

ÉCOLE DU LOUVRE

Roma LAMBERT

Contextualiser ? Décontextualiser ? Recontextualiser ?

Intérêts et limites d'une approche muséographique. Réflexion sur la muséographie des costumes des peuples d'Asie continentale au musée du quai Branly.

Mémoire d'étude
(1^{re} année de 2^e cycle)
présenté sous la direction de M^{me} Carine PELTIER

mai 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Résumé

Situé à la confluence du musée d'art et du musée ethnographique, le musée du quai Branly expose, entre autres, des textiles et costumes asiatiques. Il est l'héritier d'une longue histoire, politiquement marquée, qui a influencé son discours épistémologique. L'exposition des collections a dû choisir entre la décontextualisation complète, privilégiant l'approche esthétique des œuvres considérées pour elles-mêmes, ou la recontextualisation, éclairant l'objet en tant que témoin illustratif d'un propos civilisationnel particulier. Les textiles, à la polysémie scientifique et artistique importante, seront toujours orphelins de corps ; mannequinés sur des substituts plus ou moins réalistes ou exposés tendus, lissés dans leur plus grande évidence graphique, ils évoqueront des choses différentes. La solution muséographique de la transversale des costumes attend du visiteur qu'il effectue lui-même, mentalement, la démarche ultime de recontextualisation par recoupement des vitrines, et des médias.

Mots-clés

Asie – collections extra-européennes – contextualisation – costumes asiatiques – décontextualisation – exposition – exposition permanente – histoire de la mode – mannequinage – mise en espace – mise en image – musée de l'Homme – musée du quai Branly – musée ethnographique du Trocadéro – musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie – muséographie – plateau des collections – publications – recontextualisation – réification – scénographie – transversale des costumes – vitrines

Table des matières

Résumé.....	3
Remerciements.....	6
Avant-propos.....	7
Introduction.....	9
Positionnement et méthodologie de la recherche.....	13
Corpus d'étude.....	14
I. Histoire institutionnelle et muséographique de la collection textile du musée du quai Branly.....	15
1. les collections textiles du musée du quai Branly.....	15
1.1. constitution du corpus textile du MQB.....	15
2. les collections du Musée ethnographique du Trocadéro et leur mise en espace.....	16
2.1. la création du Musée ethnographique du Trocadéro : investissement du Palais du Trocadéro.....	17
2.2. le discours scientifique du musée.....	17
2.3. la mise en espace générale des collections.....	18
3. les nouvelles orientations muséographiques du Musée de l'Homme.....	19
3.1. les propositions muséographiques de Georges Henri Rivière.....	19
3.2. la muséographie de la galerie Asie.....	20
3.3. la présentation des costumes asiatiques : trois types de mise en espace.....	22
3.3.1. la présentation à plat.....	22
3.3.2. le rembourrage des costumes et la présentation sur des mannequins partiels.....	23
3.3.3. la présentation sur mannequins complets.....	24
3.4. quel accompagnement pour l'appréhension des costumes ?.....	26
3.4.1. les objets annexes.....	26
3.4.2. les photographies annexes.....	28
II. le musée du quai Branly et la muséographie de ses collections.....	31
1. le musée du quai Branly : politique, architecture et muséographie d'un jeune musée aux collections anciennes.....	31
1.1. la genèse du musée du quai Branly.....	31

1.2. l'architecture du musée : le goût pour l'« ailleurs ».....	32
1.3. le discours scientifique du musée.....	33
1.4. la muséographie du plateau des collections : quatre points forts.....	33
2. la transversale des costumes, « colonne vertébrale » du plateau Asie.....	36
2.1. l'organisation du plateau Asie.....	36
2.2. l'organisation de la transversale des costumes.....	37
3. les enjeux de la mise en espace de la transversale des costumes.....	38
3.1. thématiques et discours scientifique.....	38
3.2. la mise en espace des costumes.....	41
3.2.1. la présentation à plat d'une seule face.....	41
3.2.2. la présentation à plat de deux faces.....	42
3.2.3. la présentation mannequinée.....	43
3.3. la décontextualisation au sein de la transversale.....	44
3.4. ... et les jeux de présence/absence du corps dans la muséographie.....	45
III. le musée du quai Branly au cœur du paysage muséal contemporain.....	49
1. le paysage muséal : les musées présentant des collections textiles extra-européennes.....	49
1.1. les musées contemporains présentant des costumes extra-européens.....	50
1.2. les mises en espace pratiquées dans ces musées.....	50
2. mise en espace/mise en image : quels enjeux.....	53
2.1. la mise en image des musée présentant des costumes à caractère ethnographique.....	53
2.2. la mise en image au musée du quai Branly.....	55
3. le musée du quai Branly, entre rupture et adhésion avec les systèmes de mise en espace développés dans les autres musées.....	59
3.1. l'enjeu commun : présenter la diversité culturelle mondiale.....	59
Conclusion.....	62
Bibliographie.....	65

Remerciements

Comme tout travail de recherche, l'élaboration du présent mémoire est le fruit d'un travail solitaire mais également d'échanges et de rencontres avec la communauté scientifique.

Je remercie en premier lieu Carine Peltier, responsable de l'iconothèque du musée du Quai Branly et directrice du groupe de recherche « Collections extra-européennes » de M1 à l'École du Louvre, pour son soutien, sa disponibilité tout au long de cette année scolaire et pour ses encouragements dans les moments de doutes.

Je remercie Daria Cevoli, responsable des collections de l'unité patrimoniale Asie, pour avoir proposé cette piste de recherche et de m'avoir fait confiance pour l'exploiter. Je la remercie également pour sa disponibilité et sa présence. Nos échanges ont été particulièrement enrichissants dans le développement de cette étude et sa quête de l'excellence m'a poussée à investir le meilleur de moi-même dans ce mémoire.

Je remercie également les membres du pôle de régie des collections du musée du quai Branly pour m'avoir donné la possibilité d'assister à des changements muséographiques au cours de l'année 2013, et je tiens à remercier plus particulièrement Pierre Alexis Kimmel pour sa disponibilité et nos échanges fructueux qui m'ont permis de mieux saisir les enjeux de conservations préventives qu'implique l'organisation du plateau des collections du musée du quai Branly.

Un remerciement tout particulier aux membres du service de documentation des collections et des archives du musée du quai Branly qui m'ont épaulée dans mes recherches et qui se sont montrés patients et disponibles.

Enfin, je tiens à remercier mes parents et Sébastien Boulais pour leur soutien, leurs conseils avisés et nos échanges toujours enrichissants, ainsi que Joanna Dagard et Gwenaël Ben Aïssa qui se sont prêtées au jeu de la relecture.

Avant-propos

Le présent mémoire porte sur les propositions muséographiques développées par le musée du quai Branly, au sein du plateau Asie, pour la mise en espace des costumes des peuples d'Asie continentale. Cette piste de réflexion présente l'intérêt de réunir trois grands champs de réflexion qui m'intéressaient particulièrement : l'importance de la muséographie appliquée dans la perception des expôts par le visiteur, la singularité du musée du quai Branly au sein du paysage muséal contemporain et la mise en espace de costumes.

Ce dernier point entrait en résonance avec mes années de licence durant lesquelles j'ai pu suivre un cycle de cours dispensé par Madame Catherine Join-Diéterle sur l'historicisme et l'exotisme dans la mode occidentale aux XIXe et XXe. Cet enseignement m'a permis d'aborder la mise en espace des costumes, et notamment leur mannequinage, en m'appuyant sur une connaissance acquise dans le domaine particulier du costume. J'ai néanmoins été surprise de constater au fil de mes recherches à quel point l'exposition de costumes extra-européens dans un musée à visée ethnographique et artistique comme le MQB diffère de la présentation de costumes occidentaux dans un musée d'histoire de la mode et du costume. Mon regard sur la muséographie des textiles et des costumes en a été considérablement changé.

Ne possédant de connaissances ni en ethnologie ni en muséologie, j'ai préféré orienter mes recherches sur des aspects très pragmatiques et visibles d'emblée comme la conception spatiale de la transversale ou la mise en image des costumes par les institutions muséales. Ce choix s'est confirmé devant la difficulté à réunir des sources éclairant aussi bien le processus de création de la muséographie au MQB que l'évolution de la mise en espace des collections au sein des institutions antérieures. J'ai été particulièrement étonnée de ne trouver que très peu de traces sur les recherches et les hypothèses envisagées qui ont précédé l'adoption de projets de mise en espace tels qu'ils sont visibles dans les musées qui m'ont intéressés. Les sources les plus précieuses restent encore les clichés pris dans les salles du musée ethnographique du Trocadéro et du Musée de l'Homme, et l'expérience de la visite au sein du plateau des collections. Bien consciente de n'avoir pu

approfondir complètement la complexité des enjeux muséographiques du MQB, je pense néanmoins proposer dans le présent mémoire des pistes de réflexions intéressantes.

Tout en suivant les cours de muséologie dispensés au premier semestre de M1 de l'École du Louvre, j'ai entamé ma recherche par des lectures théoriques sur la muséographie, ainsi qu'une étude minutieuse des collections asiatiques du musée du quai Branly et des costumes exposés dans la transversale pour mieux comprendre pourquoi ils étaient présentés au visiteur.

Je me suis rapidement aperçue que la tâche était trop importante pour une année de M1 et je me suis donc rapprochée au plus près de la transversale, sur la seule mise en espace des costumes. Après quelques hésitations, j'ai décidé de porter ma recherche sur toutes les vitrines et pas seulement les vitrines présentant des costumes mannequinés (comme cela me l'avait été proposé par Daria Cevoli) car il me semblait que la transversale devait être abordée comme un tout très cohérent. Il m'est apparu qu'il fallait que je resitue le musée du quai Branly dans l'histoire des collections ethnographiques françaises, et plus particulièrement l'histoire de leur muséographie, ainsi que dans le paysage muséal contemporain. Ne trouvant que peu d'archives écrites exploitables concernant le Musée de l'Homme, il m'a fallu procéder à un travail de reconstitution de l'aspect général de la galerie Asie de l'ancien musée.

Les sources sur la transversale des costumes étant quasiment nulles, le présent mémoire se présente donc comme une réflexion personnelle sur la muséographie des musées ethnographiques du Torcadéro, de l'Homme et du quai Branly, avec ce que cela peut comporter d'incertitudes et d'interrogations.

Introduction

Le musée du quai Branly (MQB) est une institution jeune inaugurée en 2006, après neuf ans de gestation. C'est le grand exemple récent d'institution muséale érigée pour recevoir des collections déjà constituées. Le MQB répond à la définition des musées proposée par le Code du Patrimoine en 2004 : « est considéré comme musée, au sens du présent livre, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public »¹ ; ainsi qu'à celle de l'ICOM soumise en 2007 : « un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation »².

Au regard de ces deux définitions, il apparaît que le rôle de média du musée, au sens où l'entend Jean Davallon (c'est-à-dire à la fois comme un espace social défini par les relations sociales qui s'y nouent et les discours qui s'y produisent, et comme un lieu de rencontre entre des visiteurs et des « objets de musée » ou *musealia*³), est tout à fait essentiel. De ce fait, l'exposition, lieu de mise en espace des collections, se trouve au cœur du fonctionnement du musée comme espace public. Le programme scientifique oblige à une sélection au sein de la collection en vue de l'exposition, et les objets présentés sont choisis pour leurs qualités intrinsèques qui permettent d'enrichir ou de confirmer le discours du musée.

Dans un musée à portée ethnographique et artistique comme souhaite l'être le MQB, ces expôts sont de nature très différente ; à la fois objets du quotidien, pièces exceptionnelles produites pour des moments particuliers (fêtes, rites de passages, ...), ou bien œuvres d'art au sens occidental du terme.

Le discours scientifique se réalise également par la mise en espace des expôts. Celle-ci

1 Article L410-1, Code du Patrimoine, Ordonnance du 20 février 2004

2 ICOM, statuts, 2007, article 3 (page consulté le 4 novembre 2013) <<http://icom.museum/lorganisation/les-statuts-de-licom/3-definition-des-termes/L/2/#sommairecontent>>

3 DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées*, n°2, décembre 1992, p.99-123

dépend à la fois de l'architecture du musée, qui permet de structurer l'espace d'exposition, et de la muséographie déployée à l'intérieur de l'édifice. Le muséographe, en tenant compte de la gestion des collections, scénarise le contenu de l'exposition afin de présenter, de la manière la plus adéquate possible, les objets sélectionnés par le conservateur et de servir au mieux le discours scientifique. La muséographie est intimement liée au programme scientifique du musée mais aussi aux enjeux politiques sous-jacents ; il semble que l'on ne puisse pas étudier les propositions muséographiques d'un musée sans connaître son discours politique et scientifique. Par ailleurs, le muséographe inclut dans l'espace d'exposition des médiations supplémentaires pour aider à la compréhension du visiteur. De ce fait, il peut être vu comme l'intermédiaire entre le conservateur, l'architecte et le visiteur⁴. Construit ex nihilo, le MQB n'a pas eu à investir un bâtiment déjà existant, ce qui lui a permis de développer ses propres choix architecturaux et muséographiques.

Au cœur même des préoccupations muséographiques se trouvent les questions de contextualisation, de décontextualisation et de recontextualisation qui intéressent tout particulièrement la présente recherche.

L'acte de contextualiser un objet correspond, selon la définition du Larousse à « mettre en relation [l'objet] avec les courants historiques, sociaux, artistiques dans lesquels [il a été produit] »⁵.

Or, il est bon de rappeler ici que la décontextualisation est le propre du musée : placer un objet dans une institution muséale revient à l' « extraire, physiquement et conceptuellement [...] de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à [le] transformer en *musealium* ou muséalie, "objet de musée" »⁶. Sorti de son contexte de création, l'objet change de statut et devient un témoin matériel de l'homme et de son environnement, une réalité culturelle spécifique : il est muséalisé. La séparation de l'objet de son milieu d'origine induit forcément une perte d'informations et le travail de muséalisation consiste bien sûr à préserver mais également à documenter l'objet pour que sa présentation permette au visiteur d'en comprendre le sens.

Il semblerait donc que l'on ne puisse pas véritablement parler de contextualisation au sein d'un musée (la seule vraie contextualisation possible d'un objet ou d'une œuvre semble être la présentation in situ). Nous écartons donc d'emblée cette notion pour nous concentrer sur celles qui semblent le plus souvent à l'œuvre au sein du musée : la décontextualisation et la recontextualisation.

4 Il existe deux grandes catégories d'architectures muséales : 1. la reconversion d'anciens bâtiments patrimoniaux ; 2. l'érection d'une architecture spécifique liée aux conditions de préservation, de recherches et de communication des collections. DESVALLEES André et MAIRESSE François (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p.23

5 Petit Larousse illustré, édition 2005

6 DESVALLEES André et MAIRESSE François (dir.), *ibid*, p. 48

Le problème de la recontextualisation se pose plus spécifiquement pour un type d'objet particulier : les costumes. Le costume est « l'ensemble des différentes pièces d'un habillement » ainsi que « le vêtement typique d'un pays, d'une région[,] d'une époque »⁷ ou d'une fonction. En effet, ils posent la double question de la recontextualisation au sein de l'espace muséal et de la mise en forme nécessaire à sa mise en espace. Le costume fait partie des objets-témoins que l'on trouve régulièrement dans les collections ethnographiques car il renseigne sur la diversité culturelle et physique des sociétés. On peut donc distinguer l'habillement, dont la fonction première est de couvrir le corps afin de le protéger, et le costume qui répond à une fonction plus sociale. François Boucher, dans son histoire du costume occidental, dénombre cinq archétypes, cinq schémas mis en œuvre dans l'élaboration de costumes dont les différences sont déterminées en priorité par le climat des régions où on les porte⁸ :

- le costume drapé
- le costume enfilé fait d'une pièce percée d'un trou pour le passage de la tête et reposant sur les épaules
- le costume cousu et fermé, composé de plusieurs lès d'étoffe légère, façonné autour du corps et à manches, comme une chemise, par exemple
- le costume cousu et ouvert, fait de lès d'étoffe assemblés dans le sens de la longueur, superposé à d'autres vêtements et croisé par devant, comme un caftan ou une redingote
- le costume fourreau ajusté au corps et à ses membres, surtout aux jambes

Si ces caractéristiques de l'habillement dépendent de conditions matérielles, les variations d'un costume sont également le fruit de multiples conditions mentales. En effet, un costume informe par contraste et comparaison sur l'identité du porteur⁹ et il socialise des facteurs naturels ou culturels tels le genre, la religion, l'âge, les temps forts de la vie et la situation sociale du porteur. Porter un certain type de costume, c'est à la fois se distinguer et en même temps signifier son appartenance à un groupe social.

Le costume renseigne donc à lui seul sur une culture, une société ou un peuple, à savoir :

- les savoir-faire et les techniques (tissage, teinture, assemblage, broderies et applications, ...) développés par un groupe ethnique
- la transcription visible de l'organisation sociale d'un groupe qui passe par des codes vestimentaires stricts
- les goûts esthétiques d'une culture ainsi que son rapport au corps et à sa démonstration

7 Petit Larousse illustré, édition 2005

8 BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, p.13

9 ALCAN Louise et MARGERIE Michèle, *Costume*, Paris, Édition de la RMN, « Guide ethnologique 13 », 1983, p.5-7

- les moyens de revendication identitaires qui passent par l'adoption de costumes

Le costume est une muséologie tout à fait singulière, jamais lisible d'emblée, dans la mesure où il s'agit de l'enveloppe d'un corps absent, d'une sorte d'architecture molle qui nécessite un support particulier pour être présentée ; il n'existe pas en tant que tel comme peut exister une sculpture ou un masque.

La présentation de costumes pose donc la question de la restitution du corps absent de ces vêtements au moyen de supports muséographiques plus ou moins complexes et plus ou moins réalistes, de la présentation à plat jusque sur mannequin.

Le costume ethnographique est le premier type de costume exposé dans les institutions muséales ; on se préoccupe de faire découvrir des costumes portés par des sociétés géographiquement éloignées du visiteur avant même d'exposer des costumes de sociétés géographiquement proches mais éloignées dans le temps. En France, des costumes extra-européens sont présentés au Musée d'Ethnographie du Trocadéro dès son ouverture en 1887, ces mêmes costumes sont toujours exposés au Musée de l'Homme, une galerie ethnographique consacrée aux costumes et équipements des guerriers des quatre continents extra-européens est installée de 1878 à 1917 au musée de l'Artillerie aux Invalides (actuel musée de l'Armée)¹⁰ et un certain nombre de collections textiles extra-européennes sont conservées dans divers musées qui les exposent occasionnellement comme le musée Guimet.

