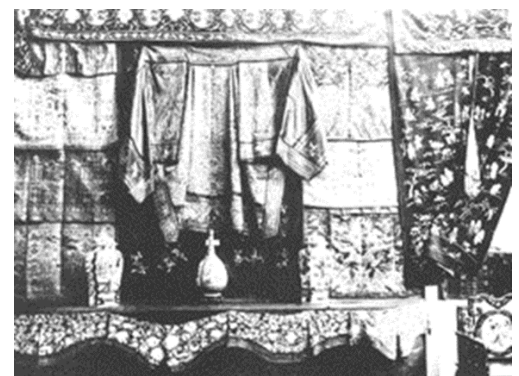


Figure 4 : Tissus présentés à l'Exposition coloniale de Lyon en 1894 (page 19), ©Laurick Zerbini



Figure 5 : Paris. Exposition universelle de 1900. Section des robes (Palais des fils, tissus et vêtements). ©Parisiennne Photographique | Agence Roger-viollet.



Figure 6 : Présentation du métier à tisser circulaire à l'exposition internationale de Lille, 1951 (AD Somme ; 68 J 10). © Région Hauts-de-France - Inventaire général, ©Département de la Somme



Figure 7 : Salle d'Océanie, Musée ethnographique, Paris, 1895 - Crédit photographique : Société d'excursions des amateurs de photographies, © musée du quai



Figure 8 : Salle du Musée Ethnographie du Trocadéro, fin XIXe siècle - © Laurick Zerbini



Figure 9 :
Réserve, Musée du Trocadéro, 1931 - © Laurick Zerbini



Figure 10 : Salle du musée de l'Homme de 1937 - changement de scénographie
© site internet Muséum National D'Histoire Naturelle :
<https://www.mnhn.fr/fr/visitez/agenda/conference/musee-homme-toute-histoire>



Figure 11 :
Salle d'exposition du musée dans les années 30 © Albert Harlingue / Roger-Viollet. Site internet du Palais de la Porte Dorée :
<https://www.palais-portedoree.fr/fr/le-palais-de-la-porte-doree-apres-1931>



Figure 12 : Vitrine "Du berceau à la tombe" conçue par George-Henri Rivière (Palais de Tokyo).
© Jean-Pierre Dalbéra
<https://www.flickr.com/photos/dalbera/35934689622>



Figure 13 : Section textiles - Exposition "20 ans. Les acquisitions du musée du Quai Branly", 2019. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 34 :
Anciennes statues coloniales exposées dans la première salle de l'Africa Museum de Tervuren
© Photographie Agathe Gervasoni



Figure 15 : Vitrine des robes indigos du Yémen - Plateau des collections - Musée du quai Branly, 2019, © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 16 : Vitrine des saris indiens - Plateau des collections - Musée du quai Branly, 2019. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 17 : Installation view of Yinka Shonibare MBE: Guns Drawn. Courtesy of the Davis Museum, Wellesley College,
© <https://artnewengland.com/event/lecture->



Figure 18 :
Jupes féminine des Miaos - Chine - Section Asie - Plateau des collections - Musée du Quai Branly, 2019 © Photographie Agathe Gervasoni.



Figure 19 :
Vitrines coulissantes du Musée du Quai Branly - Plateau des collections.

© Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 20 : Vitrine d'un *lamba* - Madagascar. Arts de la Grande Ile - Musée du quai Branly, 2018. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 21 :
Vitrine d'un *lamba Akotifahana* - Madagascar. Arts de la Grande Ile - Musée du quai Branly, 2019. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 22 :
Razakaritrino Zoarinivo par Madame Zo – 2017

Textile contemporain. Bandes magnétiques et fils de coton. Collection Marie-Pierre et Bruno Asseray. Antananarivo, Madagascar.

© Photographie Agathe Gervasoni, 2019.

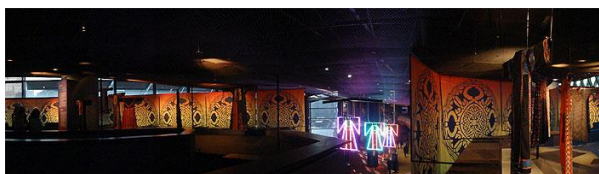


Figure 23 : Vue de l'exposition "L'Orient des femmes".

Source : <http://chambredescouleurs.france-i.com/9394/>

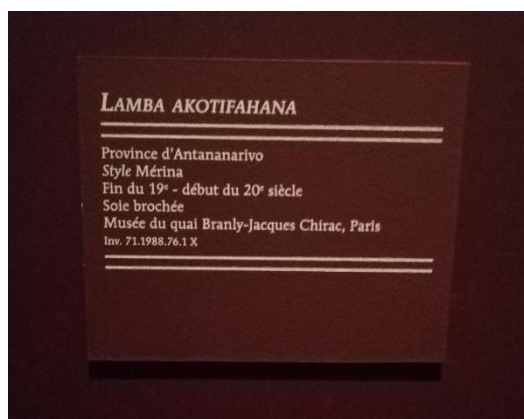


Figure 24 : Cartel - Madagascar. Arts de la Grande Ile - Musée du quai Branly © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 25 : André Hellé, *Une fête au village nègre*, vers 1926. URL : <https://magasindesenfants.hypotheses.org/6574/comment-page-1>



Figure 26 : Photographies projetées au milieu des collections textiles de la section Asie - Musée du quai Branly 2019. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 27 : *Algérienne et son esclave ou l'odalisque* d'Ange Tissier. Huile sur toile. 1860.

©Musée du quai Branly



Figure 28 : « *Un intérieur Merina* » par Antoine Ratrena, 1921, Musée du Quai Branly. © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 29 : Salle des Tapis de Marrakech - Musée du quai Branly © Photographie Agathe Gervasoni, 2019.



Figure 30 : Musée du Tapis Berbère de Marrakech



Figures 31 :
Projections
d'images au sol
dans la salle
des tapis de
Marrakech -
Musée du quai
Branly ©
Photographie
Agathe
Gervasoni,
2019.

