

Museum International

No 179 (Vol XLV, n° 3, 1993)

La Mode et les musées du costume



OBJETS VOLÉS

*Bas-relief en argile formé de deux plaques représentant une femme. Style dédalique. Hauteur : 15,8 cm.
Ces plaques ont été volées au Musée archéologique d'Égine, à Kolona, en Grèce.*

© Ministère grec de la culture



-
- Éditorial* 3
- Dossier :*
La mode et les musées
du costume
- 4 Préserver les « emballages » des humains *Elizabeth Ann Coleman*
- 8 L'Institut du costume de Kyoto : regards vers l'Ouest *Akiko Fukai*
- 11 L'identification des costumes nationaux :
recherche d'indices par le mot et par l'image *Nina Gockerell*
- 16 La fusion de l'art et de la mode : exposition de *kosode* japonais
au Musée d'art de Los Angeles
- 18 Un voyage au Maroc : le Musée ethnographique des Oudaïa
Hocëine El Kasri
- 23 Faire revivre des costumes : un exercice médiatique de
documentation *Aagot Noss*
- 25 Les costumes, révélateurs d'une communauté *Mariliina Perikko*
- 28 La conservation des vêtements : au carrefour de la science et de l'art
Isabel Alvarado
- 33 Un catalogue interactif informatisé *Marie-Hélène Poix*
- 36 La restauration d'une robe de couronnement : une étude de cas du
musée du Kremlin *Emma Tchernoukha*
- 38 Le Centre de conservation du textile, à Londres *Peter Rose*
- 44 La sauvegarde d'une technique artisanale ancienne :
un Musée de la chaussure en Angleterre *June Swann*

<i>Point de vue</i>	50	Le musée « participé » <i>Dan Bernfeld</i>
<i>Objets volés</i>	53	La lutte contre le trafic des œuvres d'a <i>Mireille Ballestrazzi</i>
<i>Visiteurs</i>	57	Qui sont-ils ? <i>Aleksander Zinovievitc</i>

<i>Rubriques</i>	61	Informations professionnelles
	63	Chronique de la FMAM

Dans un livre superbe, *Apparences. La photographie de mode**, Martin Harrison, historien d'art et organisateur d'expositions britannique, cite la description faite par saint Thomas More de l'Utopie, pays austère où tout le monde était porteur d'habits de même coupe et où chaque famille devait utiliser de la laine de couleur naturelle pour confectionner ses propres vêtements. Harrison évoque ensuite le commentaire de Bertrand Russell selon lequel il manquerait à une telle Utopie la diversité indispensable au bonheur.

Les vêtements sont en effet bien autre chose qu'une simple protection contre les éléments. Ils apportent cette diversité chère à Russell et sont les vecteurs de signes multiples et de symboles révélateurs de la personnalité de celui qui les portent ; ils sont véritablement un langage visuel qui nous permet de nous « lire » les uns les autres avant même d'engager un dialogue. Ils sont aussi les transmetteurs d'émouvants messages du passé, d'époques, de cultures depuis longtemps disparues ; leur coupe ou leurs couleurs nous informent davantage que bien des livres sur ce que nous étions jadis.

Les musées, de longue date, tiennent la mode pour un sujet d'étude sérieux : ils sont une centaine à travers le monde à se consacrer à l'habillement et aux costumes ; d'autres encore sont spécialisés dans la chaussure, les produits de beauté, la broderie, la fourrure, les bijoux, la dentelle, les travaux d'aiguille, la soie, les textiles, les uniformes, le tissage — pour ne citer que quelques domaines qui constituent le si riche univers de la mode. Expliquer pourquoi et comment une collection est constituée, conservée, exposée, restaurée, comment elle est documentée, identifiée... voilà quelques-uns des sujets que les musées ont à traiter lorsqu'ils se font acquéreurs de costumes historiques et les présentent au public.

Museum international jette un regard sur ces problèmes et tente de montrer comment ils ont été résolus dans des situations bien différentes. Nous remercions très chaleureusement Elizabeth Ann Coleman, du Musée des beaux-arts de Houston, Texas (États-Unis d'Amérique), qui en a assuré la coordination et a apporté toute son expérience de la mode et du costume pour le choix des thèmes et des auteurs. Dans son article de présentation, elle met en lumière le rôle primordial tenu par le vêtement pour assurer une meilleure intelligence de l'histoire et des cultures.

Les lecteurs trouveront aussi dans ce numéro un article stimulant sur les relations entre les personnels des musées et les visiteurs, une excellente information sur le combat exemplaire mené en France contre le trafic illicite des œuvres d'art et le récit de l'enquête conduite par un musée pour identifier des amis de Pouchkine.

M. L.

* Martin Harrison, *Apparences. La photographie de mode*, Paris, Éditions du Chêne, 1992.

Préserver les « emballages » des humains

Elizabeth Ann Coleman

Les collections d'articles de mode et de costumes nous éclairent particulièrement bien sur l'histoire des populations humaines, mais leur conservation et leur présentation au public posent des problèmes spécifiques. Elizabeth Ann Coleman, conservatrice au Département des textiles et du costume au Musée des beaux-arts de Houston, Texas, et présidente du Comité de l'ICOM pour le costume, présente les différents problèmes explorés en détail dans les articles qui suivent.

Dans bien des sociétés à travers le monde, les vêtements de tous les jours sont considérés comme des biens de consommation jetables, un peu comme les emballages alimentaires : comme eux, ils sont purement et simplement conçus pour renforcer le caractère désirable de l'objet qu'ils recouvrent, en quelque sorte pour le protéger. Pourquoi donc les musées d'art, de sciences, d'histoire ou de géographie devraient-ils collecter, préserver et interpréter des objets de nature apparemment si éphémère ? Parce que les pièces de parure personnelle que l'on trouve généralement dans les musées sous le terme de « costume » ont un rapport immédiat et personnel avec les cinq questions que chacun — chercheur ou visiteur — se pose : quoi, où, comment, quand, pourquoi ?

Les vêtements content, en effet, l'histoire de l'humanité. Dans le jargon universitaire contemporain, on dirait que ces artefacts sont des représentants d'une culture matérielle de caractère personnel ; au sein d'un monde qui s'uniformise de plus en plus, ils parlent encore d'unicité culturelle et le font avec une rare précision. Ainsi, certaines formes distinguent l'objet et définissent son rôle dans la société. Par exemple, on constate que les *slippa* japonaises traditionnelles — sortes de mules que l'on enfle lorsque l'on pénètre dans une maison ou en tout autre lieu où les chaussures et les *geta* en bois abîmeraient le sol — ont, depuis des générations, un dessin constant, conforme à une tradition. Mais, afin de satisfaire la passion actuelle des Japonais pour les noms de marques, particulièrement celles qui sont associées à Paris, capitale de la mode, on voit apparaître dans les rues de telles chaussures d'intérieur avec, cousus bien en évidence, les noms de Dior, de Cardin, etc. Ce genre de chaussures convient à Tokyo, pas à Paris.

L'interprétation que l'on peut faire des vêtements peut prêter à équivoque. Les considérations religieuses et culturelles entrent en jeu. Les variétés régionales de l'habillement, souvent nettes, précises, peuvent caractériser une parcelle d'humanité aussi réduite qu'un village ou une tribu. Ce caractère de l'habillement a beau avoir été compris par des générations d'ethnologues et d'historiens du costume, aussi bien que par les porteurs des vêtements eux-mêmes, de nombreuses expositions continuent à mélanger différentes pièces d'habillement, à présenter des costumes composites. Une telle présentation tient parfois au fait que l'on ne possède pas un ensemble complet, avec bijoux et autres accessoires, et l'on voit encore certains personnels de musée qui, par excès de zèle ou ignorance, essaient, en mélangeant et en assortissant, de composer tel ou tel costume, « norvégien » ou autre. La recherche a mis au jour des précédents historiques d'une pratique aussi laxiste. Le musée de Brooklyn, dans l'État de New York, abrite une importante collection de costumes et d'accessoires textiles russes collectés en Russie avant 1900. En 1911, vingt ans avant que la collection n'entre au musée, elle a été reproduite dans un magazine illustré, *Studio*. Une analyse détaillée des photographies fait apparaître les mêmes accessoires sur les différents mannequins, alors que chacun d'eux est présenté comme portant la tenue de différentes régions. Quand la collection fut présentée pour la première fois dans les musées d'Amérique du Nord, de nouvelles combinaisons disparates avaient encore été réalisées.

Petit à petit, les musées constatent que le public a une meilleure compréhension du costume lorsque celui-ci est présenté sur un mannequin. Cependant, on est souvent bien embarrassé, car les objets de la collection peuvent être différents de la réalité. Même lorsque l'on travaille sur

des vêtements de sa propre culture, le risque est grand de créer un ensemble qui n'a jamais existé : il peut y avoir désaccord entre l'époque et la fonction si une collection ne recèle pas le « bon » objet. Des erreurs aussi flagrantes risquent moins de se produire avec du matériel plus récent et mieux connu. Parfois, le romantisme l'emporte : pour des robes des années 1850 et 1860, le comité du costume de film à Hollywood, dans les années 1930-1940, avait déterminé avec précision la forme des crinolines. Aujourd'hui, ni les publications cinématographiques, ni les magazines, ni les photographes, ni les stylistes qui dessinent les robes à crinoline ne semblent dicter les dimensions du panier des jupes exposées dans les musées.

Il importe de situer avec précision le costume dans sa réalité, ce qui permet des recoupements avec d'autres domaines : ceux qui ont étudié le costume, qu'il soit régional ou représentatif d'une mode, peuvent souvent aider les historiens à dater approximativement une œuvre. Mais que de pièges !... Souvenons-nous du portrait de Mary Telfair, de Savannah, en Géorgie : sur ce portrait peint quelque vingt-cinq ans après sa mort, elle pose pour la postérité avec pour parure un remarquable assortiment d'accessoires d'artiste sans rapport ni avec l'époque ni avec la personnalité du modèle. Pour les spécialistes d'histoire sociale, le dialogue établi entre les gens à travers le costume a son importance. Ainsi, à Manchester, en Angleterre, le musée municipal de Platt Hall, un musée consacré à l'étude du costume, a invité ses visiteurs à analyser, à partir de leur tenue, un groupe de mannequins représentant des gens sur un quai de gare.