Le MQB doit donc d'une part affirmer sa position muséographique vis-à-vis des institutions d'où proviennent ses collections - que ce soit en revendiquant une filiation forte ou au contraire une rupture avec l'appréhension des costumes proposée par ces musées -, et, d'autre part, il doit se situer dans le paysage muséal contemporain.

Ainsi, cette étude s'intéresse aux choix muséographiques effectués par le MQB en ce qui concerne la muséographie de ses collections textiles. Considérant les caractéristiques particulières de ce type d'objet, le musée est amené à définir le degré de recontextualisation qu'il entend proposer dans son espace d'exposition. Ce choix dépend premièrement de la muséographie générale de l'espace d'exposition dans lequel les pièces textiles sont installées, deuxièmement du message scientifique délivré par l'exposition et troisièmement du degré d'accompagnement prévu pour aider le visiteur dans sa visite. En effet, présenter des costumes asiatiques dans un musée français nous oblige à considérer le présupposé selon lequel le visiteur type ne connaît pas les costumes qui lui

10 MOUILLARD Cécile, « La Galerie Ethnographique : une collection oubliée », *SAMA (Société des Amis du Musée de l'Armée)*, n°135, 2008, p.23-33

sont présentés et qu'il n'est donc pas capable de décrypter seul les codes qui déterminent leur structure et leur aspect visuel. Or, il est impossible d'aborder de manière exhaustive toutes les informations délivrées par les costumes sur les sociétés qui les portent. Qui plus est, ces pièces sont également arrivées au statut d'objets culturels – voire de chefs-d'œuvre – et cet aspect particulier doit également être montré pour être ressenti. Il faut donc faire des choix dans la présentation et dans le discours produit sur les costumes, et un choix est exclu ; quel que soit le parti pris, les partisans d'une école divergente se feront les détracteurs de la muséographie retenue pour la présentation des costumes.

Le propos s'articule autour de trois axes majeurs. Dans un premier temps, nous nous efforcerons de retracer l'histoire institutionnelle et muséographique de la collection textile du MQB depuis l'ouverture du MET en 1887 jusqu'à la fermeture des salles du Musée de l'Homme. Cette considération historique permettra de comprendre non seulement à quels types d'institutions le MQB fait suite mais également de retracer le vécu des collections textiles, leurs modes d'exposition antérieurs qui ont influencé les muséographies contemporaines. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les choix muséographiques et scénographiques du MQB et plus précisément sur sa proposition de mise en espace des costumes d'Asie continentale qui forment une unité particulièrement intéressante au regard de nos interrogations. Enfin nous restituerons le MQB dans le paysage muséal contemporain en comparant sa propre appréhension des collections textiles avec celle d'autres musées conservant et présentant des costumes extra-européens, que ce soit en fonction de leur proposition muséographique ou de leur manière de mettre en image les costumes dans leurs publications respectives.

Positionnement et méthodologie de la recherche

Cette recherche propose de s'interroger sur les rapports existant entre l'exposition permanente au sein d'un musée ethnographique et le costume comme témoin de la diversité culturelle. L'évocation du corps ou son évacuation par la muséographie influe beaucoup sur la recontextualisation ou sur la décontextualisation des costumes. De ce fait, parmi tous les moyens mis en œuvre dans un musée pour présenter les expôts (scénographie générale, éclairage, contenants, médiation comprenant ajout d'images, de cartes, de textes ou d'objets annexes, ...) le présent mémoire se concentrera particulièrement sur les enjeux de la présentation mannequinée ou non des costumes. Les recherches sur la muséographie des expositions permanentes sont

nombreuses (au sens où chaque mise en espace d'une exposition nécessite une recherche préalable) mais les écrits restent forts rares dans ce domaine. La muséographie de l'espace d'exposition du MQB n'échappe pas à la règle et les archives du musée sont muettes au sujet des recherches et des tâtonnements qui ont précédé sa mise en place¹¹. Les guides et catalogues d'expositions du MQB renseignent sur les objets exposés, sur l'architecture du musée mais très peu sur la présentation des expôts. L'espace d'exposition lui-même reste donc le terrain de recherche premier.

De la même manière, les recherches et les publications sur les costumes à caractère ethnographique sont abondantes et les expositions portant sur ce sujet relativement fréquentes, mais les sources restent peu nombreuses quant à l'explicitation de leur mise en espace. Les sources portant sur les enjeux d'exposition et de conservation que représente le mannequinage sont elles aussi discrètes et prennent souvent la forme d'étude appliquée à telle ou telle présentation de costumes. Elles sont généralement le fait des restaurateurs qui interviennent dans le processus de mise en forme et en espace des pièces à exposer.

Cette recherche a pu être réalisée grâce aux photographies conservées dans les archives du musée. Ces dernières ont permis, plus sûrement que les témoignages rapportés dans les ouvrages généraux ou les périodiques, de retrouver l'aspect visuel des expositions au musée ethnographique du Trocadéro (MET) puis au Musée de l'Homme. Étant donné les limites des sources, l'étude s'est restreinte à ces photographies, notamment en ce qui concerne les supports des costumes et la muséographie générale des espaces d'exposition.

Corpus d'étude

Notre étude portera sur un point bien précis de la mise en espace des collections textiles du MQB : la mise en espace des costumes d'Asie continentale qui se présente sous la forme d'un ensemble très cohérent de vitrines disposées au sein de la section Asie de l'espace d'exposition du musée, appelé la transversale des costumes¹². Notre corpus d'étude englobe toutes les vitrines contenant des costumes et comprises dans la transversale¹³. Nous ferons également allusion à la « boîte » B6 qui contient des costumes mais dont les modalités d'expositions sont différentes, ainsi qu'aux vitrines comprises dans la transversale mais qui contiennent des objets autres que des costumes¹⁴.

11 des archives sont conservées au sein de l'agence Jean Nouvel – cabinet d'architecture qui a conçu le MQB mais elles ne sont pas communiquées

12 voir Annexe 19

13 Les vitrines : AS003 ; AS011 ; AS013 ; AS023 ; AS021 ; AS027 ; AS018 ; AS047 ; AS048 ; AS045 ; AS043 ; AS049 ; AS051 ; AS053 ; AS055 ; AS059

14 Les vitrines : AS010 ; AS012 ; AS016 ; AS026 ; AS032 ; AS052 ; AS060

I. Histoire institutionnelle et muséographique de la collection textile du musée du quai Branly

1. les collections textiles du musée du quai Branly

Les collections conservées et présentées au MQB sont constituées d'objets ethnographiques extra-européens. Extrêmement variées - que ce soit par la forme, par la date de réalisation ou par la provenance des objets qu'elles rassemblent - elles sont issues d'une longue tradition de collectes et de collections nées en partie avec les premiers échanges internationaux de la Renaissance et les grands voyages du XVIIIe¹⁵.

Parmi la grande diversité d'objets présents au MQB, le corpus des textiles est particulièrement développé. En effet, le musée conserve quelque 26 850 pièces textiles dont la plupart datent des XIXe et XXe, même si on peut noter la présence de quelques objets plus anciens voire archéologiques, notamment en provenance des Amériques. Ce corpus textile connaît une histoire institutionnelle très riche et mouvementée.

1.1. constitution du corpus textile du MQB

Les collections du MQB se sont constituées en tant que telles en 1998 à partir du regroupement de collections qui préexistaient à la naissance du musée. En effet, le MQB est né de la fusion des collections du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO) et des collections du laboratoire ethnographique du Musée de l'Homme.

- le MNAAO représente la dernière phase de transformation du Musée des Colonies créé à l'occasion de l'Exposition Coloniale internationale des pays d'Outre-mer de 1931. Ses promoteurs avaient eu soin de choisir des pièces exceptionnelles voire des œuvres d'art au sens occidental du terme en provenance des colonies françaises pour les présenter aux visiteurs dans un bâtiment

¹⁵ voir Annexe 1

décoré à la gloire de la France coloniale. Sous l'influence d'André Malraux, le musée colonial devient dans les années 1960 le Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie et ses fonds sont enrichis de nouvelles œuvres jusqu'à ce que ses collections soient toutes envoyées au MQB.

- pour sa part, le Musée de l'Homme est un musée à vocation ethnologique et anthropologique. Installé dans le nouveau Palais de Chaillot reconstruit au moment de l'Exposition Universelle de 1937, il accueille les anciens fonds du Musée Ethnographique du Trocadéro ainsi que les collections préhistoriques, paléontologiques et anthropologiques réparties entre les laboratoires d'anthropologie et de paléontologie du Muséum d'Histoire naturelle, et rassemble ainsi des collections qui avaient été séparées au cours du XIXe.

Si le MQB hérite de ces deux fonds très différents, la grande majorité des collections textiles provient du Musée de l'Homme.

Il est aisé de remarquer combien le nombre de textiles en provenance d'Asie est supérieur à celui des autres continents¹⁶. Cette importance quantitative confère aux textiles asiatiques une place particulière au sein de la collection Asie du musée.

La prééminence du fonds asiatique sur les autres zones géographiques semble liée à deux facteurs :

- une tradition textile plus développée en Asie ou du moins qui a davantage attiré l'attention des chercheurs ou des collecteurs que celle des autres continents ;

- l'histoire des collections textiles elle-même qui reflète à la fois les centres d'intérêt des collectionneurs et des scientifiques, ainsi que la bonne (ou mauvaise) conservation des objets.

Il convient de revenir sur l'histoire des collections du MET et du Musée de l'Homme pour saisir les enjeux de la constitution et de la muséographique de la collection textile asiatique du MQB.

2. les collections du Musée ethnographique du Trocadéro et leur mise en espace

Le Musée de l'Homme peut être vu comme une refonte du Musée Ethnographique du Trocadéro qui, après avoir été repris en mains par Paul Rivet¹⁷ et Georges Henri Rivière (GHR)¹⁸ en 1928, fait peau neuve en 1935 en vue de l'Exposition Universelle de 1937 (l'institution change de nom à cette occasion). La transformation du MET en Musée de l'Homme n'influe pas sur les missions du musée mais crée une différences de moyens et d'échelle entre les deux institutions.

16 ± 13 200 textiles asiatiques pour ± 6 175 textiles africains ; ± 6 150 textiles américains ; ± 160 textiles européens ; ± 1020 textiles océaniens

17 Paul Rivet (1876-1958) – ethnologue et américaniste, directeur du MET puis fondateur du Musée de l'Homme en 1937

18 Georges Henri Rivière (1897-1985) – nommé sous-directeur du MET par Rivet en mai 1928

2.1. la création du Musée ethnographique du Trocadéro : investissement du Palais du Trocadéro

Le Palais du Trocadéro dans lequel le MET est installé de 1882 à 1935 est lui-même issu de l'Exposition Universelle de 1878. Ce Palais, édifié par les architectes Davioud et Bourdais dans un style fantaisiste d'inspiration mauresque¹⁹, n'avait pas vocation à dépasser le temps de l'Exposition et il est mal adapté à la conservation de collections qu'on lui assigne. L'édifice est choisi par l'État au sein d'une liste établie par le futur directeur du MET, Ernest-Théodore Hamy²⁰, pour accueillir le musée ethnographique. Ce dernier est sensible à la question du local afférent au musée et se préoccupe, d'une part, des relations existant entre la structure de l'édifice et le système de classifications ainsi que, d'autre part, de l'adéquation entre le site et la destination du musée. Le choix du Palais du Trocadéro est réfléchi, même si le bâtiment présente de grands inconvénients.

2.2. le discours scientifique du musée

E.-T. Hamy participe au développement des réflexions sur l'ethnologie au sein de son musée en élaborant notamment un classement scientifique des collections qui s'y trouvent. Il propose un découpage en aires géographiques qui facilite l'appréhension des collections d'une taille assez importante. À l'intérieur de cette division géographique, il propose une subdivision ethnique puis un classement chronologique des pièces.

E.-T. Hamy appréhende les objets ethnographiques collectés comme des témoins matériels des cultures extra-européennes, ce qui oblige à les soumettre à un traitement théorique ; il les intègre dans son système de classification à titre d'exemples et comme sources d'information. E.-T. Hamy considère que les objets n'ont pas de valeur en eux-mêmes mais prennent tout leur sens une fois replacés au sein d'un classement et d'une série. Les objets ethnographiques, dont la valeur intrinsèque est souvent contestée, appellent, selon les ethnologues du XIXe, à une évocation de leur contexte d'origine pour que leur compréhension soit possible. Cette idée s'appuie sur les théories de Taine qui affirment l'importance de l'époque, du milieu et de la race dans l'appréhension des œuvres, et la présentation des collections au MET est donc pensée en ce sens.

19 voir annexe 2

20 Ernest-Théodore Hamy (1842-1908) – ethnologue et américaniste, fondateur du MET qu'il dirige de 1882 à 1906

2.3. la mise en espace générale des collections

La muséographie appliquée dans les salles du MET est vue comme une mise en espace du système de classification développé par E.-T. Hamy. Les objets sont disposés dans des vitrines, ou bien arrangés dans des panoplies ainsi que dans des reconstitutions de scènes de vie quotidienne. Cette mise en espace privilégie la vision d'ensemble au détriment de l'appréciation de l'objet pour lui-même : les objets sont très nombreux dans les vitrines, ils sont entassés dans les panoplies et sur les mannequins, ils sont difficilement distinguables les uns des autres et leur juxtaposition en rend la lecture malaisée. Cette mise en espace s'appuie en un sens sur ce que l'on pourrait voir comme une « recontextualisation décontextualisante ». En effet, les objets exposés au musée du MET sont complètement coupés de leur contexte. Ils sont redispesés au sein du musée selon des regroupements typologiques qui mettent en valeur leurs caractéristiques fonctionnelles (ainsi, par exemple, les armes sont généralement arrangées en panoplies). Dans un souci d'explicitation de leur utilisation, E.-T. Hamy a recours à des mises en situation des objets sous forme de dioramas. Cependant, le désintérêt pour les qualités et les caractéristiques intrinsèques de l'objet entraîne une recontextualisation orientée au sens où elle ne sert pas l'objet lui-même mais une appréciation globale des collections.

La recontextualisation des objets vise à servir le regard ethnologique européen sur des collections non-européennes. On assiste en quelque sorte à la création d'un répertoire de forme qui sert aussi bien aux scientifiques, aux colons, qu'aux autres corps de métiers²¹. Cela explique le regroupement parfois approximatif de certains objets qui « font bien » ensemble (illustration 1).



Illustration 1: salle d'Océanie au MET, vers 1895 -
Annexe 3

Au sein même des galeries Amériques, Europe, Afrique, Océanie et Asie on retrouve cette

21 « Les arts industriels commencent à tirer bon parti des objets d'art et des antiquités exotiques que nous exhibons a Trocadéro. Déjà des bijoutiers et des fabricants d'étoffes, etc, nous ont à diverses reprises, demandé l'autorisation de faire copier certaines pièces [...] », in Ernest-Théodore Hamy, « Ethnographie appliquée », *Revue Ethnographique*, 1886, p.63 in DIAS Nélia, *ibid*, p.96

présentation globalisante. « En juxtaposant les pièces recueillies dans un même pays ou chez un même peuple, ils rendent d'ailleurs possible aux visiteurs de saisir d'un seul coup d'œil la physionomie propre à chaque nation, et de se rendre un compte exact de son état de civilisation, de ses affinités, de ses ressources, de ses besoins, etc. »²²

Les costumes sont la plupart du temps présentés sur des mannequins de cire réalistes dont la figure est souvent sculptée à partir de modèles pris au jardin d'acclimatation ou au Muséum d'Histoire naturelle dans un souci de représentation racialisée des différents peuples.

Derrière la présentation scientifique des objets (classification, étiquetages, volonté de restitution d'un contexte), E.-T. Hamy joue sur le cadre pittoresque des panoplies, des mannequins et des dioramas pour créer une atmosphère particulière : faire en sorte que le visiteur se sente dépaycé en entrant dans le musée. Vu sous cet angle, l'installation des collections ethnographiques françaises au Palais du Trocadéro apparaît comme le choix d'une architecture atypique pour des collections exotiques ; on joue avant tout sur la perception sensorielle du visiteur à qui l'on propose un voyage conceptuel (un « voyage en pleine barbarie ») au sein des colonies françaises. De plus, « aucune distance ne s'interpos[e] entre le visiteur et les collections pour lui rappeler que ce qu'il [voit est] de l'ordre de la représentation et non pas de la réalité. En ce sens, le sentiment de dépaysement ne [peut] que se manifester dans ces salles où, exception faite de quelques bustes de donateurs, rien ne [vient] rappeler au visiteur son lieu, voire sa culture d'origine. L'impression de voyager dans l'espace et dans le temps [est] totale »²³.

3. les nouvelles orientations muséographiques du Musée de l'Homme

3.1. *les propositions muséographiques de Georges Henri Rivière*

À son arrivée au MET en 1928, Paul Rivet déplore l'inadéquation du lieu à la réception de collections muséales²⁴ et GHR affirmera dans les années 1930 qu'il était « devenu un classique morceau de style pour les auteurs d'articles de notre musée, quelque chose comme un sujet de concours, que la description de mannequins macabres, de ces panoplies naïves – volières pour les

22 Hamy, 1883n : 375, archives du Musée de l'Homme, in DIAS Nélia, *ibid*, p.154

23 DIAS Nélia, *ibid*, p. 199

24 Lors de la première réunion de la commission consultative du MET (dont Rivet a obtenu la création en 1928 afin d'établir un état des lieux et des collections du musée - tout en mettant à couvert la responsabilité du Muséum – et d'aider le Muséum à se procurer des ressources indispensables pour la préservation, la remise en l'état et le catalogue régulier des collections) Paul Rivet souligne que « quoi qu'on fasse d'ailleurs ; il sera toujours impossible de faire un musée convenable dans un édifice qui ne se prête pas à l'exposition des collections » in Réunion de la Commission consultative du MET, 30 juin 1938, archives BCM 2 AM 1 G2a in LAURIERE Christine, p.388

mites, bref de ce musée Grévin de l'exotisme »²⁵.