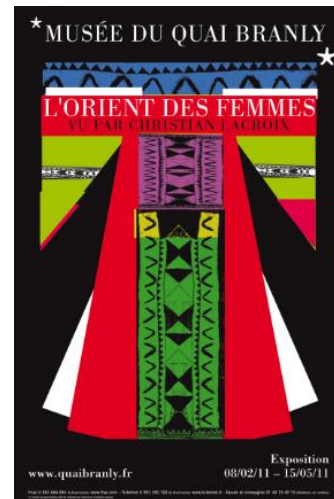


Figure 32 :
Affiche de
l'exposition
"L'Orient des
femmes - vu par
Christian
Lacroix" –

© Musée du
Quai Branly

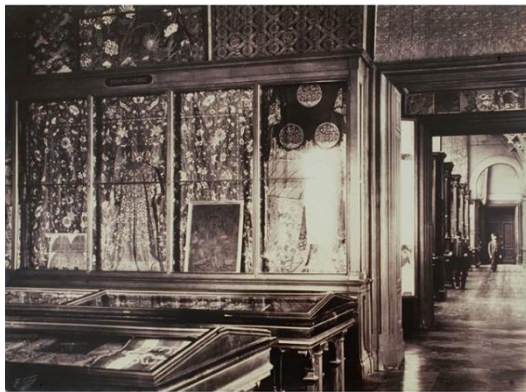


Figure 33 : P. Giron, vue de la salle Extrême-Orient
du Musée d'Art et d'Industrie, Palais de la Bourse,
fin du XIXe siècle.



Figure 34 : Vue de la galerie lyonnaise, Musée d'art
et d'industrie, Palais de la Bourse, Lyon, XIXe
siècle.

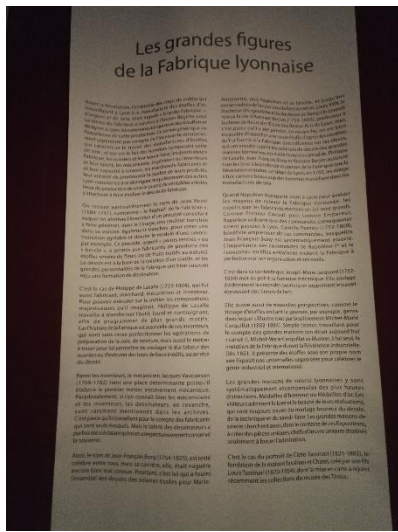


Figure 35: Panneau "Les grandes figures de la Fabrique lyonnaise" - exposition permanente Musée des Tissus de Lyon, 2018.

© Photographie Agathe Gervasoni, 2018.

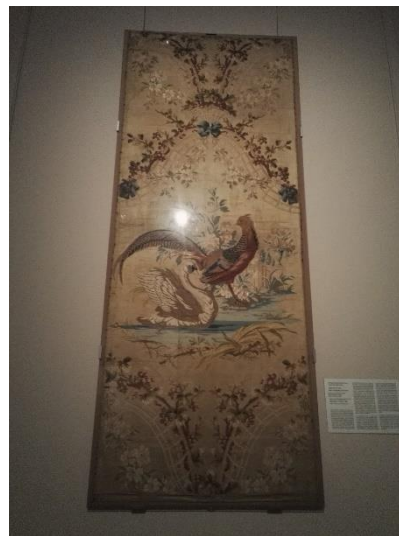


Figure 36 : Laize de tenture dite "Au paon et et faisan" - Musée des Tissus de Lyon, 2018.

© Photographie Agathe Gervasoni, 2018.

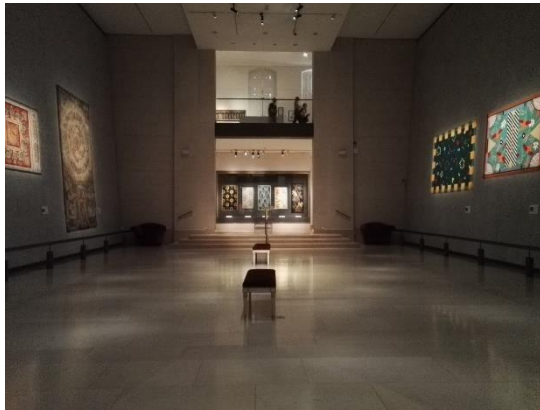


Figure 37 : Salle des Tapis - Musée des Tissus, 2018.

© Photographie Agathe Gervasoni, 2018.



Figure 38 : Photographie de l'éclairage - Musée des Tissus, 2018

© Photographie Agathe Gervasoni, 2018.

Année	Entrées gratuites	Entrées payantes	Total
2001	13 600	69 296	82 896
2002	24 332	69 511	93 843
2003	18 877	63 663	82 540
2004	20 138	59 395	79 533
2005	14 859	56 439	71 298
2006	13 544	71 678	85 222
2007	13 928	63 774	77 702
2008	21 558	64 674	86 232
2009	41 380	90 420	131 800
2010	29 766	51 937	81 703
2011	21 886	47 410	69 296
2012	21 973	36 365	58 338
2013	22 283	34 707	56 990
2014	23 251	45 135	68 386
2015	18 385	30 291	48 676
2016	19 411	40 980	60 391
2017	3 947	49 874	53 821

Figure 39 : Chiffres de fréquentation 2001-2017.

Source : https://www.wikiwand.com/fr/Mus%C3%A9e_des_Tissus_et_des_Arts_d%27arts_coratifs



musseetissuslyon - Abonné(e)
Musée des Tissus et des Arts décoratifs

musseetissuslyon Le montage de l'exposition continue. Reflet dans une soie doupion rose fuchsia | #lyon #exposition #museetissus #museeyparis

31 likes

ansart cachemire_lyon
31 likes · 1 mentionnée
Répondre

86 J'aime
28 OCTOBRE 2019

Ajouter un commentaire... Publier

Figure 40 : Publication Instagram du Musée des Tissus, 29 octobre 2019 : Reflet dans une soie doupion rose fuchsia.