Matériaux et machines

Les nouveaux matériaux ont permis de conjuguer la création de vêtements d'un



© Louis Faurel, *Vogue*, France, mars 1973. Tous droits réservés

style nouveau et une meilleure protection. Pendant des siècles, outre les peaux, quatre fibres textiles ont fourni la matière première des vêtements de la plus grande partie de l'humanité : la laine, le lin, le coton et la soie. Au siècle dernier est apparue la soie artificielle, bientôt suivie de quantité de matériaux utilisés maintenant pour la confection, bien que souvent élaborés à d'autres fins par la recherche : le Nylon a été mis au point pour un usage militaire et le Mylar pour les explorations dans l'espace, tandis que le Byon, fibre créée pour panser les brûlures profondes, est maintenant utilisé dans la confection. Ainsi, dans ce monde où règnent de plus en plus les composés chimiques, les nouveaux matériaux et les tenues de protection de conception nouvelle s'associent dans la lutte contre les catastrophes, naturelles ou non. En 1982, au Musée des sciences de Londres, une exposition très

*Couverture du livre
de Martin Harrison,
Apparences.*

*La photographie de mode,
Paris, Éditions du Chêne,
1992.*



« La nécessité de comprendre le costume dans sa réalité est importante... » Un exemple de reconstruction historique parfaitement réussie : la maquette d'un village pueblo, au sud-ouest des États-Unis d'Amérique, Galerie des Amériques, Musée de l'homme, Paris.

intéressante et instructive, « Se couvrir », a présenté différentes sortes de vêtements d'un point de vue historique et dans une perspective contemporaine. On pouvait y voir, entre autres, des costumes utilisés dans les arts du spectacle, des tenues de sport, des habits portés par les personnels hospitaliers ou des uniformes de pompiers.

La fabrication des vêtements est une source d'information sur le progrès technologique, en dehors même de ce qui a trait au seul traitement des fibres. Aujourd'hui, les machines effectuent aussi bien les coutures que la dentelle, elles brodent des motifs ou découpent des centaines de pièces à la fois : l'étude de chacune de ces opérations est une riche source d'enseignements sur des techniques presque toutes disparues. En effet, la complexité de certains ouvrages est telle que la technologie « avancée » actuelle s'avoue impuissante à les reproduire. La nature d'un vêtement est toujours déterminée par le matériau dont il est fait. Les vêtements à façon ou de confection exigent une bonne connaissance et une intelligence du tissu ; en revanche, c'est davantage la technique du tissage qui compte pour les drapés.

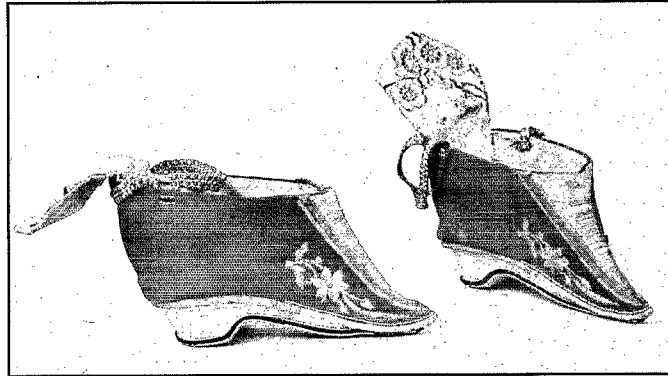
Du point de vue de l'historien, le domaine du costume est très riche : les vêtements informent sur les tendances de la mode, mais ils font aussi redécouvrir l'importance économique capitale de l'habillement ; ils nous permettent d'approcher de manière tout à fait singulière nos ancêtres immédiats et de nous faire une opinion sur tel ou tel personnage de renom. Les vêtements nous indiquent que les gens, hier comme aujourd'hui, étaient petits ou grands, gros ou maigres, riches ou pauvres, faibles ou robustes. Nous apprenons que les peaux d'animaux ornées de motifs, de taches, tels le petit-gris (ou l'hermine, de même aspect, mais moins chère) ou le léopard, étaient choisies par les notables, et aussi que, pour affirmer sa position sociale, on faisait apparaître le poil des fourrures avec ses taches, tandis que, pour avoir chaud, le poil était tourné vers l'intérieur.

Certaines parures conduisent à s'interroger sérieusement sur le souci d'esthétique de nos congénères : ainsi les faux mollets portés par le dandy géorgien, les tournures de la dame élisabéthaine, les pieds bandés exigeant de minuscules chaussures pour la dame chinoise de haut rang de la dynastie des Ming, etc.

Présentation et conservation

Étant donné que la plupart des éléments de la vêtue entrent séparément dans les collections et qu'une « tenue complète » nécessite l'emploi d'un très grand nombre d'articles, les expositions ne sont pas toujours un succès. Qu'on les montre ou non en trois dimensions sur un mannequin, les vêtements d'une époque et d'un lieu différents des nôtres exigent d'être traités avec une sensibilité et une compréhension esthétique que ne possèdent pas toujours les conservateurs, les restaurateurs ou le personnel chargé de la présentation. Ils recréent une forme de sculpture molle qui peut être chargée de symbolisme culturel, et, bien que les faits suggérés par la tenue puissent être vrais, la forme présentée peut, elle, être une aberration.

Maintenir des garde-robes accessibles au public est l'une des tâches de conservation qui demande le plus de travail. Contrairement à la plupart des pièces de musée, il convient généralement de redonner une forme à un élément de costume pour qu'il soit présentable ; c'est l'une des exigences de la conservation des vêtements, des accessoires et des tissus. Dans ce domaine relativement nouveau, les procédés vont des traitements intensifs, agressifs, à une simple stabilisation, mais il faut à tout prix éviter l'emploi de traitements irréversibles. En ce qui concerne le rangement et le magasinage, se documenter sur le meilleur traitement à appliquer pour chaque objet est le moyen le plus sûr et le plus sensé d'en assurer la conservation. La manipulation humaine est la plus sérieuse menace pour un objet. Les espaces de rangement doivent pouvoir contenir toutes sortes de matériaux disparates qui vont coexister dans la plus étroite proximité : fourrures



© Collection de l'Association pour l'étude et la documentation des textiles d'Asie, Paris, n° 570

*Paire de chaussures de femme
en satin brodé pour pieds bandés.
Longueur : 14 cm.
Chine, dynastie Qing, XIX^e siècle.*

et plumes ; plastiques et métaux ; verre et soie ; ailes de scarabées et os, etc.

Ces espaces doivent être propres, tenus en ordre et dépourvus d'angles aigus. Il est aussi important qu'ils soient consacrés à une seule fonction : le rangement d'objets qui constituent une collection de costumes. Ces unités de rangement devront être faites de matériaux inertes, et il est recommandé d'utiliser un format modulaire permettant de s'adapter à l'évolution de la collection. Les matériaux semblables seront rangés de manière à en assurer l'entretien et la sécurité.

Les vêtements nous montrent qui nous sommes et qui sont les autres, qui nous étions et qui ils étaient. Ils nous font explorer les concepts de beauté, de stratification sociale et de rite de passage, la technologie et le commerce, les moyens de protection et l'attraction sexuelle. Ils nous informent que, d'une zone climatique à l'autre, les exigences ne sont pas les mêmes, et que les vêtements nécessaires à l'exercice d'une profession ne conviendront pas à une autre. Au même titre, sinon plus, que tout autre objet d'exposition, les objets de parure appartiennent à des institutions consacrées à la compréhension de l'humanité et à son évolution historique dans l'univers. ■

Note : Le Comité de l'ICOM pour le costume a publié des directives concernant les principes de base de la manutention et de la conservation des costumes. Ce document est disponible auprès de la secrétaire du comité, Mariliina Perko, Espoon kaupunginmuseo, Thuraniinpuittie 10, 02700 Kauniainen, Finlande. Prix : 6 \$ U.S.

L'Institut du costume de Kyoto : regards vers l'Ouest

Akiko Fukai

Pourquoi un Institut du costume occidental au Japon ? L'auteur explique comment le désir d'en savoir plus sur la culture occidentale a favorisé la fondation d'une institution très originale. Akiko Fukai est conservateur en chef de l'Institut du costume de Kyoto.

Les Japonais se sont totalement adaptés aux vêtements occidentaux, et le processus d'adaptation a été particulièrement rapide après la seconde guerre mondiale. Comme il n'était pas né de traditions japonaises, le costume occidental était seulement considéré à cette époque comme pratique, bien approprié et pouvant répondre aux exigences d'intégration internationale et de modernisation du pays. Mais, à mesure que les Japonais ont fait l'expérience des vêtements occidentaux, ils ont compris qu'ils étaient autant une forme d'expression artistique que le kimono, lequel a toujours été considéré comme relevant de l'art. Avec cette découverte est né le désir d'étudier l'histoire et le contexte social que reflète l'habillement, avant d'en venir à la création d'un lieu où l'on étudierait en détail le costume en Occident.

En 1975, l'exposition « Vêtements inventifs » du Metropolitan Museum de New York a été présentée à Kyoto. C'était la première fois que l'art du costume et son rôle social en Occident étaient montrés au Japon, et la manifestation produisit une profonde impression. En partie en raison de ce succès, mais également parce que la nécessité d'une meilleure compréhension et d'une plus grande connaissance de cet habillement était largement reconnue, l'Institut du costume de Kyoto (ICK, présidé par Koichi Tsukamoto) a été créé en avril 1978, sous l'autorité de l'Agence pour les affaires culturelles du gouvernement japonais.