En entrant dans ses fonctions, GHR est chargé de l'état des lieux et des collections du MET et il profite de la meilleure connaissance des fonds, permise par leur inventaire, ainsi que de l'accroissement des budgets pour mettre en place une muséographie révolutionnaire²⁶. GHR réorganise l'espace selon des départements géographiques (cette première division par lieu de provenance des collections reste la pierre angulaire des musées ethnographiques) à l'intérieur desquels les collections sont présentées de manière thématique. Cette division permet de présenter les objets soit selon leur typologie, soit selon leur provenance géographique. P. Rivet entend faire du MET un musée pédagogique, s'adressant autant aux masses qu'aux scientifiques, et GHR développe une muséographie et un appareil pédagogique en conséquence : la lecture des vitrines se fait de gauche à droite, les objets sont renseignés, étiquetés, accompagnés de photographies et de cartes géographiques. GHR fait usage de fils pour suspendre les objets dans les vitrines pour que rien ne viennent gêner la lecture des objets. À la surabondance d'objets, on préfère une sélection réduite de pièces emblématiques de certaines populations à présenter dans les salles²⁷.

Cette proposition muséographique qui tend au classement scientifique propose une appréhension complètement nouvelle des objets : les objets ethnographiques sont montrés pour leur intérêt propre, quasiment comme des pièces de musée de Beaux-Arts. Cette révolution muséographique des années 1930 procède, selon Thérèse Duflot-Priot, d'un nouveau sens esthétique et d'une conception nouvelle du musée²⁸. La mise en espace des collections ne passe plus par la création d'un tableau d'ensemble destiné à entrer en résonance avec l'imaginaire du visiteur européen et français, mais à la présentation « au cas par cas » des objets qui se répondent les uns les autres de manière individuelle.

Le Musée de l'Homme s'affirme comme un musée pédagogique à la portée scientifique importante et pour que le discours scientifique soit le plus lisible possible, les choix muséographiques sont à la sobriété de la scénographie. La question est de savoir si cette volonté d'épure implique nécessairement une décontextualisation importante.

3.2. la muséographie de la galerie Asie

25 Radio-conférence de GHR sur le MET, [début 1935], p.4 (archives BCM 2 AM 1 K81b, dossier de radiodiffusion et télévision française) in LAURIERE Christine, *Paul Rivet. Le savant et le politique*, Paris, *Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle*, 2008, p.385

26 GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Éditions MSH, 2003, p. 53

27 selon Christine Laurière, seuls un à deux dixièmes des collections sont exposés, les huit à neuf dixièmes restant étant conservés et classés dans les nouvelles réserves du musée, LAURIERE Christine, *ibid.* p.422

28 DUFLOT-PRIOU Thérèse, « Costume, corps, muséographie : les mannequins d'exposition », in *Ethnologie française*, n°2, 1989, p.155

Après la reconstruction du musée en 1937 – et la transformation du MET en Musée de l'Homme – la galerie Asie contient quatre-vingt douze vitrines et les plus grandes d'entre elles sont placées perpendiculairement au mur, entre les baies du monument, afin de diviser l'espace d'exposition en dix travées secondaires. Une allée légèrement décentrée traverse de part en part la galerie, séparant les travées d'une colonne de vitrines aux dimensions plus modestes. Les travées numérotées de 2 à 9²⁹ se composent respectivement de quatre vitrines dotées de fonds (celles-là même qui permettent la division de l'espace), d'une vitrine sans fond et deux vitrines-tables autour desquelles le visiteur est invité à tourner. La disposition des vitrines très régulière et assez aérée, les murs et les fonds de vitrines clairs et neutres et le mobilier extrêmement simple invitent le visiteur à ne se concentrer que sur les objets (illustration 2). En choisissant cette sobriété scénographique, GHR espère évacuer toute entrave à la compréhension, tout dispositif de présentation trop lourd qui viendrait s'interposer entre le visiteur et l'objet. Même si le contenu des vitrines varie avec le temps entre son aménagement par GHR et la fermeture du Musée de l'Homme en 2003, son propos scientifique reste sensiblement le même.



Illustration 2: vue générale de la galerie Asie en Musée de l'Homme en 1939 - Annexe 5

La mise en espace de la galerie Asie propose un parcours conceptuel géographique débutant à l'extrême orient de la Sibérie, remontant l'U.R.S.S. vers l'ouest jusqu'aux régions finno-ougriennes avant de repartir vers l'est afin de présenter quelques cultures d'Asie centrale et d'Asie orientale. Le parcours, en se terminant sur des vitrines dédiées au Japon, propose ainsi au visiteur un aperçu de la majorité des régions asiatiques³⁰. Chaque travée peut être vue comme une unité au sein de la galerie dans la mesure où chacune d'entre elles est organisée autour d'une thématique dominante, généralement liée à un peuple ou à une société. Les différentes cultures exposées occupent des places plus ou moins importantes dans la scénographie de la galerie au regard du nombre de vitrines qui leur sont dédiées. Ainsi, pas moins de trois travées sont consacrées à l'U.R.S.S alors que

29 voir Annexe 4

30 voir Annexe 6 et 7

l'Afghanistan, l'Inde, la Turquie et l'Iran sont présentés dans une seule et même travée ; la Chine et la Corée occupent respectivement une travée chacune. Autre temps fort de la galerie, l'Asie du sud-est - et plus particulièrement l'Indochine française - occupe elle aussi trois travées, rappel muséal de l'importance des missions effectuées dans cette partie du continent asiatique par les chercheurs et les élèves de l'Institut d'Ethnologie.

3.3. la présentation des costumes asiatiques : trois types de mise en espace

Au regard des clichés pris entre 1939 et 1992 dans les salles du Musée de l'Homme³¹ – il apparaît que les textiles et les costumes tiennent une place importante dans la muséographie de l'ensemble du musée et plus particulièrement dans la galerie Asie. En effet, un bon nombre de vitrines contiennent un ou plusieurs costumes qui peuvent être présentés selon trois mises en volumes différentes desquelles le corps est plus ou moins absent.

3.3.1. la présentation à plat

Selon le premier système, les costumes sont exposés en deux dimensions, généralement posés sur le fond clair de la vitrine (illustration 3). Il arrive que leur planéité et le fait que d'autres objets soient présentés devant eux leur confèrent un caractère quasiment décoratif. Ce qui compte avant tout, c'est leur qualité d'exemples en terme de motifs et de couleurs employés qui renseignent discrètement sur les peuples qui les ont fabriqués et, éventuellement apportent des informations supplémentaires sur le message global de la vitrine dans laquelle ils sont exposés (illustrations 4 et 5). C'est le cas du costume³² présenté dans la partie droite de la vitrine n°297 telle qu'elle est aménagée avant 1968 : le manteau est exposé complètement à plat entre deux autres pièces textiles, sa forme elle-même et sa texture ne sont que peu perceptibles, et il sert à illustrer la thématique de la vitrine, qui porte vraisemblablement sur les techniques d'impressions kurdes dans la mesure où des tampons d'impressions sont présentés dans cette même vitrine (illustration 3).

Le costume n'est pas présenté ici en temps qu'élément d'habillement mais comme exemple encyclopédique d'un savoir-faire textile particulier.

31 maintenant conservés aux archives du MQB

32 Costume composé d'une veste et d'un pantalon porté par les hommes kurdes de Syrie - 71.1935.129.11.1-2



Illustration 3: vitrine n°282. "Peuples de Sibérie". 1949 - Annexe 7



Illustration 4: vitrine n°297 gauche. "Kurdes".avant 1968 - Annexe 7



Illustration 5: vitrine n°297 droite. "Kurdes". avant 1968 - Annexe 7

3.3.2. le rembourrage des costumes et la présentation sur des mannequins partiels

Le système de mise en espace le plus répandu consiste à présenter les costumes en trois dimensions sans pour autant employer des mannequins trop présents visuellement. Les costumes peuvent être soit rembourrés de manière à créer un volume sous le tissu (illustration 6) soit présentés sur des mannequins sans bras ni tête dont les jambes ne dépassent pas l'ourlet du vêtement (illustration 7). Souvent accompagnés d'accessoires tels que des chaussures ou des coiffes, les costumes peuvent également être légèrement contraints dans leur forme de manière à suggérer des attitudes ou des mouvements (illustration 8) - peut être pour briser une certaine rigueur – voire une certaine monotonie – dans leur présentation. Ce système annonce le principe de muséographie « en fil de nylon » de GHR qui permet au visiteur de percevoir avec exactitude le tombé, l'allure d'un costume sans que son appréciation ne soit perturbée par des éléments secondaires comme peut l'être un mannequin, un socle trop visible, etc.



Illustration 6: vitrine n°284. "Tachouvaches et Mechtcheriak". 1947 - Annexe 8



Illustration 7: Vitrine 284 gauche. "Bouriates".avant 1968 - Annexe 8



Illustration 8: vitrine n°287 droite. "Dolgans et Samoyèdes". avant 1968 - Annexe 8

Ce système de mise en espace joue sur une présence/absence du corps. Le mannequinage donne le sentiment que le vêtement a gardé l'empreinte d'un corps désormais absent, comme une mue d'insecte, rendant compte de la façon dont le costume était habité. Le rapport au corps est établi de manière très directe et très lisible alors même que cette présentation est décontextualisante.

En un sens, le visiteur, qui perçoit immédiatement la forme du corps dans le costume, recrée mentalement le corps lui-même à l'intérieur du vêtement. Il est aidé dans cette construction mentale par l'évocation de mouvements et des attitudes naturelles qui peuvent être vue comme le facteur de création d'une atmosphère particulière.

Dans la volonté de décontextualisation de l'objet par sa présentation en tant que pièce unique et intrinsèquement digne d'intérêt, le Musée de l'Homme réifie le costume mais lui donne également une certaine autonomie.

3.3.3. la présentation sur mannequins complets

Différents types de mannequins complets munis de têtes, de bras et de mains, de pieds coexistent : certains sont très réalistes et peuvent être vus comme des héritiers du MET de Ernest Hamy, tandis que d'autres ne cherchent pas à imiter des corps de manière naturaliste (leur forme est stylisée, leur tête sans visage, leur couleur non-réaliste) .

Selon le programme muséographique de GHR, les mannequins complets sont employés lorsqu'il est indispensable de soutenir de manière cohérente le costume et ses accessoires. Ils sont alors de forme stylisée (illustration 9). Cependant, on peut noter une multiplication des mannequins complets, puis des mannequins réalistes : dans les années 1960, on remplace même des mannequins sans membres par des mannequins réalistes au visage dessiné (illustrations 10 et 11). Cela rappelle que la muséographie dépend certes du discours scientifique mais évolue également selon des goûts et des modes propres à différentes époques.



Illustration 9: vitrine n°285(?) . "Tcherkess". 1947 - Annexe 9



Illustration 10: vitrine n°323 gauche. "Corée". 1963 - Annexe 9



Illustration 11: vitrine n°323 gauche. "Corée". 1964 - Annexe 9

On peut se questionner sur ce recours à des mannequins réalistes : s'agit-il d'un désir de recontextualisation a posteriori (c'est-à-dire après que l'on a pu mesurer l'impact de la muséographie décontextualisante qui présente les costumes de manière relativement réifiée) ? Cette volonté vient-elle des conservateurs et des muséographes eux-mêmes ou est-elle dictée par la demande du public ? On peut également se demander si la présentation sur un mannequin complet et réaliste recontextualise plus que le simple rembourrage ou la présentation sur mannequin incomplet. Le mannequin réaliste permet une représentation d'emblée plus parlante. La position du costume sur le corps devient aussi lisible que le tombé et on peut réellement apprécier avec une restitution exacte du corps humain si la manche s'arrête au poignet ou couvre la main, si l'ourlet couvre ou non le genou, etc. En ce sens, le mannequin réaliste joue davantage avec la perception sensorielle du visiteur que toute autre forme de mannequinage et lui permet une meilleure appréhension du costume. De plus, le mannequin complet offre généralement la possibilité de reconstituer un costume de manière quasiment exhaustive, c'est-à-dire en incluant dans la mesure du possible les chaussures, les accessoires et les bijoux. Si la silhouette est très complète et permet une appréciation fidèle du tombé et des superpositions des différents habits et des différentes matières textiles, on privilégie une fois de plus par cette mise en espace l'impression globale du costume au détriment de sa compréhension pièce par pièce (illustration 12).

Néanmoins, la présentation sur des mannequins réalistes donne le sentiment – souvent désagréable – que le costume est présenté sur une poupée grandeur nature ; les traits détaillés du visage qui confèrent une expression figée à ce dernier, le centre de gravité souvent incertain puisque les pieds ne sont pas les points d'appui du mannequin (ils sont parfois même décollés du sol) sont autant d'entraves qui limitent le fonctionnement imaginaire du visiteur³³ (illustration 13). En effet, ces détails prosaïques rappellent de manière assez brutale au visiteur qu'il se trouve devant la restitution factice d'une réalité qui n'existe que dans l'espace du musée.

La suppression par Rivet et GHR dans les années 1930, leur réapparition et leur disparition cyclique par la suite posent question : si l'on a souvent considéré que les procédés muséographiques ont évolué de manière linéaire depuis le diorama, le réapparition occasionnelle des mannequins réalistes semble contredire cette thèse évolutionniste.

33 Selon les propos tenus par Colette Dufresne-Tassé durant son séminaire à l'École du Louvre intitulé « Le fonctionnement psychologique du visiteur adulte, exposition d'objets muséaux et intervention de médiation » (du 31 mars au 4 avril 2014), le fonctionnement psychologique du visiteur lorsqu'il se trouve devant une muséologie comprend une part cognitive (le visiteur traite ce qu'il regarde comme un fait) ainsi qu'une part imaginative. Au sein du fonctionnement psychologique imaginaire du visiteur, se trouve l'imagination reproductive qui fait appel aux souvenirs et aux connaissances imagées que le visiteur convoque devant ce qu'il regarde.



Illustration 12: vitrine n°303. "Les tribus du Fars". avant 1968 - Annexe 9



Illustration 13: vitrine n°(?)."Turkmènes". 1984 - Annexe 9

3.4. *quel accompagnement pour l'appréhension des costumes ?*

Les costumes présentés au Musée de l'Homme sont rarement seuls dans leurs vitrines (bien que l'on puisse percevoir une évolution assez nette au cours du temps entre les premières présentations très dépouillées jusqu'aux plus récentes relativement plus accompagnées)³⁴.

Cette forme de « recontextualisation par l'accompagnement » joue sur un principe muséographique déjà à l'œuvre dans la mise en espace pensée par E.-T. Hamy pour le MET, c'est-à-dire la présentation ensemble de divers objets produits par une même population à la différence qu'ils ne sont pas mis en situation mais rapprochés au sein d'une même vitrine. Les costumes peuvent donc être accompagnés soit d'autres objets ou vêtements, soit de photographies à caractère ethnographiques.

3.4.1. les objets annexes

Il s'agit généralement d'autres pièces de l'habillement qui viennent enrichir la compréhension d'un vêtement en présentant, par exemple, différentes combinaisons possibles de coiffes avec un costume (illustration 14) ou bien des pièces de l'habillement que l'on porte avec le costume ou le vêtement principal présenté dans la vitrine (illustration 15).

³⁴ voir Annexe 10



Illustration 14: vitrine n°226. "Russes". 1951 - Annexe 11
 Illustration 15: vitrine n°306. "Afghanistan". 1947 - Annexe 11

La hiérarchisation entre le vêtement phare de la vitrine et ceux qui lui apportent du sens supplémentaire est, généralement, perceptible grâce à la mise en espace des différents vêtements : le plus important est présenté en trois dimensions tandis que les secondaires sont présentés à plat. Le costume est de ce fait fragmenté à l'intérieur de la vitrine, chacune de ses parties étant présentée de manière singulière. Ce jeu d'éclatement réifie le costume qui n'a plus d'existence en soi et oblige à une recontextualisation mentale de la part du visiteur, à un réassemblage intellectuel des différentes parties du costume ; il s'agit du choix muséographique symétriquement inverse qui consiste à mannequiner un costume complet.

Dans la même vitrine que le costume, peuvent également être présentés des objets dont le rapport au corps est fort : des accessoires tels que des armes ou des bijoux (illustration 16), des objets portatifs tels que des paniers, des sacs, des outils (illustration 17), etc. qui ajoutent un degré de recontextualisation au costume. Ce procédé permet en effet d'enrichir la vision du costume dans la mesure où les activités du quotidien nécessitent le plus souvent l'emploi d'objets qui, à force d'usage, finissent par devenir des formes d'extension du costume. Une fois de plus, la contextualisation est mentale mais demande cette fois un travail intellectuel plus grand, ce qui peut expliquer, entre autres, la présence de photographie dans les vitrines.



Illustration 16: Vitrine 284 gauche. "Bouriates". avant 1968 - Annexe 8



Illustration 17: vitrine n°301. "Turquie". 1947 - Annexe 11

3.4.2. les photographies annexes

Les photographies sont relativement nombreuses dans les vitrines³⁵ et elles représentent un procédé de contextualisation assez particulier car elles peuvent véhiculer deux messages muséographiques différents :

- disposées la plupart du temps dans des vitrines qui présentent des costumes simplement rembourrés, elles pourraient servir d'ouverture à une réflexion sur l'Autre, sur la diversité culturelle et ethnique des peuples d'Asie. En effet, la représentation de la manière dont le costume est réellement habité par une personne pallie le fait que le musée ne puisse présenter que des coquilles vides et ne puisse évoquer le corps que de manière standardisée. De ce fait, le pouvoir d'évocation de la photographie (surtout si elle présente la personne dans son environnement quotidien) rejaille sur le costume qui devient un véritable pont liant le spectateur à cet Autre convoqué dans les salles d'exposition.
- à l'inverse, ces photographies peuvent aller dans le sens d'une réification plus importante encore du costume ; si la photographie apporte des informations précieuses sur la manière dont le costume est porté, elle concourt également à la création de types qui entrent dans une classification schématique des costumes. Si l'on prend l'exemple du costume de chamane evenk présenté de dos (71.1887.42.1.3) (illustration 18) en 1951, on peut constater que la première photographie qui l'accompagne (la seconde n'a pas été identifiée) représente un chamane bouriate (PP0061392) (illustration 19) ; autrement dit, le costume exposé n'est pas le costume photographié mais, rapprochés l'un de l'autre, ils concourent à la création d'un type général de « chamane sibérien ». Ce type regroupe alors les costumes de tous les peuples pratiquant le chamanisme dans la même région sous une même image qui devient nécessairement stéréotypée (cela est d'autant plus vrai lorsque les modèles ont posé dans des ateliers de photographie).