Figure 41 : Publication Instagram du Musée des Tissus, 10 janvier 2020, © Sylvain Pretto

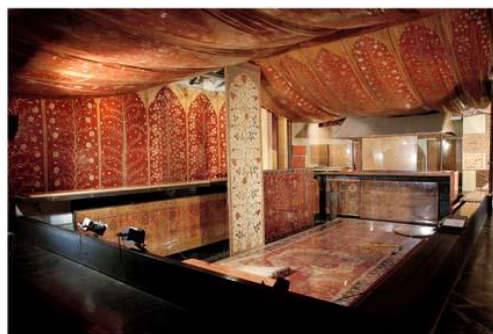


Figure 42 : Intérieur du Calico Museum – © Site internet du Calico museum , Source : <https://www.calicomuseum.org/visiting-the-museum-galleries/>

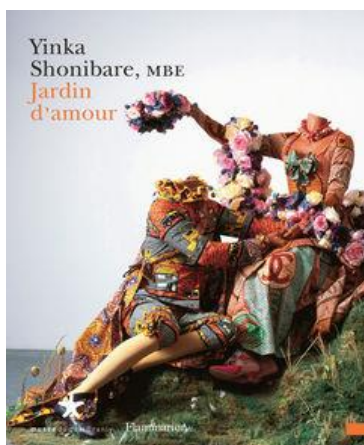


Figure 43 : Affiche de l'exposition "Jardin d'Amour" de Yinka Shonibaré en 2007. © Site du Musée du Quai Branly. Source : <http://www.quaibrnly.fr/fr/editions/les-publications-du-musee/les-catalogues-dexpositions/arts-populaires/jardin-damour/>

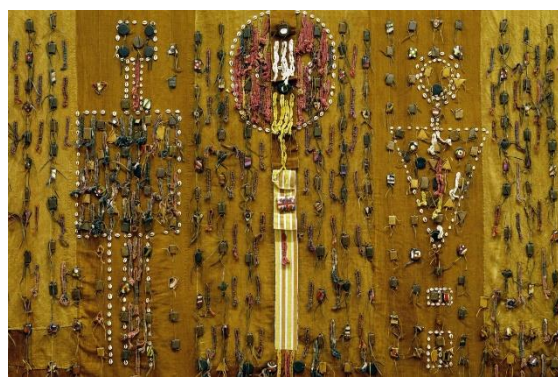


Figure 44 : Hommage aux chasseurs Mandés - Abdoulaye Konaté, 1994, tissus, cauris, pièces de métal



Figure 45 : Sheila Hicks, Atterrissage. (2014) Vue de l'exposition « Unknown Data », galerie frank elbaz, Paris, 2014.



Figure 46 : Exposition de Chiharu Shiota, "Me Somewhere else" aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2019-2020

© Site internet des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Source : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/expositions/chiharu-shiota>

ANNEXE ENTRETIEN : CHRISTINE ATHENOR

Entretien semi-directif par téléphone avec Christine Athénor, Historienne de l'art - Archéologue. - Fondatrice de l'association internationale HS-Projets et Commissaire générale du Festival International des Textiles Extraordinaires, FITE, en coproduction avec la ville de Clermont-Ferrand et le musée Bargoin.

Date : 20 mars 2020

Durée : 48 minutes

Bonjour Madame Athénor, je suis Agathe Gervasoni et je vous appelle pour notre entretien concernant mon sujet de mémoire, qui porte sur les textiles et leur médiation dans les musées.

Oui bonjour Agathe, comment allez-vous ?

Très bien merci ! Et vous, comment se passent vos activités avec le confinement ?

Ca va merci, ça ne nous impacte pas trop parce que nous sommes sur l'organisation du festival, qui aura lieu en septembre donc normalement ça devrait aller pour nous.

Super, j'espère pour vous que tout va bien se dérouler !

Merci !

Donc, pour commencer cet entretien, déjà je vais me présenter moi et mon sujet. Alors je suis en Master Direction de projets culturels - Mention Musées et Nouveaux Médias à l'Université de la Sorbonne Nouvelle à Paris. J'ai consacré jusqu'à présent mes recherches sur le patrimoine textile et ses propriétés sensibles et expressives. Mon intérêt tourne principalement autour de sa place dans les musées, de la médiation et de l'intérêt des publics pour ce patrimoine textile. Je cherche à interroger la pertinence d'une médiation classique développée dans un musée, et m'intéresse actuellement aux autres solutions qui ont été mises en place, avec ou sans les musées. Votre association,

m'intéressent énormément sur ce sujet. J'aimerais donc parler, dans mon mémoire, de votre association et du FITE avec l'exposition "Déviations" que j'ai pu visiter à Clermont-Ferrand l'année dernière. J'ai également choisi d'étudier le cas du musée des Tissus de Lyon.

Oui bien sûr c'est un musée très intéressant, et qui semble évoluer dans le bon sens.

Oui et j'ai vu qu'ils avaient créé un Fablab ? Pour le moment ils ont déjà refait leur site internet.

Oui ils ont commencé par-là, et puis bon après ils attendent un peu, eux, leur fermeture pour fabriquer un nouveau musée en fait, avec de nouvelles dimensions. Et la nouvelle directrice est, ouais ouais bien ! Je pense qu'ils ont des jolis projets même si je ne sais pas ce qu'ils vont faire ! Peut-être que ce ne sera pas qu'art textiles mais aussi arts décoratifs d'ailleurs.

Oui, effectivement j'ai vu que le projet était d'unifier un peu les deux musées. Et vous vous avez été contactée pour ce projet d'ailleurs ?

Oui on a été contacté au moment où le projet de réflexion était en cours par le comité. En fait on a été contacté par une boîte missionnée pour réfléchir au nouveau musée qui s'appelle In Extenso. Ils avaient été missionné par la DRAC Auvergne Rhône Alpes, par le Syndicat textile je ne me souviens plus du nom ici à Lyon et le musée des tissus et la chambre de commerce, pour une mission de profiler un petit peu le futur de ce musée. Donc on nous avait interviewés parmi d'autres personnes bien sûr.