Les habitants de Kyoto sont connus pour le vif intérêt qu'ils portent aux vêtements : ils ont toujours considéré le kimono — et toutes les techniques que mettent en jeu sa création par le styliste et sa fabrication — non seulement comme une agréable nécessité, mais aussi comme une forme d'art vivace. Il était donc naturel que la première institution japonaise à se spécialiser dans l'histoire de la

mode occidentale s'établisse à Kyoto, capitale historique du Japon et centre de la culture japonaise traditionnelle.

L'Institut du costume de Kyoto considère et apprécie les vêtements à la mode comme le résultat d'un processus artistique autant que comme des exemples d'un travail superbe et ingénieux, et il s'est donné pour tâche d'étudier les vêtements pour mieux comprendre et anticiper l'évolution des modes. Le langage de la mode est international, il est l'expression de la culture, du style et des affaires, son impact est ressenti simultanément dans des villes comme New York, Paris ou Tokyo. Nous espérons que l'ICK sera un lieu où les couturiers chevronnés et les nouveaux talents trouveront à alimenter leur créativité, et qu'ils investiront leur riche sensibilité dans l'art et la technique de la mode. Notre culture, nos besoins, nos habitudes et même notre silhouette ont une influence sur les modes nouvelles.

L'Institut du costume de Kyoto est seul au Japon à s'être spécialisé dans l'étude du costume occidental. Son personnel compte 18 personnes, dont 5 administratifs (2 conservateurs, 1 conservateur adjoint, 2 assistants conservateurs), 1 bibliothécaire, 1 responsable de la conservation et 8 restaurateurs, qui assurent la recherche, la collecte, la restauration, la préservation et l'exposition. Les collections comprennent des vêtements (surtout féminins) et des articles annexes : corsets, lingerie, accessoires, ainsi que des livres et autres documents imprimés, du XVI^e siècle à nos jours. L'ICK est connu parmi les professionnels du costume pour ses excellentes expositions présentées sur des mannequins et pour ses catalogues. Il publie également un bulletin semestriel, *Dressstudy*.

Notre collection contient des trésors rares : par exemple, un corsage du début du XVII^e siècle, avec des broderies d'or et

de différentes couleurs, ou des vêtements contemporains créés par de grands couturiers japonais comme Issey Miyake et Rey Kawakubo ou par de célèbres stylistes étrangers. Nous nous intéressons particulièrement aux accessoires comme les corsets, les tournures et les robes à paniers pour leur caractère sculptural et parce qu'ils sont caractéristiques des lignes et des formes spécifiques des vêtements occidentaux.

Authenticité et sens du détail

L'ICK crée aussi des mannequins. A l'occasion de sa première exposition, « L'évolution de la mode », montée en collaboration avec l'Institut du costume du Metropolitan Museum of Art de New York, il est apparu très important de disposer de mannequins qui expriment correctement le style de chaque période. L'ICK a donc fait des recherches sur la forme du corps des femmes au XIX^e siècle, et un styliste d'une grande entreprise japonaise de fabrication de mannequins a ensuite créé un mannequin de femme de cette époque qui, grâce à ses articulations spéciales, pouvait adopter de multiples postures et suggérer les mouvements. Stella Blum, ancien conservateur de l'Institut du costume du Metropolitan Museum de New York, a prêté son concours pour la conception des mannequins.

L'ICK apporte également beaucoup de soin au montage des costumes sur les mannequins afin de les présenter de la manière la plus exacte et la plus attrayante possible, et l'on peut affirmer que ce but a été atteint. Depuis cette première exposition, nous avons continué la mise au point des mannequins et nous disposons maintenant de quatre types représentatifs du XVIII^e siècle, de l'Empire, du XIX^e siècle et de la Belle Époque. Ils ont été reconnus par des musées du costume



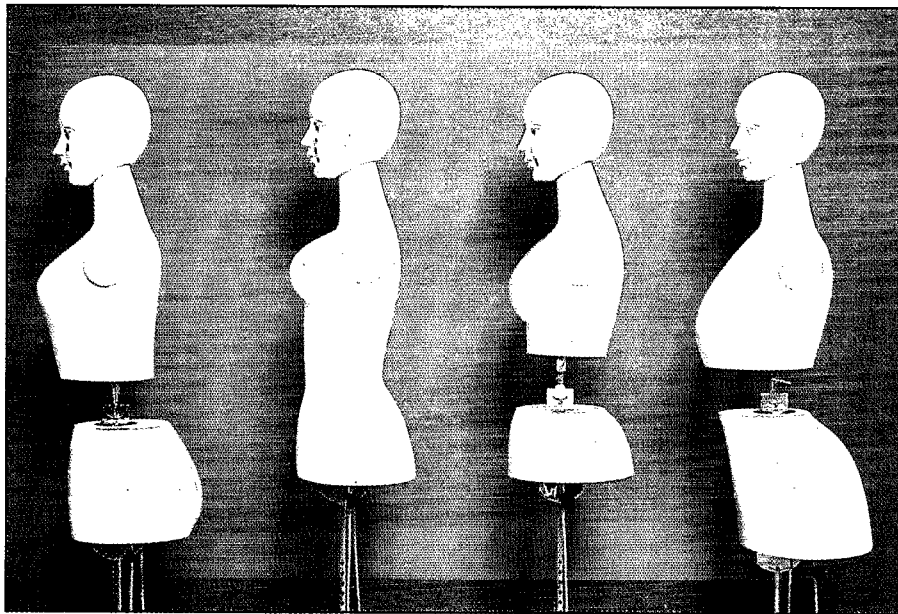
© Institut du costume de Kyoto, Japon

Affiche,
Révolution dans la mode,
1989.

du monde entier (quarante musées et institutions de quinze pays) comme répondant parfaitement aux exigences que pose un mannequin adaptable pour la présentation de costumes historiques.

L'exposition « L'évolution de la mode entre 1835 et 1895 » a été organisée par l'ICK au Musée national d'art moderne de Kyoto en 1980. Elle était centrée sur l'évolution dynamique de la mode occidentale au XIX^e siècle : c'est, en effet, à la fin de cette période que les Japonais ont commencé à s'adapter aux vêtements occidentaux.

En 1983, à Tokyo et à Kyoto, l'exposition « Histoire secrète » (organisée en collaboration avec l'Institut des techniques de la mode de New York) montrait l'évolution des sous-vêtements du XVIII^e siècle à nos jours, mettant l'accent sur les rapports entre les vêtements et les sous-vêtements. Ensuite, notre exposition « Mariano Fortuny », en 1985, a présenté pour la première fois au Japon les fameuses robes plissées de style grec créées



Quatre types de mannequins
historiques.
De gauche à droite :
le XVIII^e siècle, l'Empire,
le XIX^e siècle et la Belle Époque.

par Fortuny, ainsi que des robes portant, imprimés au pochoir, des motifs orientaux.

En 1989, notre quatrième exposition, « Révolution dans la mode. 1715-1815 », a été présentée au Musée national d'art moderne. On pouvait y admirer de très beaux costumes originaux de cette période pendant laquelle la France donnait le ton de l'élégance et dominait la création de mode. L'exposition, qui coïncidait avec le bicentenaire de la Révolution française, présentait cent trente costumes et accessoires pour hommes, femmes et enfants, ainsi que des sous-vêtements, des chaussures, des éventails, des bijoux, des dentelles, des broderies et autres parures, du style rococo du XVIII^e siècle, luxueux, élégant et élaboré, aux lignes nettes et néo-classiques du début du XIX^e. « Révolution dans la mode » a remporté un franc succès au Japon : 112 000 visiteurs en quarante-huit jours. L'ICK a tiré 27 000 exemplaires du catalogue de cette exposition, ainsi que 5 000 en anglais et 3 000 en français. Le résultat financier a été un succès, avec un solde nettement créditeur, le budget de l'exposition ayant atteint 170 millions de yens (environ 1,3 million de dollars).

Dans une exposition du costume, les vêtements sont bien sûr l'élément essentiel. Toutefois, les conservateurs de l'ICK tentent de recréer le style d'une époque, meilleur moyen de faire comprendre le phénomène culturel que constitue la

mode. Pour cette raison, les mannequins de l'exposition « Révolution dans la mode » portaient des accessoires authentiques : chapeaux, chaussures, sacs, garnitures, dentelles, etc., et les coiffures de l'époque avaient été respectées. Nous avons essayé de redonner vie aussi fidèlement que possible à un type d'habillement dans lequel le costume et la sensibilité des gens étaient complètement différents de ceux du Japon et appartenaient à une période déjà lointaine. Deux conservateurs, Akiko Fukai et Jun I Kanai, ont reçu la récompense spéciale du Grand Prix Mainichi de la mode pour leur travail.

A la fin de 1989, « Révolution dans la mode » a été présentée par l'Institut des techniques de la mode de New York, sous le titre « Ancien Régime ». Le *New York Times* a publié dans sa rubrique de critique d'art le commentaire suivant : « Les vêtements peuvent faire l'homme ou la femme, mais ils peuvent aussi rendre l'histoire étonnamment réelle, raconter l'histoire des milieux sociaux, économiques et politiques qui les ont produits. » En 1991, l'exposition a été accueillie par le Musée des arts de la mode de Paris sous le titre « Éléance et modes en France au XVIII^e siècle ». Beaucoup de journaux français, dont *Le Monde* et *Libération*, ont publié des comptes rendus élogieux.

L'ICK, dont les activités ont stimulé le grand intérêt du public japonais pour les expositions de mode, prépare sa prochaine exposition pour 1994, dont le thème sera « L'influence japonaise sur la mode ». Nous avons déjà vu partout dans le monde des expositions sur l'influence du Japon dans différentes disciplines, mais aucune n'a encore été consacrée à la mode. En dépit de l'ampleur du sujet, l'ICK espère être en mesure de révéler, par l'intermédiaire des vêtements, une nouvelle facette de l'esprit japonais. ■

L'identification des costumes nationaux : recherche d'indices par le mot et par l'image

Nina Gockerell

La plupart des costumes nationaux en usage au cours des deux derniers siècles en Europe sont devenus des pièces de musée. Leur identification et leur description fidèle posent des problèmes que seul un travail de recherche minutieux peut résoudre. Nina Gockerell, conservatrice au département d'ethnographie du Musée national bavarois de Munich (Allemagne), fait l'inventaire des sources — textes et illustrations — dont s'est inspiré le musée pour documenter ses collections.