35 Selon un échantillonnage prenant en compte les clichés des années 1947 et 1984 au sein des archives du Musée de l'Homme :
- sur 31 vitrines contenant des costumes en 1947, 17 présentent également des photographies
- sur 24 vitrines contenant des costumes en 1984, 16 présentent également des photographies



Illustration 18: vitrine n°276 gauche. "Toungouz. Chamanisme".1951 - Annexe 10



Illustration 19: chamane bouriate. 1860-79. S.B. Tournanoff - Annexe 12

Probablement pour simplifier le discours dans un but pédagogique et pour présenter le plus de peuples possible dans la galerie Asie, il semblerait, au vu des archives, que le Musée de l'Homme n'ait exposé que très peu de costumes pour chaque population. De ce fait, ces costumes, généralement un masculin et un féminin, évoquaient à eux seuls une société entière. Or, le costume ayant une fonction identitaire forte, il permet de se distinguer des autres groupes ethniques que l'on est amené à côtoyer³⁶, autant qu'il permet également de distinguer les groupes sociaux entre eux à l'intérieur d'une même société. Tous ces codes ne sont vraisemblablement pas connus du public français à qui on fait découvrir ces costumes extra-européens. Par conséquent, ne présenter qu'un seul costume dans les vitrines du musée revient à créer virtuellement un costume-emblème représentatif (au sein de l'institution) d'un peuple.

Cette création muséale d'un costume-emblème unique occulte la possibilité qu'il existât des variations autour du schéma de base³⁷. Le costume-emblème est donc schématique, unique, figé, tout l'inverse de ce qu'est réellement un costume.

En somme, on peut considérer que le Musée de l'Homme présente dans sa galerie Asie une muséographie qui s'appuie sur plusieurs stades de décontextualisation des costumes. Ces choix de mise en espace permettent une plus grande lisibilité du discours scientifique : la plus ou moins grande contextualisation des costumes instaure une hiérarchisation entre eux et par conséquent une hiérarchisation de l'information. La recontextualisation à l'œuvre au Musée de l'Homme est une recontextualisation par l'accompagnement, c'est-à-dire par l'introduction dans les vitrines des

³⁶ par exemple, les Chinois croisent leur veste à gauche pour se distinguer des autres peuples voisins comme les Mongols qui eux croisent leur veste à droite

³⁷ ainsi la présentation d'un costume aux manches brodées de rouge fait oublier que, certes, le costume sera toujours brodé aux manches, mais que ces broderies peuvent être jaunes, vertes, etc et plus ou moins riches

costumes d'objets et d'images annexes qui servent de supports à la compréhension à et l'appréhension des costumes exposés. La présence du corps reste importante dans les muséographies des costumes asiatiques et la recontextualisation passe essentiellement par l'évocation de la matérialité physique de ce corps. La présence de photographies dans les vitrines réintroduit la présence de l'humain et permet un discours sur l'altérité, même si ce discours est simplifié dans le but d'être le plus pédagogique possible, et tombe dans le piège de la typologie réductrice des costumes et des populations présentés dans la galerie Asie. La création muséale de costumes-emblèmes est l'effet secondaire d'une bonne intention et le MQB saura s'inspirer des grandes innovations expographiques du Musée de l'Homme tout en évitant les écueils rencontrés par ce dernier.

II. le musée du quai Branly et la muséographie de ses collections

1. le musée du quai Branly : politique, architecture et muséographie d'un jeune musée aux collections anciennes

1.1. la genèse du musée du quai Branly

Les collections ethnologiques possèdent une histoire aussi bien muséographique qu'institutionnelle et, symbolisant une représentation officielle du monde extra-européen – et plus particulièrement des colonies françaises – au sein de la métropole, elles ont parfois servi de vitrine officieuse des discours de politiques étrangères³⁸.

Le MQB est pensé dans les années 1990, à un moment où l'immigration devient un enjeu électoral majeur. Son discours fait écho à la politique étrangère et internationale de Jacques Chirac, politique fondée sur l'humanisme universaliste et le dialogue entre les cultures³⁹. Le MQB est appréhendé lors de sa conception comme une institution muséale qui ne serait ni purement ethnologique, ni purement artistique, c'est-à-dire un musée d'arts extra-européens placé sous la double tutelle des ministères de l'Éducation et de la Culture.

Les grandes figures qui œuvrent à sa réalisation sont Jacques Kerchache (marchand d'art) qui établit la ligne éditoriale et le discours épistémologique du musée, Jacques Chirac (alors président de la République) qui prend la décision politique de créer le MQB et Jean Nouvel (architecte) à qui l'on confie la mise en forme architecturale. Sa genèse est entourée de polémiques ; on a reproché au MQB de naître de l'amputation du Musée de l'Homme de ses collections extra-européennes et de la disparition du MNAAO, de ne répondre qu'au désir de postérité de Jacques Chirac (qui s'inscrit grâce à la création du MQB dans la lignée des présidents bâtisseurs de musées) et surtout de

38 On se souvient de la création du Musée des Colonies à l'issue de l'Exposition Coloniale de 1931 ainsi que de l'enrichissement des collections du MET grâce aux contacts établis dans les différentes colonies françaises. Bien qu'on ait reproché au Musée de l'Homme d'être un produit du Front Populaire qui proposait un éclairage humaniste et anti-raciste sur ses collections, il n'a pourtant jamais remis en cause l'empire colonial français.

39 MAZE Camille, POULARD Frédéric, VENTURA Christelle (dir.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, ed. CTHS, collection « orientations et méthodes » n°24, Paris, 2013, p.21

favoriser l'essor d'un marché parisien de l'art extra-européen⁴⁰. L'implantation du musée elle-même pose problème et l'on cherche l'emplacement idéal du nouveau musée pendant deux ans avant que la décision présidentielle d'édifier un nouveau bâtiment aux 29-55 quai Branly n'intervienne⁴¹.

1.2. *l'architecture du musée : le goût pour l'« ailleurs »*

À l'issue d'un concours international d'architecture ouvert le 17 juin 1999, on retient le projet de l'équipe « Architecture Jean Nouvel ». À partir de mars 2000⁴², on lui confie également le marché de l'aménagement muséographique intérieur. Si cela confère plus d'homogénéité à l'aspect général du musée et à ses espaces d'expositions, cela peut poser quelques difficultés d'un point de vue scientifique car un architecte est rarement un muséographe et les expôts ont souvent besoin d'une mise en espace particulière, à la fois pour servir le discours scientifique du musée et pour être mis en valeur de la manière la plus juste possible⁴³.

Les décisions conjointes de l'équipe de programmation muséographique pilotée par Germain Viatte⁴⁴ et l'équipe architecturale de l'agence Jean Nouvel aboutissent à la création d'une immense galerie d'exposition de 4750m² conçue en *open space* et appelée « plateau des collections »⁴⁵. Seules les « boîtes » de la façade nord – petites salles à l'atmosphère plus feutrée proposent des espaces plus fermés – conçues vis-à-vis de la galerie comme des chapelles vis à vis de la nef d'une église - dans le but d'accueillir des objets empreints de sacralité incluant des restes humains⁴⁶. La volonté des programmeurs et scénographes est, d'une part, de rompre avec l'organisation traditionnelle du musée en galeries, salles en enfilade, groupement de vitrines et, d'autre part, de mettre en place une scénographie très présente afin de créer une atmosphère particulière. Dans sa lettre d'intention pour le concours international d'architecture⁴⁷, Jean Nouvel décrit la manière dont il imagine le futur

40 DUPAIGNE Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, ed. Mille et une nuits, Paris, 2006, pp.39-40

41 DUPAIGNE Bernard, *ibid*, p.74

42 DUPAIGNE, *ibid*, p 250

43 DESVALLEES André et MAIRESSE François (sous la dir.), « Architecture », *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 23-25

44 Germain Viatte, est associé au projet de refonte des collections extra-européennes depuis le 3 mars 1997, date à laquelle il est nommé directeur du « projet muséologique » du futur musée au Trocadéro. Suite au rapport « arts premiers » de Jacques Friemann du 13 septembre 1996, on pense à cette époque que la meilleure solution pour valoriser les collections extra-européennes est de réunir les collections ethnologiques du musée de l'Homme et celles du MNAO dans un « musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations » au Palais de Chaillot. Le 11 mai 1999, alors que l'on a décidé le 29 juillet 1998 d'installer le nouveau musée au 29-55, quai Branly, Germain Viatte est nommé « directeur du projet muséologique »
in DUPAIGNE Bernard, *ibid*, p.99

45 voir Annexe 13

46 VIATTE Germain, « D'ailleurs et d'aujourd'hui », in *Quai Branly le musée de l'autre*, Télérama hors-série n°137, juin 2006, pp.28-29 – voir Annexe 14

47 Lettre d'intention de Jean Nouvel pour le concours international d'architecture – annexe 15

musée ; il s'agit d'un « endroit unique et étrange », « poétique et dérangeant » ; « un lieu marqué par les symboles de la forêt, du fleuve, et les obsessions de la mort et de l'oubli ». Cette conception de l'espace architectural abonde dans le sens des préoccupations de Jacques Kerchache et de Germain Viatte qui entendent donner plus de place à la dimension artistique des objets présentés⁴⁸. Sur le plateau, l'architecte joue sur le volume des espaces, sur l'inclinaison du sol, sur les courbes des parois et la couleur du mobilier muséographique pour donner un aspect organique à l'ensemble⁴⁹. La disposition irrégulière des gros piliers qui soutiennent la structure et la lumière tamisée qui filtre à travers les claires-voies peuvent faire référence à cette atmosphère de sous-bois que Jean Nouvel évoque dans sa lettre d'intention. De cette façon, l'architecte joue avec l'imaginaire du visiteur, convoquant chez lui des images exotiques d'un ailleurs rêvé. Le but de ces choix muséographiques est de faire perdre au visiteur ses repères et les habitudes qu'il a développées dans un espace muséal au fil de ses visites de musées. Comme au temps du MET de E.-T. Hamy, le MQB propose un voyage mental et sensoriel au visiteur.

1.3. le discours scientifique du musée

Le discours scientifique se ressent de la conception politique et architecturale du musée qui développe particulièrement les deux notions chères aux concepteurs du musée : d'une part la valeur artistique des objets exposés et d'autre part le dialogue existant entre les cultures mis en valeur par l'explicitation des réseaux d'influence qui lient les aires culturelles entre elles. La mise en espace de ce discours passe par une muséographie qui semble tendre à une non recontextualisation des pièces exposées à la manière des musées de Beaux-Arts – ce qui rappelle les conceptions du XIXe et les théories de Taine selon lesquelles les œuvres d'art se suffisent à elles-mêmes.

1.4. la muséographie du plateau des collections : quatre points forts

Le choix de présenter les objets dans un unique espace ouvert oblige le MQB à penser sa muséographie de manière homogène, quels que soient les objets présentés, et de réfléchir à une disposition particulière des expôts qui permet un passage fluide de l'un à l'autre. Les propositions muséographiques et expographiques à l'œuvre sur le plateau des collections conditionnent l'appréhension de la visite par le public et jouent sur sa perception des objets. Parmi les grandes

48 VIATTE Germain, « Dailleurs et d'aujourd'hui », in *Quai Branly le musée de l'autre*, Télérama hors-série n°137, juin 2006 p. 26-27

49 voir Annexe 14

lignes de la mise en espace sur le plateau des collections, quatre points forts se dégagent :

(1) pour faciliter le parcours du visiteur au sein du plateau des collections, la galerie est divisée en quatre sous-espaces qui correspondent aux quatre grandes aires géographiques d'où proviennent les objets exposés : Afrique, Amérique, Asie et Océanie⁵⁰. Selon les mots de Octave Debary et Mélanie Roustan, « l'organisation, le sens de l'exposition, la présentation des collections et l'identification des objets ne sont pas fondés sur des partis pris chronologiques. Le repérage dans l'espace prime sur le repérage dans le temps, au sens où l'orientation physique et conceptuelle des publics s'appuie sur un découpage par continents, et non par époques. »⁵¹. De ce fait, le musée propose de faire l'expérience d'un voyage géographique à la découverte d'autres cultures, à l'inverse de la plupart des musées de Beaux-Arts, qui proposent plutôt un voyage dans le temps à travers la monstration d'objets de différentes époques. O. Debary et M. Roustan notent à ce sujet que la préoccupation des visiteurs lorsqu'ils cherchent à comprendre dans quelle partie du plateau ils se trouvent entraîne une homologie entre les deux registres de localisation que représentent l'espace réel du musée et les territoires présentés de manière conceptuelle à travers la muséographie.

Si le musée propose un sens de visite discrètement fléché⁵², il laisse au visiteur une grande liberté dans la construction de son parcours⁵³. Cette organisation spatiale est totalement en rupture avec l'organisation habituelle des musées qui fonctionne par emboîtement (département – galerie – salle – travée – groupe de vitrine – vitrine) qui, selon Colette Dufresne-Tassé, permet une construction mentale productrice de sens et de repère fonctionnant elle aussi par emboîtement : en décroissant l'espace d'exposition, l'architecte empêche sciemment toute production mentale de repère chez le visiteur qui déambule sans comprendre l'espace architectural et conceptuel dans lequel il se trouve.

(2) la répartition irrégulière des vitrines et des socles est elle-aussi en totale réaction avec la muséographie habituelle des autres musées. Cette disposition donne au visiteur un sentiment confus de profusion et de richesse mais entrave quelque peu la visite dont le parcours devient labyrinthique. En effet, les objets apparaissent et disparaissent les uns derrière les autres, les volumes des vitrines se superposant les uns aux autres⁵⁴. Ce choix de présentation décourage le désir d'exhaustivité du visiteur car il oblige à revenir sur ses pas, à contourner des vitrines et à prendre des décisions quant à la direction à prendre sur le plateau, autant d'actions physiques et

50 On retrouve toujours cette division géographique mise en place dans les musées ethnographiques depuis le XIXe

51 In MAZE Camille, POULARD Frédéric, VENTURA Christelle (dir.) *ibid*, p. 50

52 on donne la possibilité au public de traverser les différentes zones du plateau dans l'ordre suivant : Océanie, Asie, Afrique et Amériques

53 À l'arrivée en haut de la rampe d'accès qui le fait passer du rez-de-chaussée au plateau des collections, le visiteur se retrouve à un carrefour à partir duquel six choix s'offre à lui : se rendre sur le plateau Afrique, prendre la « rivière » - axe central autour duquel s'organise le plateau – par la gauche ou par la droite, se rendre sur le plateau Amériques, consulter la table d'orientation ou se rendre sur le plateau Océanie – voir annexe 16

54 voir Annexe 17

intellectuelles qui participent de la fatigue muséale et peuvent nuire à la visite. Selon O. Debary et M. Roustan, « au cours de la visite, une symétrie s'installe entre une perte de repères spatiaux au milieu des collections et l'abandon d'une recherche de connaissance des objets »⁵⁵. Les contours des vitrines disparaissent derrière des sérigraphies sur verre qui en masquent les structures (tout en protégeant en partie les objets exposés de la lumière des spots)⁵⁶. Au regard de l'interview donnée par Jean Nouvel en 2001 pour le *Moniteur de l'Architecture*⁵⁷, cette muséographie qui prend par moment des airs de palais des glaces vise à « favoriser l'émotion d'une relation directe avec les objets » qui semblent flotter librement à l'intérieur de leur vitrines, selon un principe que l'on rencontrait déjà au MET puis au Musée de l'Homme selon les idées de GHR.

(3) la gestion parcimonieuse de la lumière joue beaucoup dans l'appréhension des vitrines et de leur contenu. Ce choix résulte à la fois d'une nécessité due à la conservation des objets (et surtout des textiles qui sont très sensibles à la lumière⁵⁸), et d'un parti pris muséographique. Cette pénombre diffuse permet de créer des jeux de lumière, des « coups de projecteurs » sur les objets, ce qui a pour effet de dramatiser la mise en scène, de mettre en avant les pièces présentées sans pour autant les inonder dangereusement de lumière⁵⁹.

(4) une discrétion est imposée à tout l'appareil multimédia qui est, pour une grande partie, concentré sur le « serpent », parois de la « rivière »⁶⁰, toujours dans le but de créer une relation directe entre le visiteur et l'objet et d'épurer l'espace autour de l'objet. Ainsi, la médiation écrite comprenant en premier lieu les panneaux de salle et les cartels est, autant que possible, évacuée sur les joues des vitrines⁶¹. Néanmoins, elle s'est développée partout sur le plateau grâce à une multiplication des cartels allongés depuis la création du musée.

Ces choix muséographiques incitent davantage le visiteur à considérer sa progression dans le musée comme une promenade, ponctuée d'instant de contemplation, plutôt que comme une visite destinée à la réflexion sur l'histoire des collections et à l'acquisition de connaissances.

55 DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du quai Branly. Anthropologie de la visite du Plateau des Collections*, La documentation Française, coll. « Musées-Mondes », Paris, 2013, p.38

56 voir Annexe 17

57 AMC, *Jean Nouvel : 25 projets, entretien avec Jean Nouvel*, hors-série, décembre 2001, p.43

58 L'ICOM recommande 50 lux par jour par an in SWANN June (dir.), *Guidelines for Costume* [en ligne], S.I., ICOM Costume Committee, 1998, p.3, (derrière consultation le 7 avril 2013)

<http://www.costume-committee.org/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=24>

59 voir Annexe 17

60 voir Annexe 18

61 voir Annexe 18

2. la transversale des costumes, « colonne vertébrale » du plateau Asie

Il est intéressant de noter que, selon Bernard Dupaigne⁶², Jacques Kerchache ne prévoyait pas d'installer de collections Asie au MQB. Cela rappelle les hésitations de E.-T. Hamy à propos de l'organisation du MET au sein de laquelle s'était également posé le problème des collections Asie. En effet, la plupart des cultures exposées au MQB – et avant lui au MET – sont des cultures sans écritures dont l'histoire est reconstituée au sein des musées ethnographiques à partir de l'étude de leur production matérielle. Or, provenant de civilisations très anciennes et dotées d'écriture, les collections orientales deviennent difficiles à intégrer à un classement ethnologique dans la mesure où elles se situent à la frontière entre l'archéologie et l'histoire de l'art. De ce fait, les collections ont été mises à l'écart dans l'organisation du MET (elles ont été ballottées d'un emplacement à un autre sans que jamais leur installation dans le parcours du musée ne soit satisfaisante) et, maintenant encore, le plateau Asie représente la section la plus petite en terme de surface sur le plateau des collections⁶³. La raison de la mise à l'écart des collections Asie réside sans doute dans l'existence d'un certain nombre d'institutions menant des études à propos des langues, des religions, etc, du continent asiatique ainsi que d'institutions muséales conservant des collections provenant d'Asie. (Le MQB est d'ailleurs présenté dans les publications du musée comme complément du musée du Louvre et du musée Guimet⁶⁴). Néanmoins, le MQB est parvenu à une proposition tout à fait intéressante en présentant des collections asiatiques différentes de celles visibles au musée Guimet ou au musée Cernuschi en mettant notamment l'accent sur l'exposition des collections textiles.