D'accord très bien ! Donc pour commencer notre entretien, est-ce que vous pouvez me raconter un petit peu l'histoire du projet ? Qu'est-ce qui vous a poussé à vous consacrer, vous aux textiles et monter une association là-dessus ?

Alors moi je travailler au Musée des Confluences jusqu'en 2009 et j'avais en responsabilité les collections d'Afrique, du Proche-Orient et de l'Océanie. Et on travailler assez peu finalement le textile, parce qu'à Lyon on sentait qu'il y avait un peu une crainte de trop traiter du textile, qui à mon avis, à Lyon avait trop traité d'un point de vue classique de la soie lyonnaise donc on nous encourageait pas

beaucoup à travailler sur le textile. Mais moi c'était quand même une de mes passions depuis toujours, donc bon je n'arrivais pas vraiment à développer ce côté-là, même si on a pu au moins intégrer une pièce de Madagascar très belle au musée. Du coup il y avait deux choses qui m'intéressaient : un événement textile et la parole directe des artistes. Et voilà c'était quelque chose qu'on traitait un peu à Confluence mais pas beaucoup. Donc j'ai eu envie de réfléchir à un événement textile et j'ai rencontré Simon Njami, qui est commissaire international indépendant et qui a fait énormément d'événements un peu partout dans le monde, des rencontres photographiques à Bamako, qui a fait Africa Remix qui a tourné sur plusieurs continents. Et il est venu dans un colloque dont je m'occupais, du coup on a continué la discussion. A ce moment-là j'ai créé à l'intérieur du musée une cellule qui s'appelait « actualisation des collections » où avec des objets anciens on peut traiter de sujets d'actualité des sociétés. Donc comment on refait ce lien à partir du contemporain avec des collections anciennes. Et du coup de là a découlé aussi un autre groupe qu'on attendait de créer sur le patrimoine immatériel, c'est-à-dire toute la matière des objets, parce qu'au musée on a beaucoup d'objet mais peu de discours de ceux qui les ont fabriqué ou porté ou utilisé. A partir de là, Simon Njami m'a dit : « Bon écoutes, je fais le tour du monde tout le temps, il existe beaucoup de biennales d'art contemporain, de biennales photos, biennales de cinéma mais il n'y a rien sur le textile, donc réfléchis et rédige moi quelque chose et rend moi un document écrit sur mon bureau. » Donc ça s'est fait comme ça en fait.

Donc moi j'étais encore au Musée des Confluences, en 2007-2008, je l'ai rencontré en 2005, donc le temps de discuter, d'échanger, de se connaître un peu. Et donc en 2007-2008 je lui ai déposé un document prospectif d'un événement textile. On a réfléchi à plusieurs, le groupe s'est un petit peu élargit, avec des collègues, on était tous en poste, donc on se retrouvait le soir, entre midi et deux, sur des coins de table, pour réfléchir. Et puis, le document rédigé on a créé une association pour pouvoir se réunir plus officiellement et pouvoir porter cette idée de festival. Donc on a créé l'association d'HS Projets qui veut dire les Projets Hors-Séries et Hors-Structures, puisque l'on est détaché des structures, et l'idée est vraiment de créer un événement un peu indépendant. Après on réfléchirait après aux financements mais en tous cas l'idée c'était ça et le proposer ensuite à une ville, un territoire.

Donc on a commencé à se réunir, au début on était assez peu nombreux et puis on est devenu assez rapidement un peu plus nombreux, et dès le départ dans ce comité ressource qui s'appelait au départ le comité scientifique, on avait la directrice du musée Bargoin, Christine Bouilloc. Et un jour on lui a dit « est-ce que tu penses qu'à Clermont-Ferrand il pourrait y avoir un intérêt, un intérêt politique hein, à ce qu'on développe un événement de ce type dans la ville avec toi et le musée ? ». Et elle nous a dit « Je n'aurais jamais osé vous le demander mais oui ce serait génial ! ». Déjà le musée moi je l'adorais, et puis au niveau de la ville, avec Olivier Bianchi, qui est vraiment visionnaire sur la culture et constamment en recherche d'événements nouveaux, un peu délirants, un peu festifs et c'est parti comme ça.

D'accord ! Et donc les personnes qui faisaient partie de l'association au départ c'était plutôt des personnes de Confluence en fait ?

Oui il y avait Hervé Groscarret qui maintenant est parti à Genève qui s'occupait de la partie exposition, il y avait Marion Trannoy, ma collègue, qui s'occupait avec moi de l'ethnographie mais dans la partie Amériques et voilà pour ce qui est du musée des Confluences. Donc là c'est vraiment le petit noyau qui a commencé à rédiger avec Simon Njami. Et ensuite on a poursuivi la rédaction avec Christine Bouilloc et sa responsable du département textile du Musée Bargoin.

D'accord, et Thomas Leveugle, que j'avais vu à vos côtés à la conférence du Quai Branly l'année dernière, est arrivé plus tard ?

Alors Thomas Leveugle je l'ai rencontré au musée des Confluences, il est venu en stage en s'occupant de tout l'inventaire de l'histoire des collections pour l'Afrique et ensuite il m'a rejoint en stage parce qu'il a passé le concours des conservateurs mais il l'a pas eu et notre projet l'a beaucoup intéressé parce qu'on était en pleine préparation du festival donc il est venu vraiment à l'origine du projet.

D'accord très bien et j'ai vu que c'est une association avec du bénévolat mais je ne sais pas si c'est le cas pour tout le monde dans l'association ?

Non alors nous maintenant on est salariés de l'association, moi dès le début j'ai pu bénéficier quand j'ai quitté le musée fin 2009.

Pour le Projet du coup ?

Pour le projet complètement, j'étais en congé maternité et je ne suis pas revenue de ce congé, on nous a prêté la galerie pour travailler, j'ai tout de suite enchaîné et pendant deux ans je me suis appuyée sur mon chômage pour créer le festival. Et ensuite j'ai pu être salarié tout de suite après le chômage pour le festival avec la ville de Clermont Ferrand.

D'accord donc c'est que ça a bien fonctionné alors !