Le costume national, représenté par les habits paysans, couvre un vaste domaine qui se divise en quatre groupes dont l'étude peut être entreprise par référence à un certain nombre de sources documentaires. Le premier groupe comprend les costumes de fête et ceux utilisés dans les autres grandes occasions ; la plupart sont conservés dans les musées. Les costumes indiquant l'âge, le sexe, le statut social appartiennent au deuxième groupe. Puis viennent les vêtements de travail propres à chaque corps de métier, et, enfin, les costumes régionaux, étroitement liés aux traditions des communautés locales.

La plupart des pièces originales que l'on trouve aujourd'hui dans les collections et les réserves souvent considérables des musées d'art populaire ou d'histoire sont arrivées là quasi par hasard. Au début du siècle, nos musées, comme ceux des autres pays d'Europe, cherchaient presque exclusivement à constituer des collections de costumes de fête pittoresques, avec leurs accessoires décoratifs. Il est très rare que des costumes de travail et des sous-vêtements aient alors trouvé place dans les musées.

Un certain nombre de collections se sont étoffées durant ces dernières décennies, grâce à des achats et à toutes sortes de dons. Toutefois, ces enrichissements, qui n'avaient rien de systématique, ne tenaient aucun compte des fonds existants — et cela se vérifie pour la majeure partie des grandes collections. Les documents écrits où il est question de pièces de costumes sont assez rares et très disséminés, et il est bien malaisé de réunir des renseignements précis sur l'ancien propriétaire et des indications fiables sur la date et le lieu de confection, le nom du fabricant des tissus et celui de la couturière, ou encore sur les vêtements portés en certaines occasions seulement. Une autre difficulté tient au fait que nombre d'éléments ves-

timentaires sont parvenus dans les musées isolément, comme des pièces uniques. Dans ces conditions, il est difficile d'établir le lien qui, à l'origine, existait entre les différentes pièces du costume. Les problèmes de datation sont un peu plus faciles à résoudre, dans la mesure où les matières utilisées et parfois les ornements, comme la dentelle ou les boutons, permettent de déterminer avec précision l'époque dont il s'agit.

Ces remarques font clairement apparaître la nécessité de se référer à des sources suffisamment fiables concernant la coupe, les étoffes, les accessoires et les particularités régionales du costume. Nous disposons d'indices nombreux qui, isolément, ne nous apprennent pas grand-chose, mais qui, considérés dans leur ensemble et correctement interprétés, aident à reconstituer assez fidèlement une image des costumes types de certaines localités.

Dans le cas de l'Allemagne méridionale — et aussi dans celui d'autres régions catholiques —, on dénombre une dizaine de sources documentaires.

Les inventaires de biens légués

Le recours à des documents de ce type exige un laborieux travail de recherche dans les archives. En Allemagne, une difficulté supplémentaire apparaît du fait de l'usage de l'écriture gothique jusqu'au début du ^{xx}e siècle : la lisibilité varie considérablement d'un scripteur à un autre. La recherche d'inventaires datés et localisés avec précision, consignés dans les actes notariés, prend également beaucoup de temps et donne rarement de très bons résultats. Mais, si l'on trouve un inventaire méticuleux, on peut être à peu près sûr des informations fournies dans un certain nombre de domaines.

En premier lieu, on apprend ainsi quel



*Personnages de crèche
en costume tyrolien,
fin XVIII^e siècle.*

nom était donné, en tel lieu et selon le dialecte en usage, aux vêtements du défunt propriétaire. Cela pose le problème de la « traduction » des termes locaux, mais, dans la plupart des cas, on se rend aisément compte de quel vêtement il s'agit. D'autre part, on trouve des informations sur les coloris, car il y a toujours une épithète pour distinguer les vêtements les uns des autres : « jupe bleue », « corsage rouge » ou « tablier de soie noire ». Les inventaires donnent aussi des renseignements sur les étoffes, souvent désignées clairement pour bien identifier les vêtements, par exemple : « veste en laine » ou « fichu de calicot ». Ainsi, les inventaires de biens légués nous renseignent-ils sur les matières dans lesquelles sont confectionnés les vêtements et sur leur coloris. Ils constituent aussi une

mine d'informations en ce qui concerne les désignations dialectales de certaines pièces de costumes campagnards.

Les ordonnances de police

Le XVI^e siècle marque l'entrée en vigueur d'un règlement officiel taxant les produits de luxe. Cette mesure avait pour but de protéger l'industrie textile locale en interdisant aux catégories sociales les plus humbles et aux paysans d'acheter des étoffes importées, plus coûteuses. En réalité, elle visait avant tout à maintenir la distinction entre les classes sociales par le port du costume et permettait de rappeler à chaque individu son origine sociale tout en le mettant en garde contre les dépenses abusives.

Les ordonnances de police donnent à

cet égard des renseignements précieux sur les vêtements dont le port n'était autorisé ni à la campagne ni dans les petites villes. Mais une interdiction laisse toujours supposer que l'usage de la chose interdite était initialement très répandu. Le caractère répétitif de ces interdictions révèle que les gens ne faisaient pas grand cas du règlement et qu'au moins en période de prospérité les hommes du peuple et les paysans s'offraient un certain « luxe » en matière vestimentaire. Les étoffes entrant dans cette catégorie sont mentionnées dans les règlements.

Les monuments funéraires

En général, les monuments funéraires représentent la famille du défunt en prière, les fils et les filles en bon ordre selon leur âge. Les personnages sont vêtus du costume de fête qu'ils auraient porté pour aller à l'église. Dans la plupart des cas, on en reconnaît seulement les caractéristiques principales, souvent d'une bonne précision. Cette source documentaire est riche d'informations sur les classes moyennes, un peu moins sur les paysans.

Les tableaux votifs et les plaques commémoratives

Les tableaux votifs (offrandes faites sur un lieu de pèlerinage pour commémorer une intercession ou l'accomplissement d'un vœu) sont des sources très précieuses, en particulier pour la recherche sur les costumes des XVIII^e et XIX^e siècles dans les régions catholiques. D'une part, une certaine ressemblance est recherchée, car le personnage représenté aime à se reconnaître et à être reconnu par les autres. D'autre part, il convient de prendre en compte un certain conformisme dû au manque de formation des peintres auteurs de ces portraits. C'est aussi le cas des

plaques commémoratives qui appellent à la prière pour l'âme d'une personne morte subitement. Les tableaux votifs et les plaques commémoratives permettent d'identifier dans leurs grandes lignes l'habillement, la coiffure et, surtout, la couleur des vêtements. Les tableaux votifs sont presque toujours accompagnés de la formule « *Ex voto suscepto* » et de la date. Quand ces indications sont absentes, la datation peut aisément être faite par une analyse comparative des pièces analogues trouvées en plus grand nombre.

Dans la plupart des cas, on localise les tableaux votifs grâce aux attitudes des personnages en prière et, si l'on suppose que les pèlerins ont accompli une journée de marche pour se rendre au sanctuaire, il est aisé de trouver leur lieu d'origine. Un



© Bayerisches Nationalmuseum, München

*Jeune fille en costume
munichoïse. Signé et daté :
« J. (Joseph Anton)
Rhombert 1828 ».*



*Lithographie de
Felix Joseph Lipowsky :
danse au cours d'une foire locale
à Tegernsee, Haute-Bavière.
Vers 1825.*

problème subsiste : celui que posent les grands centres de pèlerinage comme Altötting en Bavière ou Mariazell en Autriche, qui ont accueilli des pèlerins venus de tout le pays et même de l'étranger. Dans de tels cas, l'identification des costumes exige évidemment une certaine prudence.

Nous l'avons vu, les tableaux votifs donnent une idée, parfois un peu superficielle, des tenues vestimentaires — et aussi des coiffures, qui sont généralement très typées. Plus important encore, ils nous informent aussi de la couleur des vêtements dans les moindres détails. Cela vaut surtout pour les costumes de fête, puisque la plupart des peintures votives représentent les donateurs en prière, dans leur tenue dominicale. C'est seulement dans des situations exceptionnelles — par exemple un accident — que sont représentés des costumes de travail, qui apparaissent le plus souvent sur les plaques commémora-

tives (*Marterln*), toujours évocatrices d'accidents ou de malheurs soudains. On peut y voir représentées des tenues de bûcheron, de floteur de bois ou de berger. L'examen des sources picturales qui relèvent du domaine des arts populaires doit toujours tenir compte des maladroites dues à la naïveté de l'artiste. Toutefois, si l'on examine les tableaux votifs et les *Marterln* avec circonspection, on peut fort bien les considérer comme des sources de renseignements satisfaisantes.

Dessins et aquarelles signés par des artistes

Au début du XIX^e siècle, les artistes de Munich, de Vienne et d'autres villes allaient généralement passer les mois d'été à la campagne. C'est ainsi qu'on a commencé à s'intéresser à la vie rurale, et cette tendance romantique a non seulement incité à la découverte de traditions pittoresques, mais aussi à celle des habits paysans. Un nombre considérable d'aquarelles, de dessins, de gravures en couleurs, datés de 1820 à 1860, représentent des paysans dans leur costume régional, et des séries entières sur les « costumes nationaux », souvent financées par la famille royale, sont tout à fait remarquables par la fiabilité absolue des descriptions et des illustrations. Toutefois, il convient de rester prudent à l'égard des œuvres de certains artistes qui, donnant libre cours à leur inspiration, n'ont pas hésité à extraire de leurs carnets de croquis des scènes déplacées de leur contexte.