2.1. l'organisation du plateau Asie

Le plateau Asie⁶⁵ compte soixante-deux vitrines qui contiennent des objets aux typologies très diverses. Comme la muséographie de la galerie Asie du Musée de l'Homme en son temps, celle du MQB propose un parcours qui permet au visiteur de passer d'une aire géographique à une autre de manière logique et plus ou moins linéaire. Le visiteur y progresse d'est en ouest, depuis le Japon jusqu'au Moyen-Orient en passant successivement par l'Asie orientale (Japon, Chine, Corée) - avec un écart en Asie septentrionale dans la boîte Sibérie B6 - , l'Asie du sud-est (Vietnam, Cambodge, Thaïlande, Laos, Myanmar), l'Asie méridionale (Népal, Tibet, Inde, Pakistan), l'Asie centrale

62 DUPAIGNE Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, ed. Mille et une nuits, Paris, 2006, pp.87-88

63 Seulement 400m² du plateau des collections sont dédiés à l'Asie

64 MARTIN Stéphane, HANOTAUX Pierre, MOHEN Jean-Pierre et al., *Chefs-d'œuvre dans les collections du musée du quai Branly*, Paris, Musée du quai Branly, 2008, p.60-61

65 voir Annexe 19

(Afghanistan, Daghestan, Kirghistan, Turkménistan, Ouzbékistan, Iran,), enfin par les Moyen et Proche Orient (Syrie, Égypte, Qatar, Yémen) qui font la liaison avec le plateau Afrique⁶⁶.

2.2. l'organisation de la transversale des costumes

Parmi les soixante-deux vitrines du plateau Asie, vingt sont dédiées aux costumes⁶⁷ de différentes populations asiatiques. Ces vitrines sont organisées en deux rangées parallèles autour d'une allée – l'une est constituée d'une ligne unique de neuf vitrines tandis que l'autre regroupe huit vitrines intercalées entre quatre vitrines paravents ; ce parcours est appelé la transversale des costumes (illustrations 20 et 21).

Illustration 20: la transversale coté ouest -
Annexe 22



Illustration 21: la transversale coté est - Annexe 22

Le cheminement dans ces deux travées est plutôt fluide ce qui lui confère d'emblée une réelle unité bien qu'elle soit largement ouverte sur le reste du plateau Asie. (illustration 22). Le visiteur déambule dans un espace paradoxalement linéaire et labyrinthique, dont les sinuosités marquent des temps forts de la muséographie. Se déroulant sur toute la longueur du plateau Asie, la transversale des costumes en est à la fois le centre et la colonne vertébrale et rappelle, de ce fait, l'importance du corpus textile au sein des collections asiatiques du musée. Le reste du plateau Asie est d'autant plus lié à la transversale des costumes que les objets qui y sont exposés entretiennent un lien fort avec le corps, soit parce qu'ils interagissent avec ce dernier (amulettes portées contre la peau, pipes, éventails,...) soit parce qu'ils le prolongent dans les travaux et la vie du quotidien (herminettes, hottes, couteaux, ...).

66 voir Annexe 20

67 par costumes, il faut entendre ici non pas les simples vêtements mais tout l'habillement qui caractérise un groupe ethnique par rapport à un autre, comprenant les vêtements, les accessoires, les bijoux et mêmes quelques pièces textiles autres



Illustration 22: ouverture de la transversale sur le reste du plateau Asie – Annexe 23

La transversale permet elle-même de passer subtilement d'un continent à l'autre grâce à un rappel aussi bien typologique que visuel entre les collections d'Océanie et du Maghreb. En effet, les dernières vitrines d'Océanie, qui précèdent les premières d'Asie, sont consacrées à l'Insulinde et présentent des textiles et des bijoux, avant-goût de ce que le visiteur pourra contempler dans la transversale (illustration 23). De la même manière, lorsque le visiteur se trouve encore dans la transversale, il peut d'ores et déjà apercevoir les caftans marocains muséographiés en hauteur (vitrine AF017) qui font directement écho aux manteaux d'Asie centrale et du Moyen-Orient respectivement présentés dans les vitrines AS051 et AS059 (illustration 24).



Illustration 23: passage de l'Insulinde à l'Asie - annexe 24



Illustration 24: passage de l'Afrique à l'Asie - Annexe 24

3. les enjeux de la mise en espace de la transversale des costumes

3.1. thématiques et discours scientifique

Les objets et costumes présentés au sein de la transversale sont relativement peu nombreux⁶⁸

⁶⁸ Au sein de la transversale, on compte 31 costumes parcellaires ou complets et 14 éléments de costume ou habits

et leur choix dépend en grande partie à la fois de l'intérêt particulier que chacun présente et de leur bonne inscription au sein des thématiques abordées dans la transversale⁶⁹.

La présentation de thématiques liées aux techniques textiles permet souvent de mettre en relation plusieurs ethnies et cultures différentes ce qui apporte des informations supplémentaires sur ces « dialogues entre cultures » développés dans tout le discours épistémologique du musée⁷⁰. Ce choix de mise en espace permet la création d'un panorama intégrant de manière logique différents costumes d'une même aire culturelle qui se répondent et produisent ainsi du sens.

La transversale des costumes s'inscrit également dans le discours global du musée en présentant de « belles pièces »⁷¹. La notion de chefs-d'œuvre est à manier avec prudence en ce qui concerne les objets présentés au MQB, tout comme la notion d'art. On acceptera ici la notion de chef-d'œuvre selon la définition donnée par le Larousse de « ce qui est parfait en son genre », c'est-à-dire d'un objet dont la facture est particulièrement accomplie. La notion même de « belles pièces » mérite d'être éclairée. Elle prend en compte, d'une part, la facture même du vêtement, la manière dont il a été particulièrement bien exécuté et, d'autre part, l'appréciation esthétique qui est faite du vêtement. Cette appréciation dépend d'un jugement de valeur formel qui peut aussi bien être émis par l'ethnologue qui étudie le costume, que par la communauté à laquelle appartient le concepteur du costume (et le porteur s'il s'agit de deux personnes différentes). Les pièces de costumes présentées dans la transversale sont des objets que l'on peut qualifier de beaux, de bien faits ; ils sont choisis en fonction de ce critère esthétique et du caractère exceptionnel que cela leur confère parmi le reste de la collection textile conservée au MQB. L'approche esthétique des objets est généralement opposée à son approche sémiologique ou technicienne qui « vise à les comprendre dans leur contexte, selon leur finalité dans la société qui les a produits et le sens que leur donnent leurs auteurs ou utilisateurs »⁷².

Le caractère exceptionnel peut également naître d'une considération historique de l'objet. En effet, des costumes représentatifs (par leur forme, leurs couleurs, leurs motifs, par les techniques employées dans leur conception, etc) d'une période révolue gagnent le prestige des témoins d'un monde disparu. Or, pour un musée d'ethnographie ayant, parmi ses missions, la collecte d'urgence et la conservation des traces de sociétés en pleine évolution (voire en voie de disparition), le costume, dont la fragilité entraîne la raréfaction grandissante des exemplaires, revêt une importance

69 voir Annexe 25

70 voir Annexe 26

71 « Les grands chefs-d'œuvre sélectionnés pour l'exposition permanente l'ont été pour leur beauté, leur rareté et leur force d'expression, pour leur intérêt ethnologique et techniques ou pour ce qu'ils nous disent de l'esprit et du génie des peuples. » in *Le guide du musée*, préface de Stéphane MARTIN, p.8

72 LABURSTHE-TOLRA Philippe, « Controverse sur les arts premiers », *Le Monde*, 25 octobre 1996 in DUPAIGNE Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, ed. Mille et une nuits, Paris, 2006, p.37

cardinale.

Ainsi le costume de chamane datant de 1887 est extrêmement précieux compte tenu de son âge important. Il en va de même pour les costumes aïnou qui acquièrent le statut de chefs-d'œuvre dans la mesure où ils témoignent des codes vestimentaires d'une ethnie maintenant disséminée et surtout acculturée. Peut être doit-on voir ce type de costumes comme des sortes de reliques laïques que l'on conserve précieusement et que l'on sacralise dans la mesure où elles maintiennent le souvenir d'une société quasiment disparue. Cela pourrait expliquer la disposition à plat et à l'horizontale de ces costumes qui sont exposés non pas pour suggérer un corps mais en tant qu'objets rares et précieux, digne d'intérêt en eux-mêmes et chargés d'une valeur muséale intrinsèque⁷³.

Cette considération esthétique et historique explique que l'on expose dans la transversale exclusivement des pièces remarquables même si cela implique de prendre le risque que les costumes choisis ne soient pas tout à fait représentatifs de l'habillement général des peuples présentés au public. En cela, on pourrait croire que la muséographie du MQB recoupe davantage celle d'un musée d'histoire de la mode et du costume (où le public vient dans le but d'être séduit par de très belles pièces, exceptionnelles par leur facture et leur richesse) que celle d'un musée ethnographique mais en réalité, la plupart des musées ethnographiques ont tendance à présenter leurs plus belles pièces. Cela s'explique premièrement par la volonté d'attirer le visiteur par la qualité des costumes exposés, deuxièmement parce que les pièces exceptionnelles élaborées pour des occasions particulières – comme les rites de passage ou les fêtes calendaires – sont souvent plus représentatives des particularités vestimentaires d'un groupe ethnique que les vêtements du quotidien (même si leurs formes respectives diffèrent peu), et, troisièmement, parce que leur caractère exceptionnel fait qu'elles ont souvent été préservées avec plus de soin, moins usées car moins portées et par conséquent elles posent parfois moins de problème de conservation.

Ainsi, les thèmes développés dans les cartels des vitrines sont des thèmes plutôt ethnologiques⁷⁴ mais aussi anthropologiques⁷⁵. Ces considérations ethnologiques et anthropologiques entrent en résonance avec les thématiques liées au quotidien abordées sur le reste du plateau Asie⁷⁶. La médiation écrite renseigne à la fois le visiteur sur des traits culturels des différentes populations

73 Cela expliquerait également qu'ils soient déposés dans la boîte B6 dont on rappelle qu'elles ont été conçues pour accueillir des objets empreints de sacré ainsi que des restes humains – voir Annexe 27

74 Les savoir-faire textiles : « Mondes vus, mondes tissés » vitrine AS013 ; « Broderie du Penjab »/« Ikat de l'Orissa, Inde » vitrine AS045* ; « vêtements drapés, vêtements coupés » vitrine AS048* ; « voile teint du Gujarat » vitrine AS049 ; « ikat d'Asie centrale » vitrine AS051 * avant changement muséographique du 18 décembre 2013

75 La cellule familiale : « une famille Hmong » vitrine AS011 ; les âges de la vie : « femmes et petites filles » vitrine AS011, les rites de passages : « Costume de mariage » vitrine AS059

76 On peut noter dans la mise en espace des objets du plateau Asie une importance plus grande accordée aux considérations ethnographiques que sur le reste du plateau des collections : les objets sont nombreux, présentés par séries (comme Marcel Mauss le recommande dans son Manuel d'ethnographie) et leur présentation rappelle celles que l'on pouvait trouver au Musée de l'Homme du temps de GHR et de Rivet - cf. photographies de pipe en annexe

abordées à travers les costumes et sur la raison pour laquelle ces costumes en particulier sont présentés, ce que l'on peut voir comme une forme de recontextualisation muséale.

Le discours scientifique développé dans la transversale rappelle au visiteur combien les tenues vestimentaires représentent des marqueurs identitaires forts pour chaque culture mais qu'elles ne sont pas figées dans le temps et évoluent au gré des modes et des influences.

3.2. la mise en espace des costumes

Les costumes peuvent être présentés de trois manières différentes ; comme le Musée de l'Homme, le MQB a fait le choix de plus ou moins recontextualiser les costumes et les pièces de costumes qu'il expose afin de créer un rythme visuel et de mettre davantage en valeur quelques objets.

3.2.1. la présentation à plat d'une seule face

Certains éléments de costumes sont présentés à plat et à la verticale dans des vitrines dotées de fonds qui ne permettent de montrer qu'une seule de leur face (le plus souvent le devant de l'habit)⁷⁷. Les costumes sont extrêmement « lissés » à l'intérieur de ces vitrines très peu profondes⁷⁸, ce qui leur donne un aspect très graphique. Dans la pénombre environnante, les objets sont révélés par des spots lumineux qui les détachent des fonds sombres. Les objets sont rapprochés dans la vitrine selon un classement par peuple puis par typologie : on privilégie les résonances formelles entre les différentes pièces pour créer des rythmes visuels et pour créer un jeu subtil de ressemblance/différence entre les vêtements d'un même groupe. Prenons l'exemple des vitrines AS023 et AS013 W. Les corsages coréens présentent exactement la même découpe mais leurs couleurs diffèrent et le visiteur peut comparer les diverses façons de créer des harmonies de tons entre le corps du corsage et les poignets, et peut aussi remarquer de lui-même que le col est toujours blanc, ce qui est explicité dans le cartel de la vitrine (illustration 25). De la même manière, le visiteur peut comparer les motifs tissés des corsages et des jupes ma qui se ressemblent mais qui sont tous différents (illustration 26).

La mise en page des vitrines et la forme même des éléments de costumes rappellent les planches

77 Les vitrines AS003 ; AS023 ; AS047 ; AS049 ; AS045 ; AS055 ; ...

78 Les éléments de costumes ne sont pas fixés directement sur le fond de la vitrine mais sur un support découpé de manière à épouser leur forme et ne pas être visible une fois installé dans la vitrine. Ce système permet de réduire les risques d'abîmer le vêtement au moment de son accrochage mais également un aplatissage minutieux dans les ateliers de restaurations pour qu'aucun pli ne vienne troubler la face exposée de l'objet.

entomologiques d'histoire naturelle qui permettent de comparer différents spécimens d'une même espèce. La recontextualisation dans ce type de présentation se fait par comparaison des pièces entre elles. Elle est cependant limitée dans la mesure où elle ne renseigne pas sur le costume entier ni sur l'effet produit par ces pièces de vêtements sur un corps.



Illustration 25: vitrine AS023 S - Annexe 28



Illustration 26: vitrine AS013 W - Annexe 28



Illustration 27: vitrines AS021 et AS023 S - Annexe 29

3.2.2. la présentation à plat de deux faces

Cette proposition de mise en espace n'est employée qu'une seule fois dans la transversale avec la vitrine AS021. Celle-ci n'est pas dotée de fond afin d'exposer à plat verticalement deux vestes lü en rendant visibles leur devant et leur dos. Cette présentation ne diffère pas beaucoup de la précédente en aplat d'une seule face : on retrouve la parcellisation des costumes et la planéité extrême des pièces exposées. Cependant, du point de vue du discours scientifique, cette vitrine présente le double intérêt de pouvoir montrer les deux faces des vestes et d'offrir la possibilité au visiteur de les comparer directement avec les corsages coréens. En effet, la proximité des vitrines couplée à la transparence de la vitrine AS021 fait que le visiteur peut embrasser d'un seul regard les cinq éléments de costumes (illustration 27) ; la démarche comparatiste ne se fait plus seulement au sein d'une même population mais entre deux sociétés différentes. De ce fait, le visiteur est invité à remarquer que pour une même typologie d'habit (veste et corsage) la forme est très différente d'un peuple à l'autre.

Malgré la parcellisation qui concourt à l'abstraction des costumes, la mise en espace à plat permet une comparaison facile des découpes des vêtements et met en avant les différences de sensibilité qui existent entre les sociétés.

3.2.3. la présentation mannequinée

Les quatre vitrines paravents sont les quatre ensembles phares de la transversale, d'une part parce qu'elles présentent entre cinq et six costumes – ce qui permet de développer un discours plus riche –, et, d'autre part, parce que ces costumes, quasiment tous complets, sont mannequinés. (La vitrine AS048 présente elle aussi des costumes mannequinés mais elle répond à des enjeux différents parce qu'il s'agit de costumes drapés et non enfilés et parce que la conception spatiale de la vitrine elle-même est différente.) Les costumes sont installés sur des mannequins-tubes, structures en deux dimensions qui figurent les membres du corps au moyen de tubes métalliques en aluminium anodisé noir. Le volume du corps peut être suggéré grâce à l'ajout de mousse ou de plastron tandis que l'amplitude des tissus est matérialisée grâce à des écarteurs. Les éléments des costumes sont isolés de la structure métallique par des linges de mannequinages. Les habits sont maintenus sur les mannequins soit grâce aux systèmes d'attache propres aux vêtements tant que cela ne nuit pas à la conservation de l'objet, soit par l'emploi de liens en tissu neutre ou d'aimants⁷⁹. Les costumes sont regroupés par aires géographiques et par populations, et disposés de manière à créer des jeux de rythme visuel, essentiellement basés sur les formes et les couleurs (illustration 28).



Illustration 28: exemple de costumes mannequinés - vitrine AS025 N – Annexe 30

Néanmoins, la mise en espace des costumes mannequinés ne s'appuie pas sur la représentation explicite d'un corps : les costumes reposent certes sur des structures qui permettent leur présentation en trois dimensions, mais elles n'évoquent pas de silhouettes anthropomorphes qui viendraient remplir les costumes, au contraire.

⁷⁹ LAFORET Pauline, *Régie des œuvres et changements muséographiques. Cas pratique : les vitrines des costumes d'Asie du musée du quai Branly*, mémoire de stage (2e année, 2e cycle) en métier du patrimoine, dir. Hélène Vassal, Isabelle Loutrel, Pierre Alexis Kimmel, mai 2010, vol.2, p.79

3.3. la décontextualisation au sein de la transversale...

La mise en espace de la transversale des costumes rappelle celle que GHR proposait au Musée de l'Homme mais le MQB va plus loin encore dans la décontextualisation des objets qu'il présente par une absence plus radicale du corps. Cette décontextualisation se ressent à travers plusieurs faits observables.

Tout d'abord, les costumes mannequinés, malgré leur présentation verticale qui devrait permettre aux textiles de tomber naturellement, conservent une certaine planéité⁸⁰ et les tubes constitutifs des mannequins sont visibles. Cela crée des obstacles visuels empêchant chez le visiteur tout fonctionnement imaginaire propice à la création mentale d'un corps à l'intérieur des vêtements (illustration 29).