Oui ça a bien marché, on n'a eu aucun souci. Ensuite Thomas Leveugle est venu en stage et dès la première année on a pu bénéficier d'un emploi aidé pour lui et ensuite on l'a gardé car on a pu avoir un financement un peu plus important de la ville et on a pu se salarier tous les deux lui et moi.

D'accord. Et donc je reviens sur ce le musée des Confluences, mais donc vous vous aviez l'impression qu'il y avait moins d'attention sur les textiles dans ce musée et d'autres musées ?

Oui oui. C'est-à-dire que dans les musées, le textile n'était pas une priorité et un intérêt très développé non plus. Au musée des Confluences, ils s'intéressent aux textiles mais assez peu. J'avais l'intuition personnellement que les textiles pouvaient vraiment être considéré comme un objet important. Ce qui est le plus considéré généralement ce sont les objets d'art quand on en a ou les objets en bois quand on a des collections ethnographiques, donc la sculpture. Et vraiment, le textile était dénigré, pas digne d'intérêt, très rarement considéré comme un objet artistique. Même si j'ai pu en faire entrer au moins un au musée des Confluences, c'était un objet d'artisanat ou un très bel objet d'artisanat, il y avait plus de considération pour les textiles en soie par exemple de chine ou du Japon, donc parce que là c'était en soie, donc c'était précieux, alors qu'en fait par exemple à Madagascar ce qu'on considère comme un bel objet textile en termes de matière ça va être le raphia. Donc ça permettait d'explorer pleins de champs différents, des intérêts développés ou des valeurs autres que par exemple la grande considération que l'on a pour l'or et la soie.

Nous notre acception du textile est très large, l'acception anglaise c'est tout ce qui est vannerie également, tout ce qui est tissé mais également in-tissé, non tissé, tressage... donc là on va beaucoup plus loin et ça permet de travailler sur la dimension humaine via le textile sur tous les continents. Je sais qu'en Océanie on travaille beaucoup plus le tapa et ça permet donc d'ancrer un monde dans des centres intérêts particuliers des sociétés océaniques. Et si on s'occupait que du textile tissé et bien on ne pourrait pas en fait puisqu'ils n'en font pas.

Oui c'est ce que j'avais constaté en visitant le musée du Quai Branly, il n'y avait pas de tissus dans la section océanique ou en tous cas ce n'est pas ce qu'on nous montre.

Oui. Mais il y a une très très belle collection textile au Musée du Quai Branly. Elle est quand même montrée mais ils ont tellement d'objets que le textile est présent mais pas énormément quand même. Et il y en a dans toutes les sociétés. Quand ils ont ouvert le musée il y avait une section textile, et puis, en fait après ils ont réparti le textile par zones géographiques. Donc il y a des petites luttes internes aussi, qui font que parfois le textile est mal représenté parce qu'il vaudrait mieux en effet que quelqu'un se charge d'un département textile plutôt que par continent. Mais du coup les responsables des collections par zones géographiques ne sont pas toujours d'accord donc bon je pense que le musée du Quai Branly a un peu souffert de ça. En France la reconnaissance des textiles généralement, dans le meilleur des cas ce seront les tapis mais le reste est finalement très peu connu.

Oui effectivement. On a beaucoup d'images et de documents sur leur fabrication aussi et peut être aussi du fait qu'ils représentent des métaphores de jardins. Et donc est-ce que vous avez, en voyageant, pu voir qu'il y avait une approche de la présentation des textiles différente dans d'autres pays ?

Oui il y a des choses un peu différentes selon les pays. Cela dépend si ce sont des musées publics ou privés, qui les financent. Il y a des exemples des présentations de textiles très bien conservés, plus dans les musées privés avec des choses très intéressantes qui sont faites de ce point de vue-là. Aux Etats-Unis il y a une assez bonne considération des textiles, au *Metropolitan* à New York le textile est quand même assez important avec un gros département de préservation et conservation

des textiles avec plus de vingt personnes à l'intérieur et des études assez poussées sur la lumière, sur les textiles du monde entier, avec une expertise vraiment importante sur la fabrication du tissu. Il y a plein de choses aussi au Japon où on a un intérêt très fort, en Allemagne, en Belgique aussi.

Et du coup est-ce que vous avez le sentiment qu'en France il y a un intérêt un peu moins fort que dans ces pays dont vous me parlez ?

Euh oui je crois. Certainement d'un point de vue des gens de musée déjà ou alors c'est très théorisé. Ça c'est dû à des choses différentes et notamment l'enseignement du domaine textile, qui est rare donc quelque chose qu'on fait soi-même. Moi déjà il y a trente ans c'est ce que j'ai fait moi-même, seule. Peu de personnes s'intéressent aux textiles, et c'est plutôt les femmes. Donc bon, on connaît le pouvoir qu'elles ont : moins important que celui des hommes. Il y a un enseignement à l'École des Hautes Études sur le domaine textile mais qui est très ethnologique, avec une enseignante, qui est assez particulière et donc voilà est-ce qu'elle arrive à transmettre ou à guider des intérêts vers ce domaine ? Je ne suis pas certaine, pour avoir suivi ses cours, elle est brillante mais il faut arriver à susciter l'intérêt des gens et je dois dire qu'elle y arrive peu.

Comment s'appelle cette enseignante ?

Sophie Desrosiers.

Ah oui je vois très bien.

Après il y a des musées qui s'intéressent aux textiles en France mais c'est très souvent des petites sections. Le musée de Cluny s'intéresse aux textiles anciens, mais toujours d'une manière très technologique, technique. Je pense qu'il y a un manque quand les tissus sont travaillés dans les musées, ils sont hyper préservés et il y a un manque de, comment on dirait ça ? Il y a un manque d'émotion dans la manière de présenter, de dire, de raconter des choses à propos de ces textiles. Alors c'est vrai que les textiles c'est très compliqué à présenter, très compliqué à transmettre ce qu'ils portent. Mais souvent dans les musées c'est un objet particulièrement muet, c'est du deux dimensions et non des objets en trois dimensions. Ce n'est pas un objet autour duquel on tourne, il est très souvent plaqué

sur les murs. Donc c'est très rébarbatif et on le présente très souvent plutôt d'une manière technique et technologique. Donc ça raconte peu l'histoire, ça touche peu les gens.