Descriptions géographiques et récits de voyage

Vers 1800 encore, les commentaires de voyageurs sur la Bavière, l'Autriche et l'Italie du Nord se sont multipliés, et ces textes, qui faisaient suite aux descriptions de la

campagne déjà mentionnées, apportent un utile complément aux croquis et aux peintures. On y trouve fréquemment des descriptions vestimentaires détaillées ; mais, là encore, il s'agit presque toujours de tenues de cérémonie portées à l'occasion de mariages, de foires ou autres fêtes champêtres auxquels le voyageur a pu assister. Certains inventaires chiffrés signalent, au contraire, des vêtements ordinaires et mentionnent même, à l'occasion, des éléments du costume de travail.

Les portraits de paysans

On trouve de temps en temps, surtout dans les régions les plus prospères, des portraits de couples de paysans du XIX^e siècle en tenue dominicale, avec tous leurs bijoux. Ces portraits sont très fiables, mais il est rare qu'ils soient signés et datés, et tout à fait exceptionnel de trouver une mention quelconque des noms des personnages représentés.

Représentations des saints en costume national

Les représentations d'anciens serviteurs canonisés ou béatifiés, comme sainte Notburg, saint Isidore ou le bienheureux Henry de Bolzano, représentés d'après leur légende ou comme saints patrons des gens de maison, en habits paysans, donnent souvent des indications sur le costume de l'époque et sur son lieu de confection. Elles constituent à certains égards — qu'il s'agisse de sculptures, de peintures, de dessins — une source documentaire utile pour la recherche.

Les personnages des crèches

Dès le début du XVIII^e siècle, des crèches apparaissent dans les églises, avec des personnages sculptés, généralement de 25 à 30 centimètres de haut, souvent porteurs des vêtements des bergers de la région. Bien que cette source d'information se limite à une seule catégorie sociale, elle a une valeur particulière en raison de sa fiabilité : en effet, le public pouvait ainsi s'identifier aux personnages de la crèche, et par là même participer aux célébrations de Noël, d'où le soin particulier apporté à la reproduction du costume que portent les bergers en adoration. Il en est de même pour les dessins de crèches sur papier.

Les poupées en costume

On a conservé quelques modèles de poupées en costumes du siècle dernier. Celles-ci ne sont en rien comparables aux poupées folkloriques contemporaines, mais elles représentent les copies exactes des costumes à la mode. Des éléments interchangeables de la toilette ont souvent été préservés, telles les coiffes pour les jours ordinaires et les jours de fête. Les poupées habillées en mariées sont extrêmement rares et constituent une source documentaire particulièrement intéressante.

Si l'on réussit, dans une région déterminée, à utiliser trois ou quatre de ces dix instruments de recherche, on est à peu près sûr d'avoir une vue d'ensemble fiable qui simplifiera le problème de l'identification et de la datation des pièces dispersées dans les musées. ■

La fusion de l'art et de la mode

Exposition de *kosode* japonais au Musée d'art de Los Angeles

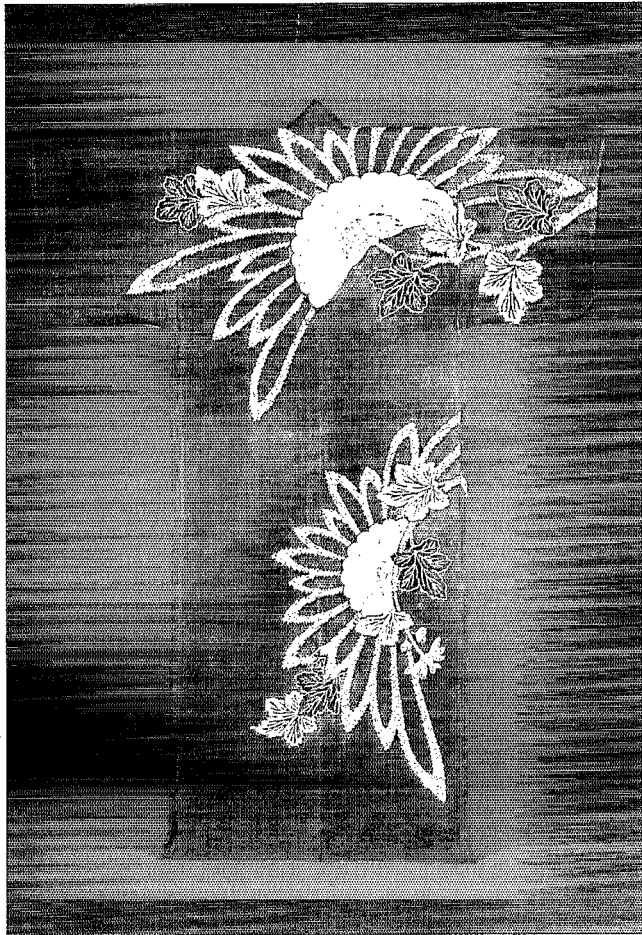
La plus grande exposition et la plus complète jamais consacrée au *kosode* japonais — l'ancêtre du kimono moderne — a été présentée au Musée d'art de Los Angeles du 15 novembre 1992 au 7 février 1993. Intitulée « La fusion de l'art et de la mode. Le *kosode* au Japon à la période d'Edo », l'exposition réunissait plus de 200 pièces : des obis, des peintures de genre, des albums d'estampes et 146 *kosode* représentatifs de l'évolution des arts de la mode au Japon. Elle mettait en valeur le rôle social et esthétique du costume au cours de la période d'Edo ou des Tokugawa (1615-1868) lorsqu'une culture urbaine dynamique se développa d'une manière jusqu'alors inaccoutumée au Japon.

Prêts provenant de dix-huit collections japonaises et de quatre collections américaines, la plupart des vêtements n'avaient jamais été exposés aux États-Unis d'Amérique et quelques-uns quittaient le Japon pour la première fois. Parmi les objets exposés se trouvaient un *kosode* et quatre obis classés par le gouvernement japonais comme Biens culturels importants. L'exposition, organisée en coopération avec le Musée national de Tokyo et le Musée national d'histoire du Japon, a été présentée à Los Angeles exclusivement.

Le *kosode* était le principal vêtement des hommes et des femmes dans le Japon de la période d'Edo. Les pièces les plus anciennes de l'exposition, qui datent de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, associent des techniques diverses : teinture par torsion du tissu, applications à la feuille d'or, broderie et peinture à l'encre pour créer des motifs extrêmement raffinés et délicats. Venaient ensuite, présentées dans l'ordre chronologique, des productions de la seconde moitié du XVII^e siècle, époque où l'on en vint à décorer le dos des *kosode* d'un seul motif simple. La fin du XVII^e siècle voit se déve-

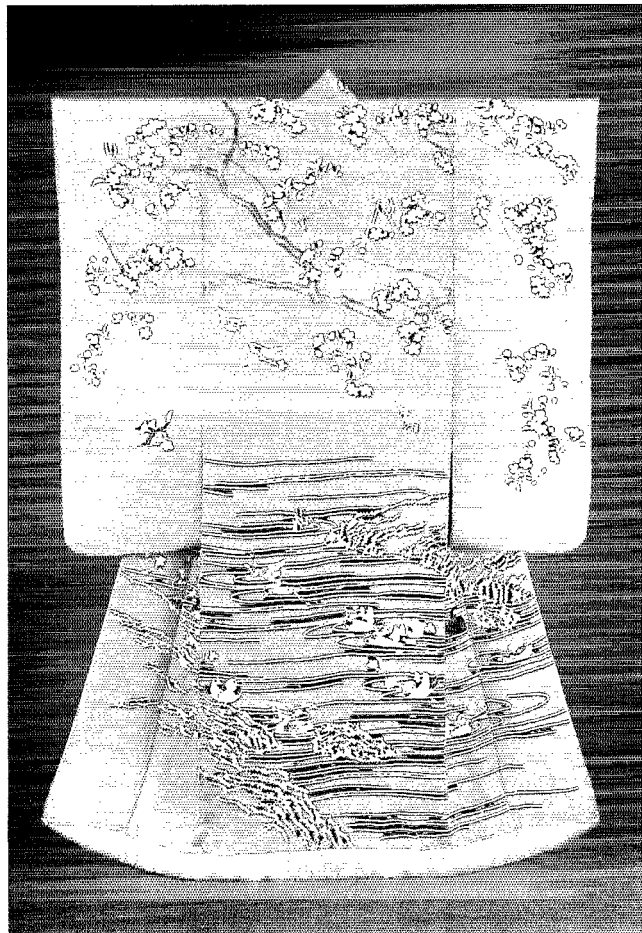
lopper la teinture *yuzen*, technique qui permet d'appliquer directement la teinture avec un pinceau. La maîtrise rapide de cette technique picturale nouvelle a été à l'origine d'un développement considérable des grands paysages et des peintures de villes, où s'affirme une union étroite des arts plastiques et de la mode, unique dans l'histoire du costume. Des dernières années du XVIII^e siècle jusqu'à la fin de la période d'Edo, une palette de couleurs plus subtiles et une réduction des espaces décorés marquèrent un recul par rapport au flamboiement précédent.

Devenu, par l'éclat de son graphisme, un moyen d'expression particulièrement éloquent, le *kosode* a permis à ceux qui le portaient d'afficher leur propre vision du monde. Dans la partie thématique de l'exposition, les *kosode* étaient disposés par type d'imagerie. On trouvait parmi les sujets populaires des vues de Kyoto ou d'Edo ; des végétaux réputés pour être de bon augure, tels les pins, les bambous, les pruniers (symboles de chance et de longévité) et des couples de canards mandarins (évocation de bonheur conjugal) ; des objets usuels : bateaux, chapeaux ou éventails, bientôt devenus des éléments de décoration entre les mains d'habiles artistes japonais ; des jeux de mots visuels utilisant l'image pour pallier la complexité du japonais écrit et parlé ; enfin, de hauts lieux de la littérature, largement célébrés dans les livres. D'autres motifs, conventionnellement réservés à la classe des samourais, rappellent des récits héroïques et une image souvent idéalisée de la cour de la période d'Heian (794-1185). Les *kosode* peints par des artistes, notamment par des peintres aussi célèbres que Gion Nankai (vers 1676-1751) et Sakai Hoitsu (1752-1811), qui signèrent des peintures sur *kosode*, ont véritablement transformé l'art de la mode. ■



© Musée national de Kyoto

Katabira décoré de chrysanthèmes, Japon, période d'Edo, seconde moitié du XVII^e siècle.