Illustration 29: costumes mannequinés conservant leur planéité - Annexe 30

Le costume est réifié pour que soit davantage mis en avant son caractère de « belle chose », car si le visiteur ne peut pas imaginer que ce costume puisse envelopper un corps, l'objet perd immédiatement toute valeur fonctionnelle. On propose ainsi au visiteur de regarder les costumes comme des chefs-d'œuvre presque artistiques. De plus, la mise en espace de la transversale des costumes crée des analogies entre les costumes et l'art pictural: les présentations à plat de costumes aux typologies semblables rappellent les travaux sériels en diptyque ou triptyque de certains peintres, les jupes miao présentées ouvertes deviennent des roues irradiantes qui évoquent les mandala bouddhiques⁸¹ et les caftans afghans et les manteaux des femmes égyptiennes tombant droit évoquent des toiles décoratifs ou des tableaux abstraits.

80 le mannequinage des saris dans la vitrine AS048 est un bon contre-exemple dû au fait qu'il ne s'agit pas de costumes coupés mais drapés. Le sari n'est absolument pas lisible s'il est présenté à plat et peut être confondu avec d'autres types de vêtements comme des voiles ou des châles (la présentation à plat d'un sari met exclusivement en valeur la finesse de son décor ou la particularité de ses couleurs). La création empirique des plis et des drapés lors du mannequinage confère au sari une chaleur et une vie que l'on ne retrouve pas dans les costumes cousus dont on utilise les points d'appui préétablis pour les mannequinés

81 voir Annexe 31

Ensuite, si le costume traduit le rapport que les sociétés entretiennent avec leur corps, il est intéressant de noter que le corps féminin assume davantage ces variations de sensibilité que le corps masculin, et de ce fait le costume féminin varie plus d'une société à une autre. Cela peut expliquer que la transversale, dans sa volonté de montrer la diversité culturelle à travers les costumes, expose plus d'habits de femmes que d'habits d'hommes⁸². Ce déséquilibre dans la parité hommes/femmes se retrouve dans la composition globale du corpus textile de la collection Asie – il peut être dû au hasard des dons et des collectes qui ont constitué la collection – et l'on peut y voir un moindre intérêt pour le costume masculin dont la structure s'appuie sur des combinaisons de formes et des schémas moins nombreux que le costume féminin⁸³. Néanmoins, il aurait été intéressant de laisser le visiteur juger de cette récurrence des mêmes schémas dans le costume masculin en lui présentant davantage de costumes d'hommes. De plus, on peut considérer que l'absence de costumes masculins participe de la décontextualisation des costumes féminins étant donné que le costume informe par contraste et comparaison sur l'identité du porteur⁸⁴ et que la silhouette du costume joue beaucoup sur la différenciation des genres. L'absence de costumes d'hommes auprès des costumes de femmes empêche une recombinaison mentale des sociétés asiatiques.

Il semblerait donc que malgré la volonté expresse de Jean Nouvel de créer un rapport direct entre le visiteur et l'objet, un fossé mental se creuse entre eux dans la mesure où ce dernier n'arrive pas d'une part à se représenter une personne à l'intérieur du costume et d'autre part à retrouver la matérialité pourtant familière d'un vêtement dans la présentation proposée par le MQB.

3.4. ... et les jeux de présence/absence du corps dans la muséographie

Malgré la première impression laissée par la transversale des costumes, qui semble évacuer le corps par la présentation à plat et parcellaire des costumes, on prend conscience de la réapparition en filigrane du corps. La découpe même du vêtement évoque la silhouette humaine que l'on reconnaît spontanément dans la forme des habits. Le corps est également présent dans les montages visuels projetés sur les joues des vitrines AS011, AS021 et AS051⁸⁵, ainsi que dans les films

82 On dénombre, au 15 avril 2014, 17 costumes de femmes pour 3 costumes d'hommes et 20 pièces de costumes de femmes [sans compter les voiles de têtes de la vitrine AS055] pour 2 pièces de costumes d'hommes

83 Cette plus grande universalité des schémas de construction du costume masculin peut également être perçue comme un facteur de l'assimilation plus rapide de la mode européenne - via la mondialisation - chez les hommes que chez les femmes. Les costumes masculins sont peut être moins présents dans la collection du MQB d'une part parce qu'ils ne présentaient pas de traits identitaires assez remarquables pour que les collecteurs (scientifiques ou non) s'y intéressent et d'autre part parce qu'ils ne sont déjà plus portés et donc ne peuvent plus être collectés.

84 ALCAN Louise et MARGERIE Michèle, *Costume*, Paris, Édition de la RMN, coll. « Guide ethnologique 13 », 1983, p.6

85 Ces trois montages visuels concernent des zones géographiques plus larges que les vitrines sur lesquelles ils sont projetés : le premier concerne une partie de la Chine et de l'Asie du sud-est, le deuxième l'Asie méridionale de

incrustés dans les parois du serpent ou dans les murs nord du plateau Asie. Les montages visuels, animés en morphing, proposent un défilement de photographies ethnographiques anciennes et modernes. Ce procédé offre au visiteur un large panel d'images montrant, entre autres, comment les costumes muséographiés sont portés (quels accessoires et coiffures les accompagnent, quelles attitudes et gestuelles ils permettent d'adopter, ...). Ces montages auraient pu constituer une forme de recontextualisation des costumes très efficace – lointain rappel des photographies disposées à côté des vêtements dans les vitrines du Musée de l'Homme – si la vitesse de rotation entre les images n'avait pas été aussi élevé et si les photographies n'avait concerné strictement que les costumes exposés dans la transversale. Le visiteur n'a pas le temps de parfaitement reconnaître sur les photographies les costumes présents dans la transversale ni d'en apprécier le rendu sur un corps vivant. Néanmoins ces montages visuels animent la transversale d'une dynamique qui contraste avec la rigidité des silhouettes mannequinées, et rappellent qu'un corps et que l'habit qui le couvre est en mouvement et doit être appréhendé comme tel.

Les films plus traditionnels qui défilent sur des écrans de petites tailles peuvent être soit incrustés dans la paroi du serpent qui délimite l'espace du plateau Asie côté sud, soit directement installés sur des vitrines. Les premiers, d'une trentaine de minutes en moyenne, abordent des sujets assez larges et des thématiques déjà présentes dans les vitrines du Musée de l'Homme telles que les buffles immolés ou la genèse des monothéismes⁸⁶. Un sujet aborde les tissus d'Asie. Les seconds sont plus courts et traitent de sujets plus précis comme, par exemple, les parures des femmes du Proche-Orient pour la vitrine AS041⁸⁷. Assez discrets d'un point de vue visuel, ces multimédias se propagent dans la transversale des costumes par leurs musiques et leurs chants. Ainsi les voix se faisant entendre de manière ténue convoquent la présence humaine au sein de la transversale.

Enfin, le corps est présent dans les cartels des vitrines, que ce soit dans les textes ou dans les croquis qui accompagnent certaines vitrines de bijoux et qui s'appuient sur des photographies ethnographiques du Musée de l'Homme.

La transversale des costumes présente une décontextualisation très forte des costumes par la réification des objets due à la non représentation du corps dans le dispositif muséographie.

manière générale avec des clichés pris en Inde et le troisième propose des images de la région du Proche-Orient – voir Annexe 32

86 Les thématiques abordées dans les dispositifs multimédia du serpent sont : 1) l'art de la parole ; 2) cultiver le riz – honorer les dieux ; 3) buffles immolés ; 4) tissus d'Asie ; 5) vivre sans écriture ; 6) la genèse des monothéismes

87 Les thématiques abordées dans les dispositifs multimédias installés sur les vitrines sont : « habillage du chamane » et « à l'image des rennes : courses, devises, jeux rituels tchouktches et horiak ; journées des éleveurs de rennes » dans la boîte Sibérie B6 ; « théâtre d'ombres indien » vitrine AS034 ; « hommage à la statue du Bouddha » vitrine AS035 ; « Patua, peintres et montreurs d'images du nord est de l'Inde » vitrine AS038 ; « la main, magie d'un symbole millénaire » vitrine AS060 ; « théâtre d'ombres syrien » vitrine AS062

Cependant, la mise en espace favorise la comparaison des costumes d'une même population et plus largement la comparaison des codes vestimentaires des différentes sociétés asiatiques. Cela est rendu possible, entre autres, par la fluidité avec laquelle le visiteur passe conceptuellement d'une aire géographique à une autre en déambulant entre les vitrines. L'accent est mis sur la diversité formelle des costumes et sur la manière dont sont soulignés les différents points stratégiques du corps⁸⁸. Par conséquent, la transversale fait état des différences de sensibilité existant entre les cultures asiatiques qui n'appréhendent pas le corps de la même manière.

De plus, le MQB évite l'écueil de la présentation de costumes-emblèmes tel qu'on pouvait la voir du temps du Musée de l'Homme. En effet, même si le musée présente peu de costumes par peuples et omet souvent – de manière délibérée ou non – de présenter des costumes masculins, le MQB fait en sorte d'exposer suffisamment de costumes fondés sur le même schéma de construction pour qu'apparaissent des variantes, des singularités. Au delà de la simple technique et du pur savoir-faire, le musée met en avant le génie créatif des cultures asiatiques qui, au sein d'un même schéma de construction d'un costume, sont capables d'apporter des variations sur un motif ou sur une forme, des innovations ou bien d'assimiler des influences extérieures.

Le MQB semble donc jouer sur la nuance ténue qui existe entre les notions d'artisan et d'artiste (au sens Occidental du terme) en exposant, par exemple, les katamagi⁸⁹ qui entrent dans le processus de création des décors des kimonos japonais plutôt que les kimonos eux-mêmes⁹⁰. En effet, ces pochoirs, par leur forme, leur motifs (communs à tous les arts décoratifs du Japon) et surtout par leur présentation sur le plateau Asie créent un lien direct entre l'artisanat textile et la production des estampes si répandue en Japon. Disposés devant des boîtes lumineuses, ils apparaissent en contre-jour ce qui a pour effet, d'un côté, de rendre invisible l'irrégularité du papier et les éventuelles dégradations des katagami et, de l'autre côté, de les faire apparaître complètement noirs. Présentés à la verticale, ils ne semblent plus être des outils servant à une étape intermédiaire dans la création d'un kimono mais plutôt de véritables estampes, des produits finis qui doivent être perçus comme ayant leur existence propre.

La muséographie de la transversale des costumes est donc, comme dans le reste du musée,

88 Pour rappel : les points d'appui sont les épaules, la taille et les hanches. Les points « stratégiques » d'une silhouette, c'est-à-dire ceux que l'on veut mettre en valeur changent au gré de la sensibilité de chaque culture (l'Occident mettra la poitrine des femmes en valeur tandis que le Japon dégagera la nuque jugée comme une zone particulièrement érotique).

89 Les katagami sont des pochoirs employés à l'impression de motifs sur les kimonos. « [Ils] sont faits de couches de papier superposées, encollées avec du suc de plaque-mine – qui rend la matière imperméable – puis découpées. Un réseau de fils de soie est tendu entre les éléments du décor pour maintenir l'ensemble en place. » cartel de la vitrine AS004

90 voir Annexe 33

très sélective dans le discours qu'elle propose au visiteur : seul le caractère de chef-d'œuvre des costumes est vraiment souligné dans la mise en espace des costumes. De plus, le discours scientifique valorise particulièrement l'explicitation du génie créatif des peuples qui conçoivent et portent les habits exposés. Le rythme de la visite est déterminé par l'architecture autant que la disposition des contenants qui favorise les allers-retours entre les expôts : au-delà de la très grande réification des costumes, la mise en espace propose au visiteur une recontextualisation par comparaisons des costumes entre eux.

III. le musée du quai Branly au cœur du paysage muséal contemporain

1. le paysage muséal : les musées présentant des collections textiles extra-européennes

Des collections ethnographiques se sont constituées au fil des siècles d'abord en Europe puis partout dans le monde et leur existence dépend de facteurs qui, de prime abord semblent très éloignés les uns des autres mais qui, en réalité, dépendent tous d'une volonté de démonstration de pouvoir politique, économique ou culturel :

- le développement des collections extra-européennes en Europe résulte souvent de la collecte de butins rapportés des territoires conquis, d'abord pour glorifier la valeur militaire du pays, puis comme des exemples de la richesse et de l'étendue de l'empire colonial
- le rayonnement intellectuel d'un pays ou d'une nation lui confère un certain poids dans les relations diplomatiques internationales et beaucoup d'États encouragent leurs scientifiques pour qu'ils orientent leurs recherches vers des territoires mal connus⁹¹. Mais bien souvent, derrière le prestige apporté par des découvertes scientifiques majeures, c'est plutôt la mise à jour de ressources inexploitées que les nations recherchent.
- Enfin, la création d'un musée ethnographique peut servir de support à une revendication de reconnaissance identitaire ou à la promotion d'une culture par ses membres. Ainsi le Musée ethnographique du Vietnam inauguré en 1997 se porte garant de la préservation et de la présentation du patrimoine culturel des cinquante quatre ethnies qui composent le pays⁹².

Les orientations politiques et scientifiques des musées ont pu évoluer avec le temps, certains

91 La course au pôle nord qui, dans les années 1910, oppose les Américains Frederik Cook et Robert Peary, est l'occasion de contacts et d'échanges entre les aventuriers et les Inuits. Ces échanges ont permis, à terme, de doter le Muséum américain d'Histoire naturelle de New York de pièces phares de sa collections (les météorites du Cap York) et d'objets inuits.

92 Site officiel du Musée ethnographique du Vietnam (consulté le 22 avril 2014)
<http://www.vme.org.vn/french/aboutus_history.asp>

musées ont pu disparaître tandis que d'autres se créaient ; autant d'évolutions au sein du monde muséal qui aboutissent au début du XXI^e à l'existence d'un réseau de musées à portée ethnographique dense et très diversifié, réseau au sein duquel le MQB prend place en tant que plus jeune institution. Le MQB doit donc se situer par rapport à ces autres musées et nous étudierons plus particulièrement sa position vis-à-vis des autres musées présentant des costumes.

1.1. les musées contemporains présentant des costumes extra-européens

Du fait de la multiplicité de sens que porte un costume, les musées qui en conservent et en exposent sont très différents les uns des autres ; il peut s'agir :

- de musées ethnographiques comme le MQB, les Musées d'Ethnographie de Berlin ou de Genève ; ainsi que bon nombre de petits musées et d'éco-musées de province français.
- de musées de Beaux-Arts, d'arts décoratifs et de design comme Metropolitan de New York et le musée Guimet, ou bien le Musée des Arts Décoratifs de Paris, le musée des tissus et des arts décoratifs de Lyon et le Victoria & Albert Museum.
- ou encore de muséums d'histoire naturelle comme le Muséum américain d'Histoire Naturelle de New York

Les mises en espace retenues par les musées qui exposent des costumes varient sensiblement en fonction de l'intention initiale de privilégier qui un point de vue social, qui l'histoire de la mode, qui un propos ethnographique ; à l'évidence la recherche de l'émotion ou de la surprise se médiatisera différemment de la volonté pédagogique, et la recontextualisation des expôts en sera différente.

1.2. les mises en espace pratiquées dans ces musées

Les costumes exposés dans les musées cités supra ne représentent généralement qu'une partie de leurs collections et, dans la mesure où ces musées ne sont pas spécialisés dans la mise en espace de ce type d'expôts, on peut naturellement se demander s'ils se tournent vers les musées d'histoire de la mode et du textile pour trouver des solutions de muséographie pour leurs costumes. Toutefois, les costumes occidentaux ne répondent pas à la même sensibilité que les costumes orientaux. Le rapport au corps en Occident est très différent de celui que l'on peut observer en Asie, or c'est ce rapport au corps qui influence la construction des habits et, par conséquent, leur mannequinage. En effet, la sensibilité orientale fait que l'habit épouse le volume du corps ; le

costume est une enveloppe pensée et conçue en deux dimensions. Les costumes asiatiques, mêmes cousus, sont rarement faits sur mesure : on adapte les pièces du costume au corps du porteur en serrant plus ou moins les liens, en faisant plus ou moins bouffer le tissu grâce à la ceinture. Par conséquent, il n'est pas nécessaire qu'ils soient présentés sur des mannequins particuliers. À l'inverse, le corps occidental doit se couler dans le moule plus ou moins rigide du costume qui le redessine et redéfinit les contours ; les costumes occidentaux sont, pendant des siècles, conçus en trois dimensions pour contraindre le corps au gré des modes et ils sont fabriqués au plus près des mensurations du porteur. Les costumes occidentaux ne sont que très peu lisibles à plat et demandent la création de mannequins à leurs mesures ainsi qu'une très bonne connaissance de l'histoire de la mode pour que leur présentation soit juste⁹³. Cela explique que les costumes occidentaux soient le plus souvent présentés sur des mannequins anthropomorphes rendus plus ou moins visibles par la scénographie générale de l'exposition⁹⁴, tandis que la présentation à plat ou sur des mannequins en T des costumes orientaux n'est pas un faux sens, au contraire.

De ce fait, la plupart des musées⁹⁵ optent pour une exposition en deux dimensions de leur costumes asiatiques, exposition qui présentent les nombreux avantages d'une installation plus aisée que sur des mannequins anthropomorphes ainsi que d'une plus grande stabilité dans le temps, à la fois au niveau de la conservation préventive des costumes mais aussi de la validité de la scénographie qui lassera, sans doute, moins vite les visiteurs en étant relativement sobre.

Néanmoins, on trouve encore des exemples radicalement opposés à ce genre de mise en espace comme les dioramas anthropologiques du Muséum américain d'Histoire Naturelle de New York qui reconstitue des scénettes de la vie quotidienne et présentent les costumes « en situation »⁹⁶.

Qu'ils présentent des costumes extra-européens ou occidentaux, la plupart des musées fonctionnent de la même manière en n'exposant leurs costumes que temporairement. L'extrême fragilité des textiles expliquent que leur temps d'exposition soit relativement bref et que les musées choisissent de ne les montrer que durant des périodes qui s'échelonnent entre quelques mois et quelques années.

De ce fait, les expositions de costumes se conçoivent de deux manières différentes :

93 Selon les mots de Véronique Monier, « mannequiner [un costume occidental] est le symétrique inverse de s'habiller. [...]c'est nécessairement le vêtement muséal qui détermine son support et non l'inverse. » in, MONIER Véronique, « Mannequiner », *Patrimoine et musées de France*, n°215, 1995, p.59

94 Suivant les institutions et leur conservateurs, les commissaires d'exposition et les scénographes, les mannequins s'effacent complètement au profit de la contemplation des costumes seuls, comme c'était le cas dans l'exposition « La mécanique des dessous, une histoire indiscrète de la silhouette » qui s'est tenue aux Arts Décoratifs du 5 juillet au 24 novembre 2013 qui présentait les costumes sur des mannequins partiels de velours noir ; ou bien on choisit de les laisser apparents pour proposer une forme de recontextualisation par l'évocation du corps comme c'est le cas au Kyoto Costume Institute – Annexe 34

95 Parmi les musées qui mannequinent ou présentent leurs costumes en deux dimensions, on trouve : le MQB, le Musée des Arts Décoratifs de Paris, le Victoria and Albert Museum, le Musée ethnographique du Vietnam, le musée Guimet.