Oui alors que lorsque l'on lit des choses sur les textile on parle toujours de l'émotion qu'ils suscitent, leur force expressive et sensible.

Oui et il y a peu d'analyses. Pourtant ce n'est pas un objet récent mais il a été très peu travaillé et théorisé sur sa façon de le présenter ou sur ce qu'il pouvait transmettre. Mais je pense que comme un autre objet, et peut être plus il peut transmettre une force émotionnelle forte étant donné qu'il est un objet du quotidien et qu'il peut être un objet d'art. On peut trouver de l'émotion dans un objet du quotidien et dans sa forme artistique donc je pense que sur tout ce qui manque, la connaissance d'un objet, chaque fois différent, demande de travailler, de rechercher ce qu'est cet objet, qui l'a fabriqué, à quelle famille il appartient, et puis qui sont les personnes surtout qui sont derrière. La force des objets c'est qui humainement est derrière ces objets, ou est à l'intérieur de ces objets. Et c'est ce qu'on pense beaucoup dans les musées, parce que souvent ce sont des objets anciens qu'on présente, en France en tous cas, et du coup on a toujours du mal. Ça a été ma réflexion sur l'actualisation des collections, c'est comment est-ce qu'on a accès aux gens à travers les objets en fait, moi c'est ce qui m'intéresse le plus finalement. Qu'est-ce que ces objets racontent de l'humanité en fait ?

Oui et derrière un tissu on a ce sentiment d'être plus proche de l'humanité que derrière une sculpture selon vous ? Même si on n'en connaît pas souvent les auteurs ?

Oui. C'est souvent des auteurs anonymes ou alors des groupes. Je pense que ça vient de là, il y a une recherche, mais on peut le dire aussi au niveau des objets anciens, par exemple les objets qui ont collectés pendant la période coloniale, ce sont des objets qui ont complètement perdu leur matière, leur esprit dans la mesure où on a saisi des objets ou des objets nous ont été donnés parfois. Mais on n'a pas collecté la parole qui allait avec ces objets, c'est toute la chair en fait.

Oui en travaillant au Musée Africain de Lyon j'avais pu le constater. Ils avaient des textiles avec une vitrine consacrée, mais j'avais demandé aux pères missionnaires des informations, mais à aucun moment ils se sont demandé si ça avait un intérêt scientifique. Je ne sais pas ce qu'ils vont en faire maintenant.

Oui je ne sais pas où ils en sont maintenant le musée africain ?

Oui moi non plus ils ont fermé et maintenant ils ne sont assez silencieux sur l'avenir du lieu. Mais oui ce que vous dites j'ai pu le lire à de nombreuses reprises, comme dans les livres d'Anne Grosfilet, qui elle aussi fait référence à la question du sensible et au manque d'intérêt général sur la question quoi, qui a quand même été un peu redéveloppé par les artistes.

Oui tout à fait. Là on peut dire qu'il y a une actualité des textiles par contre via les artistes qui se servent du médium textile pour leurs travaux. Alors certains l'ont toujours utilisé, d'autres non, certains l'utilisent parfois et pas tout le temps. Et là il y a un vrai vrai regard depuis une dizaine d'année pour le textile comme œuvre d'art.

Et ce qui est intéressant c'est que de plus en plus aussi ils essaient de ne pas seulement utiliser le tissu, mais de remettre en valeur des textiles artisanaux anciens comme Jérémy Gobe avec la dentelle et tout son pouvoir scientifique. Ou Yinka Shonibare qui réinterprète les wax aussi...

Oui ! Il recrée des motifs aussi, il refait des textiles, donc là il y a toute une dimension très très forte politique qui rajoute à l'intérêt des textiles qui a toujours été eu une dimension politique.

Oui bien sûr. Et notamment aux travers de motifs. Motifs qui se perdent aussi aujourd'hui non ?

On perd un peu la signification des motifs oui, elle s'oublie un peu oui.

Et donc oui justement, vous disiez dans votre conférence qu'à Madagascar il y a un musée qui a brûlé c'est ça et donc vous travaillez à retrouver ces savoirs mais en cherchant à recréer par la nouvelle génération. Vous cherchez sur la signification des motifs ou c'est plus technique ?

Sur tout ce qu'on peut trouver sur ces textiles. On essaie de tout retrouver.

Alors sinon pour les expositions et le festival, comment vous choisissez de mettre en scène le textile ? Est-ce que vous faites ça différemment des musées ? Est-ce en fonction de chaque événement, chaque moment ?

On a une vraie réflexion depuis le début là-dessus. Mais on a aussi évolué pas mal. Au début quand je visitais des expositions textiles, les textiles étaient sous vitrine. Par exemple au Musée Guimet à Paris qui a un département spécifique. Les pièces étaient toujours sous vitrine. Et ça, c'est quelque chose qui nous a toujours freiné, avec Christine Bouilloc. Donc dès le départ, bon Christine le faisait déjà au sein du musée dans ses expositions, on a décidé d'exposer les textiles sans vitrine. Ça c'était une première action on va dire politique envers l'appréhension de ces objets, sachant que si on expose quelque chose les gens vont certainement aller les toucher. Les gens vont facilement toucher, tripoter la matière parce que c'est très tactile quand même. Et petit à petit en fait on a eu envie de se décoller un peu des murs, d'essayer de pas trop présenter les textiles déplié à plat sur un mur. On a toujours en présence des designers qui créent des vêtements aussi, donc on passe sur des mannequins pour proposer une autre vision en passant à la trois dimensions. Et ensuite on a toute la dimension artistique avec des installations... encore une autre perception donc. On a aussi une dimension photographique pour autre support. Donc ça donne des expositions un peu multiformes avec des choses sur les murs, sur mannequins, en photos, projetée avec parfois des films. Et sur la dernière édition et sur la prochaine je ne sais pas, on essaie de travailler aussi avec des scénographes de théâtre pour justement avoir une autre type de présentation textile, de ne pas travailler avec des scénographes qui sont plus architectes et qui vont faire des belles boîtes dans lesquelles on va mettre les textiles mais que le textile soit vraiment l'objet en soi et qu'il y ait le moins possible de support, en tous cas support visibles bien sûr, et qu'on soit vraiment sur la pièce en elle-même, la pièce textile.