© Musée du costume de Bunka Gakuen

Uchikake décoré de cerisiers en fleur, d'eaux, de canards et de caractères, Japon, période d'Edo, première moitié du XIX^e siècle.

Un voyage au Maroc : le Musée ethnographique des Oudaïa

Hoceïne El Kasri

La diversité ethnique du Maroc et sa très longue histoire de carrefour privilégié des cultures méditerranéennes se reflètent dans la riche collection de costumes du Musée ethnographique des Oudaïa, à Rabat. Hoceïne El Kasri, conservateur de ce musée, est l'auteur de plusieurs études consacrées aux arts traditionnels marocains et d'un ouvrage sur la symbolique des bijoux.

Un petit palais du XVIII^e siècle, à Rabat, abrite le Musée ethnographique des Oudaïa qui, depuis la restauration des lieux en 1915, conserve et expose les collections nationales. Son fonds offre aujourd'hui au visiteur un très large panorama des productions techniques et artistiques traditionnelles.

Dans le domaine des textiles, l'établissement possède une des collections les plus homogènes au Maroc. Les costumes et les accessoires qui y sont rassemblés — des plus simples tenues de la vie quotidienne aux plus somptueux caftans brochés d'or et d'argent — témoignent des usages vestimentaires de toute la population depuis la seconde moitié du XIX^e siècle et de leur évolution jusqu'à nos jours.

Mettre l'accent sur l'importance des vêtements en tant que marques d'appartenance religieuse, sociale, professionnelle... ou, plus simplement, comme éléments d'un quelconque ensemble allégorique, c'est dire leur valeur documentaire : leur étude permet une meilleure connaissance des groupes humains et de leur évolution au cours des temps.

La situation géographique privilégiée du Maroc a, de longue date, favorisé des contacts — encore vivaces de nos jours — avec les pays de tout le bassin méditerranéen. Et, à l'instar des phénomènes les plus quotidiens, l'habillement en porte l'empreinte.

Un rapide survol de l'histoire de l'Antiquité fait apparaître les Phéniciens, les Carthaginois, les Romains. Évoquer la proche péninsule ibérique — Andalousie musulmane ou Espagne chrétienne — renvoie à des interactions politiques ou socioculturelles qui datent du haut Moyen Âge. Si enfin référence est faite aux correspondances linguistiques et religieuses avec le Moyen-Orient, on aura mis en lumière les principaux facteurs qui ont contribué à donner au costume ma-

rocin traditionnel son caractère singulier. Celui-là même que le Musée ethnographique des Oudaïa s'efforce de mettre en valeur.

Pour y parvenir, différents partis peuvent être pris, tout en veillant soigneusement à bien faire ressortir les caractères de chaque variété, de chaque ensemble. Quel que soit le mode de classification adopté, on s'attachera à mettre en évidence à quel sexe le vêtement appartient (féminin ou masculin) ; à quelle religion (musulmane, juive, etc.) ; à quelle catégorie technique (cousu ou non, etc.) ; ce qui conduira à établir des sous-catégories, en aussi grand nombre qu'on le jugera nécessaire pour enrichir les grilles de lecture. Dans l'immédiat, une telle taxonomie n'étant pas encore d'un usage formellement établi, nous nous en tiendrons à la classification instituée par les premiers ethnographes, même si elle ne nous semble pas être toujours opératoire : ainsi, faut-il tout uniment opposer costume rural et costume citadin ? N'y a-t-il rien du citadin dans le rural, et inversement ? Mais nous nous en tiendrons là, tant que le bien-fondé des méthodes nouvelles n'aura pas été contrôlé plus avant — sans pour autant nous interdire, quand cela se justifie, de faire usage des méthodes que nous préconisons.

Distinguer le costume citadin du costume rural et les constituer en ensembles plus ou moins homogènes permet, dans un premier temps, d'en isoler les pièces maîtresses. Ainsi, les cités anciennes — les *hadria* —, comme Fès, Meknès, Tétouan, Rabat, Salé, Marrakech, sont représentées dans les collections du musée par des vêtements de femme : *sebniya* (foulards dont on se couvre la tête) et *izar*, *abrouq* ou *kenbouch* (voiles de mariée) ; des caftans propres à chaque cité ; des ceintures — *hzàm* en brocart, *mdamma* brodée de fils d'or ; des babouches

(*cherbil* à empeigne en velours brodé ou *rihiya* en cuir noir). La fameuse grande robe d'apparat, la *keswa lakbira*, illustre l'habillement de la femme israélite.

Concernant le costume rural, contentons-nous des quatre grands ensembles géographiques et ethniques : le Rif, dans le Nord, les chaînes de l'Atlas, les plaines et le Sud saharien. Dans ces régions, si la variété est de mise, le costume est assez codé pour que le tissage d'une cape ou une coiffure permettent de savoir à quelle tribu appartient la femme qui les portent ou de quelle région elle est originaire.

Prenons l'exemple du Moyen Atlas : il est aisé de reconnaître le vêtement d'une femme des Zemmour, celui d'une femme des Zayàn ou celui d'une femme des Aït Serghouchen. Certes, toutes trois portent le fameux *izar*, drapé à la romaine ou à la manière d'un sari, dont les pans sont retenus aux épaules par des fibules en argent ; mais la femme des Zemmour le serre à la taille avec une ceinture à longues franges de laine rouge, tandis que la femme des Zayàn s'enveloppe dans sa *handirna*, sorte de cape de laine blanche ornée de paillettes. Là encore, une *handira* peut être la marque distinctive d'une tribu ou d'un ensemble tribal, telle la cape à rayures bleues et blanches des Aït Hdiddou du Haut Atlas.

En milieu rural, l'homme se coiffe le plus souvent d'une *rezza* (turban) ou d'un *chenrir* (sombbrero en feuilles de palmier tressées), il porte une longue chemise sous la fameuse djellaba qui, chez les Rifains, par exemple, est courte et se porte avec, en bandoulière, une *choukkara*, sac de cuir brodé et ajouré ; un burnous (Haut Atlas) ou un *akbnif* (Anti-Atlas) complète l'ensemble. Pour les femmes ou pour les hommes, l'*izar*, l'*haïk* indigo, la *derraca* et la *gandoura* aux amples volutes sont les pièces essentielles de l'habillement dans les régions sahariennes.

Schématisés à l'extrême, tels sont les principaux éléments du costume traditionnel marocain dans sa diversité ethnique et géographique. Voyons comment il est présenté dans l'espace du musée.

Visite de l'exposition

Le palais du XVII^e siècle, construit selon les normes de l'architecture islamique, abrite les productions urbaines, bijoux en or, céramique vernissée, ainsi que la reconstitution d'un salon où ont pris place les mariées de Fès et de Rabat-Salé parées de leurs plus beaux atours. Quant à la salle des arts ruraux, sise au cœur du jardin des Oudaïa, elle met en valeur des ouvrages parmi lesquels les tissages et les costumes occupent une place de choix.

Ici, le visiteur est entraîné dans un long périple ethnologique : parti des contreforts du Moyen Atlas, à 70 km à l'est de Rabat, il rencontre d'abord les tribus Zemmour, Zayàn et Aït Serghouchen, avant qu'une incursion dans le Rif ne lui fasse entrevoir les costumes — masculins autant que féminins — de cette région montagneuse. L'itinéraire le conduit ensuite, par les chemins du Haut Atlas (Aït Hdiddou), plus au sud, chez les Ida et chez les Nadif de l'Anti-Atlas pour transiter par la plaine du Sous, au sud de Marrakech, vers les confins sahariens. Au centre de la salle, des accessoires tels que des ceintures en laine, teintes au henné ou au batik, sont exposés dans des vitrines.

Au terme d'une si longue exploration, on ne retiendra, bien entendu, que quelques spécimens, parmi les plus représentatifs des territoires traversés. Prenons pour exemple la femme des Zemmour. Comme toutes ses sœurs des chaînes de l'Atlas, elle porte l'*izar* — un simple drap blanc : il convient de le disposer, dans le musée, de telle manière que le visiteur se rende compte de la complexité de son



*Femme de la tribu
des Aït Morrhad.*

drapé. Il faut rabattre le drap sur le buste, une fois qu'on aura ajusté les deux pans au niveau des épaules et qu'on aura fait un deuxième pli sur le dos. Les deux pans sont alors agrafés avec une paire de fibules en argent, caractéristiques de la région. Mais ici le port de l'*izar* se distingue surtout par l'utilisation d'une ceinture de laine tissée, ornée de motifs géométriques. Décorée de pièces de monnaie, de coquillages, de pompons et de franges descendant jusqu'aux cuisses, la ceinture fait plusieurs fois le tour de la taille, tandis que — comble de l'originalité ! — des éclats de miroirs, disséminés ici et là, la font briller au soleil.

Chez les Aït Serghouchen, l'*izar* est fait d'une mousseline légère que l'on achète en ville. Il est tenu à la taille par une ceinture de grossière laine tressée, noire et rouge. Mais c'est d'abord par leur coiffure — un tissu de laine noire encadre tout le visage — et par leurs parures que les femmes des Aït Serghouchen se distinguent : un ensemble de plaques d'argent reliées entre elles par des chaînettes et décorées de motifs géométriques en nielle, que l'on porte sur le front et sur la poitrine, ainsi qu'une paire de fibules sont caractéristiques de la tribu.