96 Voir Annexe 35

(1) elles peuvent se présenter sous forme d'expositions temporaires organisées autour d'une thématique forte qui implique une présentation très orientée de costumes et/ou de pièces de costumes dans une mise en scène appuyée. (Il n'est pas rare de retrouver mêlés aux objets des collections permanentes, des prêts qui viennent enrichir le discours de l'exposition.)

C'est le cas, par exemple, des expositions récentes qui se sont tenues respectivement au musée Guimet et au musée des Arts Décoratifs⁹⁷. L'exposition « Tsutsugaki, textiles indigo du Japon » qui s'est tenue du 10 juillet au 7 octobre 2013 au musée Guimet était exclusivement montée autour de la thématique de la technique de la teinture à l'indigo et rassemblait des pièces de la collection Krishnâ Riboud, un tsutsugaki du peintre Foujita et différentes pièces conservées au Japon⁹⁸, tandis que l'exposition « De la Chine aux Arts Décoratifs » qui est montrée du 13 février au 17 août 2014 rassemble des objets très différents – dont des robes, des gilets et des jupes – tous issus de la collection d'art chinois du musée⁹⁹.

(2) les costumes peuvent également être disséminés à l'intérieur des expositions permanentes des musées et, de ce fait, être mélangés aux restes des collections selon un principe proche de la *period room*. Sur le même principe que le MQB qui présente des costumes dans l'idée de proposer un répertoire de formes au visiteur, ces expositions de costumes permettent non pas de donner à voir une représentation de l'altérité, mais un exemple des schémas décoratifs employé dans telle ou telle région du monde à une époque donnée. On retrouve ce principe dans les salles du Victoria and Albert Museum où les costumes participent de la muséographie générale des départements d'arts décoratifs¹⁰⁰.

Le MQB est donc l'une des rares institutions de grande envergure à faire le choix audacieux de présenter en permanence des costumes, ce qui le distingue des autres établissements qui n'ont par conséquent pas les mêmes enjeux de muséographie et de conservation à gérer.

La présentation uniquement temporaire ou très ponctuelle des costumes oblige donc, pour cette étude, d'avoir recours aux publications de ces musées. Les photographies prises dans les salles d'exposition sont relativement peu nombreuses et l'on s'appuiera sur la composition photographique proposée par les catalogues d'exposition, les guides des musées ou les sites internet.

97 voir Annexe 36

98 « Tsutsugaki, textiles indigo du Japon » [en ligne] (consulté le 3 décembre 2014) <<http://www.guimet.fr/sites/saison-japonaise/tsutsugaki.html>>

99 « De la Chine aux Arts Décoratifs : l'art chinois dans les collections du musées des Arts décoratifs », [en ligne], (consulté le 29 avril 2014) <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/arts-decoratifs/expositions-23/actuallement/dans-la-galerie-d-etudes/de-la-chine-aux-arts-decoratifs-1/>>

100 voir Annexe 37

2. mise en espace/mise en image : quels enjeux

La présentation des objets d'un musée passe, bien sûr, par leur mise en espace mais leur mise en image présente elle aussi des avantages majeurs. Tout d'abord, elle permet via les publications papier et numériques une plus large diffusion des collections que possèdent les musées qui ne peuvent pas les exposer dans leur intégralité pour des raisons de place et des questions de conservation.

Elles favorisent également la mise en valeur des collections par la possibilité qu'elles offrent de les aborder avec un autre regard. Par exemple, les publications proposent généralement des gros plans sur des détails permettant de mieux apprécier les motifs ou les prouesses techniques mises en œuvre dans la réalisation d'un costume, ce qui n'est pas toujours visible dans les salles du musée compte tenu de la distance physique imposée par les vitrines entre le visiteur et l'objet¹⁰¹.

Enfin, les publications pallient les changements muséographiques qui interviennent régulièrement au sein des expositions en devenant des témoins de propositions muséographiques qui n'ont plus cours. Depuis son ouverture en 2006, le musée procède à des changements muséographiques ponctuels qui permettent de ne pas trop abîmer les textiles en les exposant trop longtemps, tout en conservant la cohérence du discours scientifique déployé au sein de la transversale (les costumes sont, autant que possible, remplacés par d'autres appartenant à la même série). Les publications du musée permettent donc, en quelque sorte, non seulement de donner un aperçu des objets présents dans la transversale mais également d'en présenter une version fixe, comme définitive voire idéale.

2.1. la mise en image des musée présentant des costumes à caractère ethnographique

La plupart des costumes présentés dans les publications récentes des musées sont mis en image à plat – seul le Musée ethnographique du Vietnam propose des images de costumes mannequinés dans son catalogue mais la planéité des costumes est encore très importante. Les costumes sont soit photographiés frontalement alors qu'ils sont posés sur une surface plane, soit photographiés (toujours de manière frontale) alors qu'ils sont suspendus sur mannequin en T (illustration 30). Le second dispositif est employé par le Musée ethnographique du Vietnam pour tous ses costumes et plus largement par les autres musées pour la mise en image des kimonos. En effet, les kimonos sont très souvent mannequinés sur des structures en T et présentés de dos afin de mettre en valeur les motifs qui les ornent comme c'est traditionnellement le cas au Japon pour les

101 voir Annexe 38

kimonos prestigieux. Présenter les kimonos sur des structures en T revient à s'inscrire pleinement dans la sensibilité japonaise. Le Victoria and Albert Museum joue de la particularité des motifs des kimonos en proposant des gros plans au cadrage très recherché qui accentue l'analogie entre textile et art de l'estampe et font oublier que l'on regarde des pièces d'habillement, preuve que la mise en image joue énormément sur la perception des costumes¹⁰² (illustration 31).



Illustration 30: mise en image d'un kimono sur mannequin en T - Annexe 39



Illustration 31: gros plan sur un décor de kimono - Annexe 40

La mise en image répond à la même évolution des goûts que la mise en espace : d'une mise en image sur mannequins pratiquée jusque dans les années 1980, comme en témoigne le catalogue de l'exposition « L'Orient d'un diplomate : costumes de la collection d'Aumale » qui s'est tenue au Musée de l'Homme en 1990-1991, on préfère dans les années 1990 et 2000 la mise en image à plat, plus décontextualisante mais qui permet de photographier les détails les plus riches et les plus complexes¹⁰³.

Les photographies des costumes sont généralement peu accompagnées : les costumes ou les habits sont présentés seuls – parfois mis en rapport avec une image d'une personne portant un costume semblable, souvent accompagnés de gros plans sur certains de leurs détails. La mise en page des ouvrages présentant des costumes est sensiblement la même que celle d'un ouvrage présentant des œuvres d'art : une photographie unique sur la page, d'assez grand format, un cartel indiquant les informations de base sur la pièce présentée. Parmi les publications qui ont été consultées pour la présente recherche, seul le catalogue du Musée ethnographique du Vietnam propose un réel accompagnement aux costumes qu'il présente en intégrant dans sa mise en page des photographies ethnographiques des personnes qui revêtent ces costumes ainsi que des images d'objets directement liés aux costumes (les métiers à tisser permettant de créer les costumes ou bien

¹⁰² voir Annexe 40

¹⁰³ voir Annexe 41

les paniers et hottes qui sont portés en même temps que le costume, par exemples)¹⁰⁴. On retrouve donc le clivage entre les musées qui présentent les costumes comme des répertoires de formes, des objets exceptionnels qu'ils présentent comme de véritables chefs-d'œuvre et les musées qui, par l'intermédiaire des costumes, font état de la diversité culturelle d'une aire géographique.

La mise à plat à laquelle procède les musées contemporains ne semble pas découler de la même ligne éditoriale que celle du MQB. Prenons l'exemple des mises en images des catalogues du V&A. Les costumes sont tous présentés à plat, parfois sur fond neutre, parfois détournés, souvent accompagnés de gros plans sur des détails qui très souvent soulignent les motifs et les broderies des vêtements (façon de faire que l'on retrouve au MQB). Les costumes et leurs ornements sont présentés comme des répertoires de formes mais la matérialité des tissus ne disparaît pas complètement. Les costumes conservent les plis dus à irrégularité des coutures, aux reliefs des broderies et des applications ainsi que les froissements dû au triangle d'aisance cousu à l'aisselle, par exemple (illustration 32). Cette relative irrégularité leur confère un peu de vie et de réalité physique tandis que le MQB va beaucoup plus loin dans l'abstraction des costumes qu'il met en image .



Illustration 32: mise en image d'une blouse de femme par le Victoria and Albert Museum - Annexe 43

2.2. la mise en image au musée du quai Branly

Les publications du MQB s'appuient sur une sélection d'objets plus ou moins large suivant la visée de l'ouvrage mais on constate la présence quasiment immuable de certains objets emblématiques. Parmi les objets asiatiques les plus souvent présents¹⁰⁵, on compte :

¹⁰⁴ voir Annexe 42

¹⁰⁵ D'après le relevé des objets présentés dans le *Guide du musée, Musée du quai Branly : la collection, Chefs-d'œuvre dans les collections du musée du quai Branly*, ainsi que sur le site internet du musée du quai Branly – voir Annexe 44

- le costume de chamane evenk déjà mentionné [71.1887.42.1-10]
- un costume de femme Hmong Lenh [71.1993.68.1-4]
- une peinture de Yama [71.1981.59.119]
- une robe cérémonielle de femme nivkh [71.1934.15.105 D]

On peut voir ces objets comme des points fixes de la ligne éditoriale du musée, des objets phares considérés comme des chefs-d'œuvre qui restent les porteurs de l'image du MQB.

Les costumes mis en image dans le but d'être présentés dans des publications sont photographiés à plat, à l'horizontale et de manière très frontale. Ils sont si lissés qu'ils semblent ne plus avoir aucune matérialité et apparaissent comme des feuilles de papier colorées découpées selon la silhouette d'une veste ou d'un manteau (illustration 33).



Illustration 33: mise en image d'un manteau de femme par le MQB - Annexe 45

Comme dans la transversale des costumes, l'extrême réification peut parfois fausser l'appréhension des costumes. En effet, si l'on prend l'exemple de la représentation photographique du costume aïnou également présenté dans les *Chefs-d'œuvre dans les collections du musée du quai Branly*, il semble que les seuls points d'appui du manteau soient les épaules et que le manteau tombe en flottant autour du corps. Or, au regard des photographies d'archives conservées au musée, on se rend compte que les aïnou nouaient une ceinture à leur taille et faisaient bouffer le manteau par dessus. La silhouette n'était donc pas tubulaire comme pourrait le laisser imaginer la mise en image – et la mise en espace – des costumes, mais légèrement cintrée à la taille.

Néanmoins, il arrive que dans un souci de meilleure lisibilité – ainsi que dans un but de rendre aux vêtements leur aspect esthétique et séduisant –, les costumes soient mis en forme. Parmi ces très rares exceptions, nous pouvons citer deux cas : le costume evenk et une brassière de femme du Banjarat [71.1996.63.2]

(1) le costume de chamane est lui aussi présenté à plat mais il bénéficie d'une mise en scène un peu particulière : ses manches sont légèrement repliées et accompagnées du tambour

[71.1887.42.3] et du battoir à tambour [71.1887.42.4] , la coiffe [71.1887.42.2.1-2] est posée au dessus du col et les franges sont peignées autour du vêtement (illustration 42). Cet arrangement donne à la fois un sentiment de mouvement et de présence d'un corps. Les objets sont posés au bout des manches comme si des mains invisibles les tenaient. Par cette simple composition qui joue sur la disposition des objets, on assiste à la réactivation du corps telle que le Musée de l'Homme la pratiquait dans ses vitrines. Le processus imaginaire du lecteur est stimulé.



Illustration 34: mise en image du costume de chamane evenk - Annexe 44

(2) la brassière est, quant à elle, comme mannequinée sur du vide (illustration 35). Cet exemple de mise en image s'applique aux vêtements ajustés qui suivent les courbes du corps et qui ne sont plus parfaitement lisibles s'ils sont présentés à plat (illustration 6). Cette recontextualisation par l'évocation d'un buste semble s'accorder avec une vision occidentale du corps, c'est-à-dire un corps dont les points stratégiques de la poitrine, de la taille et des hanches sont mis en valeur. Cette mise en image vise autant à servir le costume en le présentant de manière lisible qu'à séduire le lecteur en jouant sur sa propre perception du corps



Illustration 35: mise en image de la brassière de femme du Banjarat - 71.1996.63.2 - Annexe 45



Illustration 36: photographie d'archive de la brassière de femme du Banjarat - 71.1996.63.2 - Annexe 45

En comparant les clichés scientifiques employés dans l'inventaire et l'archivage des textiles

(et également consultables en ligne sur le site du musée) aux images des publications, on décèle bien la différence de discours entre les clichés d'archive qui présentent les costumes tels qu'ils sont – c'est-à-dire parfois fripés et abîmés – et de la manière la plus complète possible (en ouvrant les manteaux pour laisser voir la doublure, en repliant les manches des vestes pour en présenter le dos, etc)(illustration 36), et les images des publications qui dématérialisent les costumes¹⁰⁶. Dans les publications – comme dans la mise en espace sur le plateau des collections – les costumes sont présentés de manière à les mettre le plus à leur avantage possible.

On peut tout à fait rapprocher la mise en page des publications avec la mise en espace des costumes au sein de la transversale. Cette similitude entre mise en espace et mise en image crée une homogénéité dans la présentation des costumes ; le visiteur retrouve dans les publications l'impression qu'il a pu ressentir devant les objets et inversement.

Il est intéressant de chercher à savoir laquelle procède de l'autre : est-ce que la mise en espace s'appuie sur une perception photographique des costumes ou bien est-ce que la mise en image appuie la planéité propice à la création d'un répertoire de forme instaurée au sein de la transversale ? Il semble difficile de répondre à cette question mais on peut voir la recherche de planéité absolue observable dans la transversale comme une volonté de calquer un système d'imagerie. En effet, les aimants, qui permettent de maintenir les vêtements en place sur le fond des vitrines ou sur les mannequin, servant aussi à tirer le textile afin de prévenir la création de plis mais également l'empêcher de tomber naturellement (illustration 37).



Illustration 37: mise en forme à l'aide d'aimants -
Annexe 46

Ce système de présentation a pour conséquence de rendre la matérialité des costumes difficilement perceptible ; à trop tirer le tissu, on perd les effets de matière : la rondeur du feutre, le chatoulement de la soie, l'aspect moelleux de la laine qui transparaissent dans les drapés, les plis et les cassures des tissus. Si cette présentation est très esthétique et crée un fil rouge dans la présentation des pièces, elle peut en revanche desservir les costumes car, en les voyant exposés de manière aussi

106 voir annexe 45

frontale, le visiteur peut éprouver un sentiment d'appréhension facile, comme si les costumes livraient d'emblée tous leur secrets à savoir leur découpe, leur motif, leur couleur. Cette présentation peut donner l'illusion qu'il y a moins à voir, moins à découvrir que lorsque que le costume tombe de manière naturelle, sa coupe et ses motifs se dérobaient au regard au gré des drapés, et le visiteur passe, sans s'attarder, à une autre vitrine. Les costumes présentés dans la transversale sont comme les illustrations d'un imagier.

3. le musée du quai Branly, entre rupture et adhésion avec les systèmes de mise en espace développés dans les autres musées

La création d'un musée représente un très gros travail de préparation en amont et il est tout à fait envisageable que des benchmarks aient été réalisés dans différents musées parisiens, nationaux voire internationaux pour étudier les possibilités de mise en espace de costumes à caractères ethnographiques. La réalisation de benchmark n'est mentionnée dans les rapports d'activités du musée qu'à partir de 2006 – année d'ouverture du musée et il est dit dans le rapport de 2007 que le musée a réalisé un benchmark à propos du mobilier d'exposition. Néanmoins, les archives sont muettes à ce sujet et l'on ne peut que supposer une volonté de rupture ou d'adhésion à un système de mise en espace développé dans tel ou tel musée.

3.1. l'enjeu commun : présenter la diversité culturelle mondiale

Comme cela a été dit supra, les musées présentent différemment les costumes de leurs collections suivant le message muséal et scientifique qu'ils entendent faire passer à travers leurs expôts.

Les grands systèmes de présentations de costumes pourraient être classés en deux catégories :

- d'une part, les systèmes appliqués par les musées de Beaux-Arts, d'arts décoratifs et de design qui présentent avant tout des répertoires de formes, c'est-à-dire des schémas décoratifs qui, bien sûr, s'inscrivent dans l'histoire de ceux qui les ont créés, mais qui sont présentés essentiellement pour leur valeur artistique, indépendamment de leur signification identitaire

- d'autre part, les systèmes appliqués par les musées ethnographiques – et les muséums - qui présentent les costumes en premier lieu comme des témoins attestant l'existence de sociétés plus ou moins éloignées dans le temps et dans l'espace et que l'on veut faire découvrir au public européen.

Ces deux catégories sont donc symétriquement opposées (l'une expose le costume pour lui-même tandis que l'autre l'expose pour faire référence à l'humain qui l'a produit et/ou l'a porté) mais toutes les deux ont pour but de mettre à l'honneur la diversité culturelle et artistique des sociétés du monde à travers les différents schémas employés à l'élaboration des costumes, la création de motifs, les avoirs-faire techniques, etc.

Le MQB semble se trouver à la frontière entre ces deux catégories : indécis quant à la définition de sa position au sein du paysage muséal (est-il tout à fait un musée d'art extra-européens ? est-il tout à fait un musée ethnographique?). Il semble mettre en tension ces deux approches esthétiques et sémiologiques au sein même de l'espace d'exposition, ce qui a pour effet à la fois de déconcerter et de séduire. En effet, il existe un décalage subtil entre la présentation très esthétisante mais aussi très froide de la mise en espace de la transversale – présentation qui évacue le corps pour faire des costumes des œuvres d'art au même titre que des statues ou des tableaux – et la médiation écrite qui réintroduit le corps et surtout l'humain au sein de la transversale dans le but de montrer que les créateurs de ces costumes communiquent et échangent entre eux.