Oui, qui prendrait la place centrale donc. C'est vrai que l'idée de faire intervenir le théâtre je l'ai vu dans un autre musée, un musée gallo-romain qui pour présenter des vêtements antiques avait demandé à des acteurs de défiler

avec des reconstitutions et c'est important pour le mouvement, les plis. D'ailleurs les plis ont été travaillés dans l'exposition « Drapés » au musée des Beaux-arts de Lyon.

Oui c'était très beau aussi, très intéressant, bon un peu technique hein, sur le drapé. C'était une très belle expo, très documentée avec quelques pièces contemporaines qui viennent un peu en contrepoint, c'est assez intéressant. Le catalogue était bien fait aussi.

Il y avait des objets textiles dans cette exposition ?

Oui il y a quelques textiles, plus des textiles d'œuvres d'artistes et pas tant finalement des textiles on va dire de créateurs, designers textiles. Ils auraient pu mais non.

D'accord, et don est-ce que vous êtes souvent sollicités avec des musées. J'ai vu que vous avez travaillé avec le musée du quai Branly mais est-ce que vous avez travaillé avec d'autres musées ?

Oui on est en contact avec beaucoup de musées. On n'est pas tant que ça sollicité pour monter des expositions textiles ou pour en intégrer par contre on nous demande de plus en plus, si on connaît des collections textiles, si on connaît des textiles particuliers, si on connaît des gens qui travaillent. Par exemple, notre collègue du musée de Moulin, le musée du Costume de scène, nous a demandé si on connaissait une exposition sur le carnaval de Rio, si on connaît des fabricants de costumes de Carnaval de Rio. On peut nous interroger sur des connaissances spécifiques sur les textiles, des choses comme ça.

D'accord et avec le quai Branly, pour l'exposition Madagascar, c'était une consultation scientifique, c'est vous qui avez créé les contenus sur les tissus exposés ?

Un peu mais tant que ça non, c'était vraiment un commissariat d'Aurélien Gaborit qui s'occupe des collections d'Afrique a vraiment conçu l'expo. Effectivement au début il m'avait un peu demandé quels textiles il faudrait ne pas rater. Donc je lui ai fait un briefing de ce que moi je me souvenais avoir vu, il y a assez longtemps. Sachant qu'ils avaient fait leur base, ils ont bougé tous les textiles donc il en avait

retrouvé un peu, après il avait fait sa sélection. Et après j'avais travaillé avec un vidéaste qui m'avait interviewé sur les textiles.

D'accord. Et dans vos travaux avec les musées, j'avais pu voir que vous aviez fait un travail aussi de répertoire des musées qui contiennent des textiles dans le monde non ?

Oui. Ça c'est vraiment un travail pour Madagascar à la base. Donc en fait avant que le Web existe j'avais demandé à tous les musées textiles dans le monde s'ils avaient des pièces de Madagascar. Donc on a fait une identification de où se trouvait toute cette collection textile malgache dans le monde. L'idée qu'on avait commencé au musée des Confluences, c'était de faire venir des étudiants de Madagascar et de la Réunion pour retravailler ces objets avec leurs connaissances à eux, culturelles malgaches et internationales et de documenter ces textiles et ensuite, l'idée était de développer ça avec tous les autres musées qui avaient ce types de collections publiques, et ensuite rapporter toute cette matière à Madagascar, de faire un échange avec les artistes de tous domaines confondus : poètes, musiciens, pour proposer des créations sans direction absolue et de rapporter en fait virtuellement ce patrimoine textile à Madagascar par ces informations.

D'accord, c'est vrai qu'au début je croyais que c'était un répertoire de tous les musées textiles de manière générale.

Non alors au final ça se recoupe parce que tous les musées qui ont des pièces textiles ont des collections textile de Madagascar. Par contre on a fait une carte de tous les musées textiles dans le monde ou des collections textiles dans le monde.

D'accord. Pour le FITE, je reviens là-dessus, le terme Extra Ordinaire ça évoque quoi pour vous ?

Ah c'était un peu un jeu de mot, un peu l'idée de sortir de ses connaissances au départ, sur les textures, voir les choses à l'envers, voir ce qu'il y a à l'intérieur et d'en sortir. C'est aussi un petit jeu de mot, pour dire des textiles rares, avec des matériaux fantastiques, comme la soie d'araignée. Et c'est également des choses très ordinaires mais qui ont un grand sens et là on travaille le mot « extra ordinaire »

au niveau du sens, de la reconnaissance de signification, du sens politique, de ce que peut être un textile.

Donc c'est l'intégration du textile dans la société et comprendre le monde à travers ?

Oui tout à fait

Et vous travaillez avec des écoles pour le FITE non ?

Oui on travaille avec tous les champs possibles : avec les écoles, avec tout le monde en fait. On travaille partout.

Donc c'est un travail collaboratif ?

Oui complètement, l'idée c'est de fabriquer, de ne pas faire ce qui a déjà été fait. L'idée quand on a fait le festival, qui se voulait comme une biennale international des textiles au départ, c'est devenu rapidement un festival pour être plus dans la notion festive et plus englobante de la population. Ce qui nous intéressait c'était la spécificité de chaque textile et de chaque personne, et en même temps d'être dans une dimension internationale.

Oui je vois. Et est-ce que vous avez rencontré dans le festival ou dans la galerie des problèmes vis-à-vis de la fragilité de ce matériau ?

Alors moi, je n'ai pas la perception d'un objet fragile. C'est ce qu'on défend d'ailleurs, à la fois dans le cadre du festival et à la fois dans la galerie dans ce qu'on montre. Le textile n'est pas forcément un objet fragile, pas plus que ne l'est un tableau. Mais c'est une question de perception, on a l'impression que quelque chose de dur, de solide, qui ne se plie pas est plus résistant et moins fragile qu'un objet souple. Et en fait le textile, le solide souple comme l'appelait Leroy-Gourhan, en fait est souple mais pas fragile.