Autre pièce remarquable : l'*akbnif* des Aït Ouazouguit de l'Anti-Atlas, qui rappelle le burnous du Haut Atlas. Telle une œuvre d'art, il occupe toute une vitrine et se déploie comme les ailes d'un grand oiseau : la laine noire et le poil de chèvre tissés d'une seule pièce sont rehaussés de motifs géométriques triangulaires et ovales aux tons rouges et orange. Porté par les musulmans et par les juifs, l'*akbnif* était naguère d'un usage très répandu puisqu'on le trouvait chez les Glaoua du Haut Atlas et dans la plaine du Sous.

Au cœur de l'Anti-Atlas, au sud-ouest du Sous, vivent les Ida et les Nadif, à 1 000 mètres d'altitude. Ils portent un

izar entièrement fait de laine tissée, bordé de motifs géométriques très serrés ; l'ensemble est rehaussé de broderies rouges qui donnent la réplique aux éléments d'une parure d'argent niellé, avec des cabochons de verroteries rouges.

Le visiteur verra encore bien d'autres pièces d'habillement, tel l'*haïk*, tenue habillée des Ighrem en fine laine, ou les grosses fibules triangulaires qui couvrent la partie supérieure de l'*izar* en coton noir de la chanteuse de Tiznit... Et ne manquons pas de saluer en passant la danseuse de Goulimine pour la savante chorégraphie de ses mains et de ses bras : si elle ne portait le fameux *haïk* indigo des femmes du Sahara, on la prendrait pour une danseuse asiatique.

La visite s'achève avec une très ample *gandoura* de lin indigo, décorée au niveau de la poche de volutes qu'on retrouve sur les cuirs peints des nomades jusqu'en Mauritanie et au-delà. Les influences africaines sont patentes, et l'on pourrait penser que l'histoire, ici, a ourdi sa trame. Car ce sont bien ces nomades qui, dès le VII^e siècle, ont contribué activement à l'islamisation de l'Andalousie, à tel point qu'aujourd'hui encore, tant sur le plan matériel que spirituel, on fait référence au style hispano-mauresque.

Les costumes citadins

Ce style a de longue date prévalu dans l'ensemble des activités artistiques des cités maghrébines. Tous les métiers d'art en sont marqués, et l'architecture du palais du XVII^e siècle qui abrite le musée des Oudaïa en porte témoignage. Construit dans l'enceinte de Moulay Rachid, le palais s'ouvre sur les trois salles d'un oratoire. Un patio entouré de colonnes, avec au centre une vasque de marbre blanc, précède deux salons rectangulaires et deux loggias qui se font face : là sont exposés les

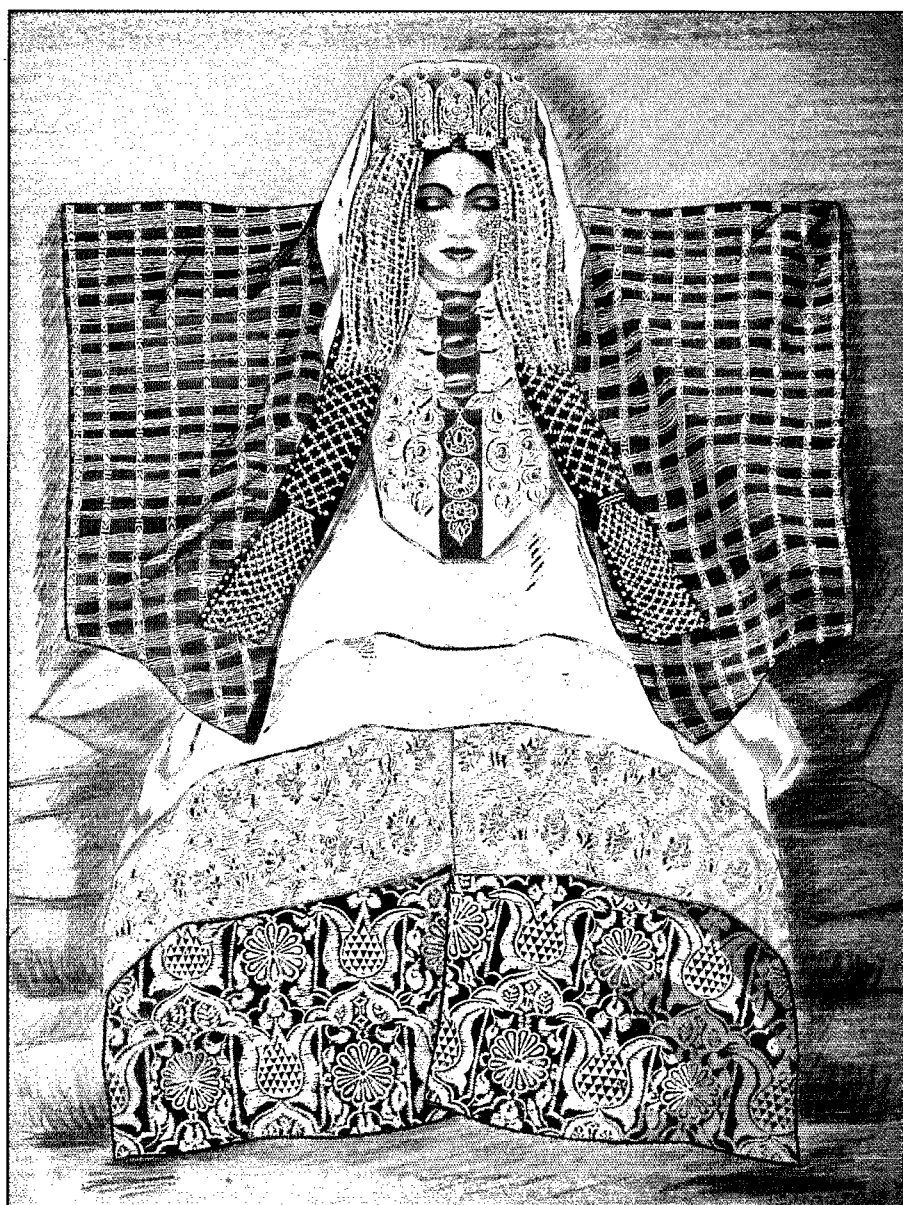


© Edisud

La mariée juive de Rabat.

bijoux en or et les faïences de Fès. Dans le salon qui donne sur le jardin des Oudaïa, un des espaces verts les plus attrayants de la capitale, se tiennent les mariées de Fès et de Rabat, vêtues de leurs somptueux costumes d'apparat.

Mais, dira-t-on, le citadin ne se donne-t-il à voir que dans l'éclat de ses habits de fête ? Ce qui en fait le distingue, c'est le cafetan — avec toutefois bien des diversités dans le choix des étoffes, la disposition des accessoires et des parures, qui diffèrent selon les villes, voire selon les groupes sociaux au sein d'une même cité. Ainsi deux costumes citadins sont bien particuliers : celui de Fès et celui de Rabat.



© Édisud

La mariée musulmane
de Fès.

Le caftan porté par la mariée de Fès est une longue robe, somptueuse, fermée sur tout le devant par de petits boutons passés. Broché de fils d'or, il est orné de médaillons ovales mouchetés de roses rouges. Ce *Ben Cherif* — du nom de la famille de tisserands qui en produit depuis le début du XIX^e siècle — est en partie couvert par le voile de mariée broché de soie et d'or, et par la *lebbas*, bijou porté sur la poitrine, fait de plusieurs rangs de plaques d'argent dorées et ajourées. La *lebbas* est fixée sur une mince plaquette de bois — la *louba* — sur laquelle scintillent des colliers de perles et de boules vertes. Un diadème fait de plaques rectangulaires

en argent doré, reliées par des charnières, contribue à donner à tout l'ensemble encore plus d'éclat.

Les accessoires se composent d'une large ceinture de brocart — *hzâm* — longue de plus de deux mètres, que l'on enroule autour de la taille, et d'une paire de babouches — *cherbil* — en cuir et en velours brodé d'or.

La mariée de Rabat est assise sur une haute chaise au dossier de bois peint. Elle est vêtue d'un ample caftan de velours violet orné de ganse dorée. Le caftan a des manches courtes et évasées, coupées en biais à partir de la taille. Ouvert sur le devant, il laisse voir une *tahtiya*, longue chemise de dessous en satin violet.

Ici, la ceinture de brocart est remplacée par une large *mdamma*, une ceinture de velours mauve brodée de fils d'or. Les manches sont retenues par une cordelière de soie passémentée, la *hmala*. Un foulard de mariée en soie à rayures blanches et orange — la *sebniya* — est retenu sur la tête par une coiffe conique d'où pend la *nouacha* rouge écarlate en plumes d'autruche. La mariée porte à ses pieds une paire de babouches en velours violet brodé de fils d'or.

Ce trop bref survol des collections du musée des Oudaïa ne peut être tenu pour un exposé accompli de l'histoire du costume au Maroc, pas plus que sur l'usage quotidien des vêtements ni sur les comportements induits par ces pratiques. L'auteur se proposait simplement d'attirer l'attention sur la richesse intrinsèque d'un tel patrimoine. ■

Note : Les illustrations de cet article sont tirées de l'ouvrage de Jean Besancenot, *Costumes du Maroc*, Aix-en-Provence, Édisud, 1988. Artiste de talent, Besancenot a entrepris en 1934 une recherche très variée et très riche sur le costume au Maroc. Son travail, d'une grande rigueur, rassemble les qualités de l'artiste et du savant.

Faire revivre des costumes : un exercice médiatique de documentation

Aagot Noss

Le Musée des traditions populaires d'Oslo a lancé, dans les années 50, une campagne de recherche de tous les costumes norvégiens traditionnels, afin de dresser un inventaire de ces costumes et des traditions qui s'y rapportent. Un programme de travail sur le terrain a été mené pendant plus de trente ans dans les régions où de telles traditions étaient toujours vivantes. Aagot Noss, conservatrice en chef et chargée du département du costume et des textiles du Musée des traditions populaires, a été responsable de la mise en œuvre et de la supervision du programme ; elle montre comment des interviews personnelles, des photos et des films peuvent faire revivre une collection.