Cependant au sein du MQB – comme dans d'autres musées européens tels que le Musée d'Ethnographie de Berlin – la représentation de tous les continents à l'exception de l'Europe fausse cette conception de dialogue entre les peuples et de présentation de la diversité culturelle mondiale. « L'absence même d'objets européens renforce l'idée d'une collection vouée à une altérité en voie de disparition¹⁰⁷ ». Les dialogues interculturels n'existent qu'entre les différentes parties du monde extra-européens et non entre les différentes parties du monde dont l'Europe. De plus, les effets de la globalisation et de la mondialisation sont décrits dans les cartels comme des facteurs d'appauvrissement et d'extinction des différences culturelles, et le musée devient alors un dépositaire de cultures disparues. Faire ce choix de partition entre Nous (les Européens) et les Autres (toutes les autres cultures) revient à créer un système d'influence à sens unique ; rien ne rappelle au visiteur qui évolue dans la transversale des costumes combien l'Europe est, depuis la Renaissance, fasciné par l'Orient qui a considérablement influencé la mode et l'histoire du costume occidental depuis les entrelacs qui ornent les brocarts au XVI^e siècle jusqu'aux couturiers des années 1990-2000 qui puisent encore leur inspiration dans les répertoires de formes offerts par les costumes des peuples d'Asie¹⁰⁸. Cette explicitation des influences à sens unique achève une autre forme de non recontextualisation qui passe par la création d'un fossé entre l'orient et l'occident.

107DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du quai Branly. Anthropologie de la visite du Plateau des Collections*, La documentation Française, coll. « Musées-Mondes », Paris, 2013, p.53

108Parmi ces nombreux couturiers, on peut citer les exemples de John Galliano qui, pour le défilé Haute Couture Printemps-Été de la maison Dior, s'inspire des costumes cosaques, mongols et japonais, ou bien Hussein Chalayan, couturier chypriote, qui aborde l'acculturation ainsi que la réappropriation d'une culture en déconstruisant un costume traditionnel turc en 2003

Les choix de mise en espace du musée font en sorte d'offrir au visiteur un voyage conceptuel au sein de sociétés qui lui sont inconnues et qui doivent le rester : le MQB, par sa décontextualisation des pièces qu'il expose fait en sorte que les cultures qu'il présente nous restent étrangères pour que leur puissance d'évocation et de fascination reste intacte.

Le MQB présente donc la diversité culturelle des Autres sans pour autant la recontextualiser afin de la rendre plus facilement appréhendable pour le visiteur. Ces choix ont été beaucoup critiqués – notamment la partition Europe/les quatre autres continents – mais c'était sans compter la capacité du MQB à faire évoluer son discours, à recontextualiser les pièces exposées grâce à la médiation et sa capacité à impliquer le visiteur dans la création de sens autour des objets.

Conclusion

Ainsi, la question qui se trouve au cœur de la mise en espace de ces objets, et plus particulièrement des costumes, est celle de l'impact de leur recontextualisation ou de leur décontextualisation sur leur appréhension par le visiteur.

Ce que l'on considère comme une démarche décontextualisante dans la présentation de costumes est en fait le parti pris de ne produire que très peu de sens autour des objets en les exposant pour eux-mêmes, c'est-à-dire pour les seules choses qu'ils offrent d'emblée, sans médiation, au visiteur : leurs formes, leurs couleurs, leurs motifs, leurs textures. À l'inverse, la recontextualisation revient à multiplier le discours autour des objets grâce à des supports visuels (d'autres objets) et textuels (la médiation écrite), mais également par une mise en forme particulière des habits.

Au MQB, la recontextualisation ne s'opère pas au niveau des objets mais au niveau du visiteur lui-même. En effet, toutes les clés de recontextualisation sont présentes dans la muséographie qui, cependant, ne les donne pas aussi facilement et directement au visiteur que le faisait le Musée de l'Homme en plaçant les différents éléments d'un costume dans une même vitrine. Le MQB présente les objets de manière typologique à l'intérieur de la transversale. Ce parti pris d'exposition confère une grande clarté de lecture à l'ensemble des pièces présentées tout en renonçant à recréer un costume complet. Cependant, la muséographie s'appuie sur la répartition et la transparence des vitrines pour créer des rapprochements visuels entre les différents types d'objets présentés. Ainsi, suivant l'angle sous lequel le visiteur aborde la transversale, il peut contempler des costumes mannequinés avec, en arrière plan, les accessoires, les armes ou les ustensiles qui les complètent. Cela est particulièrement visible au niveau de la vitrine paravent AS011 qui contient les costumes miao, yao et lolo¹⁰⁹ ; lorsque le visiteur se trouve du côté sud de la vitrine, il peut regarder le groupe de mannequin évoquant la famille hmong tout en voyant en transparence les bijoux portés par les femmes miao qui se trouvent dans les vitrines AS010, AS012 et AS016. À l'inverse, lorsqu'il se trouve du côté nord de la vitrine AS011, il se trouve en face des costumes yao et lolo et peut voir en arrière plan les hottes contenues dans la vitrine AS015 et utilisées par les peuples de la péninsule

109 voir Annexe 47

indochinoise.

La muséographie permet la recréation mentale d'un costume type pour chaque ethnie tout en évitant de présenter un costume-emblème figé par une mise en espace unique ; au visiteur de recombinaison mentalement les costumes avec les bijoux, les armes et les objets qui sont présentés dans la transversale des costumes.

La muséographie de la transversale des costumes au MQB est un exemple de décontextualisation parmi d'autres ; les autres musées conservant des collections extra-européennes proposent différents degrés de non recontextualisation de leurs costumes. Cela tient à la fois de la nature même des costumes orientaux qui sont pensés et conçus en deux dimensions et à une subordination de la mise en espace à des considérations muséologiques plus générales. La muséologie est un domaine de recherche toujours en mouvement, composé d'écoles divergentes qui proposent chacune des conceptions différentes du musée, de ses missions et de ses enjeux. De plus, le musée ayant comme mission d'accueillir les publics, il doit considérer ses attentes dans sa réflexion sur la mise en espace de ses collections. La muséographie évolue donc au rythme des recherches muséologiques et du goût du public. En ce sens, on peut considérer qu'il n'existe pas une mise en espace plus juste qu'une autre, mais plutôt des muséographies adaptées aux goûts et aux réflexions d'une époque donnée : le XIXe voit dans la recréation de scènes sous forme de dioramas la meilleure façon d'aborder les expôts tandis que le XXe propose une décontextualisation, qui passe par une sobriété du mobilier d'exposition, toujours plus radicale dans des espaces architecturaux de plus en plus imposants par leur singularité. La muséographie des expôts, et surtout des costumes qui requièrent des supports d'exposition très importants, est elle aussi sujette au passage des modes.

La création du MQB a été vivement critiquée et les choix muséographiques mis en place à son ouverture ont fait scandale dans les mondes scientifiques et politiques : à un siècle d'écart, le discours et la conception de l'espace d'exposition du nouveau musée présentait des points communs évidents avec ceux du MET comme, par exemple, la volonté d'offrir au visiteur un voyage conceptuel et sensoriel dans des régions éloignées géographiquement et culturellement de lui en jouant sur des images exotiques d'ailleurs rêvés¹¹⁰. Depuis 2006, le MQB a renouvelé son discours – notamment la médiation écrite développée dans les cartels des objets – afin de démentir l'étiquette de musée post-colonial qu'on lui a attribué¹¹¹, et s'efforce d'apporter un éclairage nouveau, toujours plus humaniste sur ses collections. Le MQB est un musée jeune qui évolue.

110Hamy parle de « voyage en pleine barbarie », in DIAS Nélia, *ibid*, p. 201, et le mot qui revient le plus dans les publications du MQB est « déambulation ».

111DUPAIGNE Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, ed. Mille et une nuits, Paris, 2006, p.76

La muséographie est la cheville ouvrière d'une exposition, elle est chargée de la traduction sensible d'un discours muséal dont la définition peut paraître floue. Or, cette science laisse curieusement peu de traces ou de documents qui montrent le travail d'amont et le bien fondé de la solution retenue en dernier lieu pour montrer, donner à voir et expliquer.

Par delà des considérations muséales, ethnographiques et scientifiques, le MQB est un musée qui plaît¹¹² ; il a franchi en 2013 le seuil des dix millions de visiteurs depuis son ouverture¹¹³, visiteurs qui, selon l'étude de Dubary et Roustan¹¹⁴, en ressortent certes désorientés voire épuisés mais empreints d'un sentiment fort d'accomplissement et d'émerveillement.

La muséographie est donc pertinente si elle a rencontré un public. On peut s'interroger encore sur la question de savoir si le public n'est pas trop sollicité dans la démarche très proactive, participative, de recontextualisation qu'on lui propose, ce qui produit ce sentiment de désorientation, mais il paraît peu décent de faire le reproche au MQB de faire appel à l'intelligence du spectateur dans une société où un visiteur est également considéré comme un consommateur. En appeler à la réflexion n'est pas forcément s'adresser aux initiés et aux chercheurs, c'est amener le public vers une démarche volontaire. Par sa mise en espace de prime abord non recontextualisante, la transversale des costumes est un exemple d'unité sémiologique fort au sein de la muséographie globale du MQB qui pousse le visiteur à développer sa réflexion, à étendre son regard par delà ce qui lui est présenté.

La scénographie très forte, très présente, qui parfois prend le pas sur les objets dans les impressions et les souvenirs du visiteur¹¹⁵, est la pierre angulaire de la singularité du MQB au sein du paysage muséal contemporain. Radicale dans ses partis pris et dans sa façon de présenter les expôts, elle rappelle les enjeux que GHR avait pu développer au MNATP. Ce dernier, extrêmement lié à son concepteur, n'a pas réussi à lui survivre et il représente l'un des rares exemples de musée d'État ayant dû fermer. Le MQB est lui aussi, en un sens, un musée-personne tant la conception architecturale de Jean Nouvel est prégnante mais sa force réside dans l'équipe scientifique qui le fait évoluer et qui le fait vivre ; le MQB est un musée qui connaît ses faiblesses et qui parvient à les surmonter.

112Selon les chiffres clés de 213 édités par le Ministère de la Culture et de la Communication, le MQB est le 4e Musée de France en terme de fréquentation avec 1 457 028 visiteurs en un an, derrière le Musée du Louvre (8 710 945 visiteurs), l'Établissement public du Musée et du Domaine national de Versailles (6 746 198 visiteurs) et le Musée national d'Art moderne (3 762 252 visiteurs) [en ligne] (consulté le 28 avril 2014)<<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-d-ouvrages/Chiffres-cles-statistiques-de-la-culture/Chiffres-cles-2013>>

113Communiqué de presse sur la fréquentation du musée en 2013 [en ligne] (consulté le 28 avril 2014) <http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_CP_FREQUENTATION_2013.pdf>

114DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du quai Branly. Anthropologie de la visite du Plateau des Collections*, La documentation Française, coll. « Musées-Mondes », Paris, 2013, p.51

115DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *ibid*, p.30

Bibliographie

Ouvrages généraux

- ALCAN Louise et MARGERIE Michèle, *Costume*, Paris, Édition de la RMN, « Guide ethnologique 13 », 1983, p.5-7
- BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, EDITION
- CRILL Rosemary, *Indian embroidery*, Londres, Victoria and Albert museum, 1999
- Debary Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du quai Branly*, Paris, La documentation Française, coll. « Musées-Mondes », 2013
- DESVALLEES et MAIRESSE (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010
- DIAS Nélia, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris, Editions du CNRS, 1991
- DUFRESNE-TASSE Colette et LEVEBVRE André, *Psychologie du visiteur de musée : contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*, Montréal, Hurtubise HMH, Coll. « Les Cahiers du Québec : psychopédagogie », 1995
- DUPAIGNE Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris, ed. Mille et une nuits, 2006
- *Fashion, une histoire de la mode du XVIIIe au XXe siècle. Les collections du Kyoto Costume Institute*, Cologne, Taschen, 2007
- GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions MSH, 2003
- HEMMET Christine et THUONG Vo Thi, *Musée ethnographique du Vietnam*, Ho Chi Minh, Musée ethnographique du Vietnam, 1997, vol.1
- JAKSON Anna et THOMAS Ian, *Japanese textiles in the Victoria and Albert Museum*, Victoria and Albert museum, Londres, 2000
- LAURIERE Christine, *Paul Rivet. Le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 2008
- LE FUR Yves (sous la dir.), *Musée du quai Branly : la collection*, Paris, Skira Flammarion, 2009

- MARTIN Stéphane, HANOTAUX Pierre, MOHEN Jean-Pierre et al., *Chefs-d'œuvre dans les collections du musée du quai Branly*, Paris, Musée du quai Branly, 2008
- MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1947
- MAZE Camille, POULARD Frédéric, VENTURA Christelle (dir.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, ed. CTHS, coll. « orientations et méthodes » n°24, 2013
- *Musée du Quai Branly à Paris. Guide du musée*, Paris, Ed. Musée du Quai Branly, 2006
- RIEF ANAWALT Patricia, *Histoire des costumes du monde*, Paris, Flammarion, 2008
- RIVIERE, Georges Henri, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989
- VIATTE Germain, *Tu fais peur tu émerveilles : musée du quai Branly. Acquisitions 1998-2005*, Paris, ed. Musée du quai Branly, 2006

Périodiques

- AMC, *Jean Nouvel : 25 projets, entretien avec Jean Nouvel*, hors-série, ed. du moniteur, décembre 2001, p.42-47
- DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées*, n°2, décembre 1992, p.99-123
- DUFLOT-PRIOU Thérèse, « Costume, corps, muséographie : les mannequins d'exposition », in *Ethnologie française*, n°2, 1989, p.155-160
- DUPAIGNE Bernard, « Histoire des collections d'Asie du Musée de l'Homme », in *Outre-mers*, tome 88, n°332-333, 2e semestre 2001. « collectes et collections ethnologiques : une histoire d'hommes et d'institutions ».
- GRZECH Kinda, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », *La lettre de l'OCIM*, n°96, 2004, p.4-12
- LAURIERE Christine, « Georges Henri Rivière au Trocadéro. Du magasin de bric-à-brac à la sécheresse de l'étiquette », *Gradhiva*, n°33, 2003, p 77-66
- MONIER Véronique, « Mannequiner », *Patrimoine et musées de France*, n°215, 1995, p.59
- VIATTE Germain, « D'ailleurs et d'aujourd'hui », in *Quai Branly le musée de l'autre*, Télérama hors-série n°137, juin 2006, p.28-29

Catalogues d'expositions

- *L'Orient d'un diplomate : costumes de la collections d'Aumale, 1914-1938*. Musée de l'Homme [exposition] novembre 1990, Paris, Éditions du Muséum d'histoire naturelle, Laboratoire

d'ethnologie, 1990

- *Lumières de soie : soieries tissées d'or de la collection Riboud*, Musée national des arts asiatiques de Guimet, 27 octobre- 24 janvier 2005, LEVEBRE Vincent, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2004

Mémoires d'étude et de recherche

- LAFORET Pauline, *La politique de récolement des collections du MQB*, mémoire d'étude (1ere année du 2e cycle), École du Louvre, dir. Florence BERTIN, 2011

- LAFORET Pauline, Régie des œuvres et changements muséographiques. Cas pratique : les vitrines des costumes d'Asie du MQB, mémoire de stage (2e année, 2e cycle) en métier du patrimoine, dir. Hélène Vassal, Isabelle Loutrel, Pierre Alexis Kimmel, mai 2010

- WRATISLAV Élisabeth, *Exposer le costume de scène. Du support à la scénographie*, mémoire de recherche (2e année 2e cycle), dir. Cécilia GREINER HURLEY, 2011

Ressources électroniques

- Communiqué de presse sur la fréquentation du musée en 2013 [en ligne] (consulté le 28 avril 2014)

<http://www.quaibransly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_CP_FREQUENTATION_2013.pdf>

- « De la Chine aux Arts Décoratifs : l'art chinois dans les collections du musée des Arts décoratifs », [en ligne], (consulté le 29 avril 2014) <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/arts-decoratifs/expositions-23/actuellement/dans-la-galerie-d-etudes/de-la-chine-aux-arts-decoratifs-1/>>

- ICOM, statuts, 2007, article 3 [en ligne] (page consulter le 4 novembre 2013)

<<http://icom.museum/lorganisation/les-statuts-de-licom/3-definition-destermes/L/2/#sommairecontent>>

- LACROIX Chantal, Chiffres clés : statistiques de la culture 2013 édition 2013. Musées, 2013, [en ligne], (consulté le 28 avril 2014), < <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-d-ouvrages/Chiffres-cles-statistiques-de-la-culture/Chiffres-cles-2013>>

- SWANN June (dir.), *Guidelines for Costume* [en ligne], S.l., ICOM Costume Committee, 1998, p.3, (dernière consultation le 7 avril 2013) <http://www.costume-committee.org/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=24>

- « Tsutsugaki, textiles indigo du Japon » [en ligne] (consulté le 3 décembre 2014)

<<http://www.guimet.fr/sites/saison-japonaise/tsutsugaki.html>>

sites officiels et bases de données des musées

- database du Metropolitan museum of art de New York (consulté le 26 avril 2014) < <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections>>
- database du muséum américain d'Histoire Naturelle de New York (dernière consultation le 29 avril 2014) < <http://www.amnh.org/our-research/anthropology/collections/database>>
- site officiel du musée du quai Branly (dernière consultation le 3 mai 2014) < <http://www.quaibrantly.fr/>>
- site officiel du Musée ethnographique de Berlin (consulté le 26 avril < <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/ethnologisches-museum/home.html>>
- site officiel du musée ethnographique de Genève (consulté le 26 avril 2014) < <http://www.ville-ge.ch/meg/index.php>>
- site officiel du Musée ethnographique du Vietnam (consulté le 22 avril 2014) <http://www.vme.org.vn/french/aboutus_history.asp>
- site officiel du Victoria and Albert Museum (dernière consultation le 2 mai 2014) < <http://www.vam.ac.uk/>>

Les rapports d'activités du musée du quai Branly de 2003 à 2012

Archives

les sources iconographiques

Les clichés d'archives ayant servi à l'analyse de l'organisation de la galerie Asie du Musée de l'Homme ont été consultés à partir de la base TMS Icono du musée du quai Branly.

archives du musée du quai Branly

- Série 1.4 : département Asie – Musée de l'Homme DA003171/67762 – vitrines avant 1960 (1938-1960)
- Muséographie - notices cartels et multimédia par aire géographique (2008/DPC/001/6 – Asie)