Oui et il y a une question de perception occidentale de la conservation qui entre en jeu aussi peut être ? De ne pas laisser évoluer les objets vers un autre état que l'état initial. Parce qu'un textile qui vieillit pourrait avoir un intérêt scientifique.

Tout à fait oui ça joue. C'est toute la patine de son histoire. Certains textiles qui ont été extrêmement bien conservé au Musée des Tissus, on a montré pour l'exposition fibre malgaches en 2005, au Musée des Confluences, un tissu en raphia malgache extrêmement bien conservé et qui était magnifique. Il avait 150 ans.

Oui on a retrouvé des textiles beaucoup dans des tombes, mais allant jusqu'à l'Antiquité. C'est de l'archéologie textile.

Oui moi j'ai travaillé sur de l'archéologie textile à Madagascar et ici à Lyon quand il y a eu la fouille des Terreaux. On a travaillé sur les textiles qu'on a pu redéployer dans de l'eau distillée et on a pu retrouver, leur couleur plus difficilement car ils étaient conservés dans de la boue, c'est ce qui les a conservé, mais on a retrouvé leur construction, se rendre compte de quoi il s'agissait : d'un bonnet... On peut aussi retrouver des choses anciennes en relativement bon état ou en tous cas en bonne compréhension.

Et donc quand vous utilisez ce médium là en exposition, vous n'utilisez pas de mesures de prévention plus particulières que s'il s'agissait d'autres œuvres ?

Non, nous non. Le musée Bargoin, où on fait notre exposition centrale de toute façon n'a pas de système de climatisation. En même temps on revient beaucoup aussi sur ces questions de climatisation. En fait ce qu'il faut c'est surtout un environnement stable surtout pour les textiles. Donc éviter les descentes et montées de température. Régulièrement la climatisation peut tomber en rade et là on a un choc violent de température et c'est là que ça peut poser problème. On essaie plutôt maintenant de travailler sur un système de bâtiment avec des gros murs, où on expose plutôt au centre du bâtiment pour éviter les chocs thermiques et ça c'est beaucoup plus stable. Par contre les musées nationaux très souvent nous imposent la climatisation, des vitrines fermées hermétiques, des quarantaines et là ça devient plus compliqué.

Oui d'ailleurs j'avais remarqué qu'à l'exposition Madagascar, la pièce des tissus était climatisée et plus que les autres salles. Ce n'est pas forcément non

plus très confortable pour le visiteur qui du coup, peut moins s'attarder dans cet espace.

Bah oui, on a moins envie dans un environnement froid, c'est très particulier. Sachant que dans le textile ce qui craint le plus c'est la poussière et la lumière.

Donc la température ne joue pas vraiment alors ?

Non non, si on les dépoussière avant et après et qu'on les préserve un peu de la lumière en ne les montrant pas en pleine lumière ou plein soleil pendant plusieurs mois.

D'accord merci. Alors dernière question : pour vous est-ce pour c'est un objet a sa place au musée ? En tous cas est-ce que c'est là qu'il est le mieux mis en valeur ? Est-ce qu'il devrait être présenté plutôt ailleurs ou autrement, par les musées ?

Moi je pense qu'il a sa place dans les musées comme tout autre objet, que ce soit un objet très simple ou un objet du quotidien, ou un objet visuel... Tout dépend ce qu'on en dit et ce qu'on raconte. C'est important, c'est un objet de nos sociétés donc il a tout à fait sa place. Et dans sa dimension artistique aussi. Je pense qu'il peut être mêlé à d'autres types d'objets pour raconter une histoire dans le cadre d'une exposition. Il peut aussi se déployer ailleurs bien sûr.

Oui finalement vous c'est cette liberté-là que vous avez-vous travaillé avec les musées mais vous pouvez aussi l'en sortir.

Oui et l'intérêt du textile par rapport aux autres objets, c'est qu'il est léger, il peut se plier ou se rouler et donc c'est beaucoup moins onéreux et risqué. C'est un objet qui peut voyager comme il a de tous temps voyagé de toute façon. Il a été utilisé comme monnaie, il a toujours beaucoup voyagé, on le retrouve avec toutes les sociétés nomades, c'est l'objet qu'ils ont le plus souvent, les réfugiés aussi aujourd'hui. C'est quelque chose qui est très fort dans le textile le déplacement, donc c'est vraiment un objet qui à mon sens qui serait à privilégier dans les

expositions internationales, dans les expositions tournantes, car c'est un médium facile à transporter

Oui et c'est aussi un objet beaucoup rapporté de voyages parce qu'il est facile à transporter et il porte des motifs relatifs à la culture qui est venu découvrir, il porte même des odeurs.

Oui l'odeur des marchés

C'est ça. Bon bah merci Christine d'avoir répondu à mes questions je pense avoir posé toutes celles qui m'intéressaient. L'exposition du FITE, la prochaine elle est quand et où ? Parce que je sais que vous faite une édition sur deux à l'étranger.

Alors en France ça démarre le 26 juin jusqu'au janvier 2021. Donc le thème de l'édition 2020-2021 c'est « Love etc. ». Donc l'exposition sera visible de façon certaines à partir du mois de septembre (et peut être le 26 juin) au Musée Bargoin. Et donc le festival aura lieu en septembre du 21 au 27 septembre avec tout un système d'installation, une vingtaine de lieu dans le cadre du festival qui seront ouverts. Et donc des expositions, installations avec les écoles d'art : école des Beaux-Arts de Clermont Ferrand, Ecoles de théâtre, école supérieure d'art et design, école des Beaux-Arts de Bruxelles, voilà donc plein de choses !

Super ! Je ferai en sorte de m'y rendre alors ! En espérant que toute cette situation sanitaire se débloque. Je vais vous laisser merci travailler dessus maintenant je vous ai déjà pris beaucoup de temps. Merci encore pour votre temps et vos réponses !

Merci à vous, passez une bonne journée.

Vous aussi, au revoir.