Le programme de travail sur le terrain élaboré par le Musée des traditions populaires d'Oslo prévoyait en premier lieu de se rendre chez les habitants pour leur demander de montrer leurs vêtements, puis d'interviewer ceux à qui ils appartenaient. Cela permettait de s'assurer que les vêtements allaient être enregistrés suivant l'usage qui en était fait, le tissu dans lequel ils avaient été coupés, leurs motifs décoratifs... Une description de la production et des techniques de confection était complétée par des photos des objets et des différents procédés mis en œuvre.

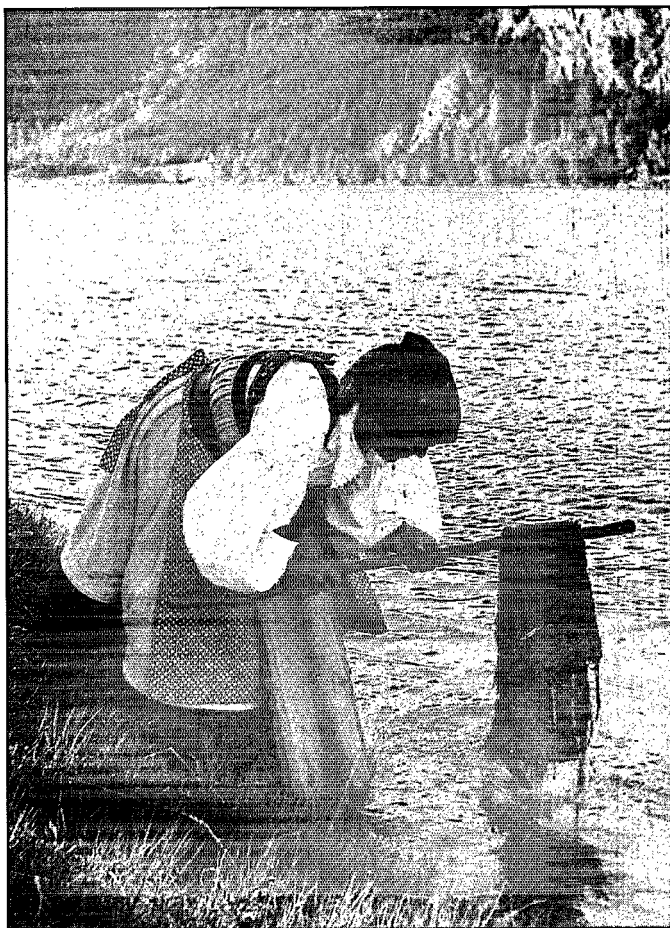
Les informations fournies par les personnes interviewées étaient d'une impor-

tance primordiale : c'était souvent le seul moyen de savoir qui possédait ou avait possédé les vêtements, qui les avait fabriqués, comment ils étaient faits, comment ils étaient assemblés, comment ils étaient portés, par qui et en quelles occasions.

Ces renseignements ont été le matériau du film sur le travail de fabrication (par exemple, la confection d'une robe traditionnelle, les techniques de teinture, de couture et de broderie utilisées, le tissage des lisérés, des bordures, des ceintures, etc.) et sur la manière de s'habiller des jeunes filles célibataires, des mariées le jour de la cérémonie et des femmes déjà mariées (par exemple, les différentes façons de se coiffer ou de mettre sa coiffe). Le film apporte ainsi un complément d'informations utile, et très souvent indispensable, à un ensemble statique de photos et d'interviews. Il restitue des mouvements et des détails qu'on ne pourrait connaître autrement.

Les personnes auxquelles on demande de faire une démonstration d'une technique particulière sont priées de s'habiller comme elles le font d'habitude pour tel ou tel travail. Elles mettent leurs propres vêtements, utilisent leur matériel et font leur travail comme à l'accoutumée. Nous ne modifions jamais un procédé ou une situation et n'utilisons pas d'objets de musée. Le film est un document sur une tradition telle qu'on peut la saisir occasionnellement : il nous est arrivé de filmer une personne qui était la dernière à connaître un procédé particulier. Celui qui opère doit être un professionnel capable de filmer des plans montrant ce que font les mains, et il faut qu'il y ait une étroite coopération entre le photographe et la personne interviewée ; il est aussi très important que s'établisse une relation de confiance entre le professionnel du musée et celui qui fait la démonstration. Chaque fois que cela est possible, nous deman-

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



Une femme de Setesdal rince, après l'avoir teint, le tissu filé et plissé à la main. Photographie prise en 1970 pendant le tournage d'un film pour le Statens Filmsentral d'Oslo.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Une mariée et sa mère, qui lui sert d'habilleuse. La mariée porte une coiffe de type médiéval appartenant à la famille de sa mère depuis plusieurs générations. Photographie prise par Olav Kyrre Grepp lors du tournage d'un film pour le Statens Filmsentral d'Oslo.

dons aux personnes interviewées d'expliquer ce qu'elles sont en train de faire ; leurs propos constituent une part importante du commentaire de ces films de 16 mm d'une durée de dix à trente minutes. Les films que j'ai supervisés abordent trois thèmes : la coiffure et le port de la coiffe ; les techniques artisanales de travail de la confection et du textile ; le travail domestique à la campagne (par exemple, la fabrication de pain sans levain ou la production laitière).

Bien souvent, les musées possèdent peu d'informations, parfois aucune, sur les pièces qu'ils présentent, en dehors de celles que révèle l'examen des objets. Montrant, par exemple, des détails sur une coiffe, sur

telle ou telle technique et comment elle était mise en œuvre, le film peut être d'une grande utilité pour le professionnel de musée et un bon moyen d'information pédagogique pour le public.

La Norske kunst og kulturhistoriske museer (Organisation des musées de Norvège) a créé un comité chargé de la réalisation de films documentaires sur la culture traditionnelle, qui reçoit une subvention annuelle du gouvernement norvégien. On peut louer les films à un prix raisonnable ou en acheter des copies au Statens Filmsentral à Oslo. L'auteur a supervisé un certain nombre de films produits par le comité et par le Musée des traditions populaires. ■

Les costumes, révélateurs d'une communauté

Mariliina Perkko

Bien qu'étant une institution relativement jeune, le Musée de la ville d'Espoo, en Finlande, a réuni une collection peu habituelle de costumes de mariage. Mariliina Perkko, directrice du musée, vice-présidente et secrétaire du Comité de l'ICOM pour le costume, explique ce que de telles collections peuvent révéler sur les individus et sur la société.

Les musées sont la mémoire du monde. Une collection de vêtements et de costumes peut être l'un des meilleurs atouts d'un musée d'histoire : elle constitue en effet un matériel précieux pour l'étude d'une culture, d'une société. Une garde-robe est riche d'enseignements sur un milieu social et ses valeurs, sur les rites, sur chaque individu.

Le costume agit comme un langage qui fait circuler l'information, qui transmet des messages entre l'individu et le groupe. L'habillement est utilisé pour faire ressortir — pour soi comme pour les autres — le rôle que l'on veut jouer ou que parfois on est contraint de jouer. Certains aussi affichent leur état d'esprit contestataire en s'habillant de manière non conventionnelle.

Les vêtements renforcent le concept d'individualité, c'est-à-dire l'identité de chacun : sexe, appartenance à un groupe d'âge, à un groupe social ou professionnel, religieux, idéologique, racial, linguistique, national. Dans tous ces groupes, le vêtement est l'un des moyens de créer et de maintenir l'identité. Les gens apprennent dès leur petite enfance à porter des vêtements représentatifs de différents systèmes de valeurs et de symboles, ce qui favorise un sentiment d'identification qui renforce la confiance en soi. La société a le « bon » costume pour chaque rôle dans le théâtre de la vie. Les traditions nationales et historiques ont aussi une place importante dans la mode internationale.

Le Musée de la ville d'Espoo, en Finlande, est jeune encore, et nos collections, bien que significatives sur le plan local et national, sont petites en comparaison de celles de bien des musées à l'étranger : la collection de costumes compte à peu près 5 000 articles répertoriés. Les pièces les plus anciennes remontent à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. La période

de des années 1870-1880 est représentée par quelques douzaines de vêtements féminins et quelques vêtements masculins. Une part importante de la collection date du XX^e siècle, principalement des années 20 aux années 80.

Le costume de mariage et son histoire

Les costumes de mariage constituent une partie intéressante de notre collection, encore limitée à un petit assortiment, mais qui couvre la période de 1850 à 1980. Le plus ancien costume de mariage du musée est une robe en soie et laine qui date de 1883. Il y a aussi une veste de mariage en soie noire (1871), une tenue de mariage en soie ivoire (1900-1910), un costume en tulle blanc (1910), une robe de soie blanche avec un voile et une couronne de fleurs en cire (1929), une robe en imitation de soie ivoire (1939), une tenue de mariage en imitation de soie bleu clair (1942) et une robe de mariage en dentelle turquoise clair (1953). La tenue de mariage typique des années 60 est une robe de tissu blanc recouverte d'un manteau à capuchon en organdi (1966). Une tenue de mariage de 1969 est faite d'une épaisse imitation de soie, teinte en vert pour un usage ultérieur, tandis que le style informel et souvent modeste des années 70 est représenté par un deux-pièces en laine blanche de 1971.

Les mariages sont parmi les principales occasions festives dans la société. La tenue et les ornements ont toujours été des éléments essentiels et visibles qui leur confèrent un caractère spécial et donnent le ton. Dans les mariages, l'habillement avait aussi un rôle légal et cérémoniel.

Selon de vieilles lois et des coutumes nordiques, les mariages contractés parmi les classes de propriétaires terriens ont longtemps été des événements de toute



*Toilette de mariage, 1883 ;
laine et soie doublée de coton.
Musée de la ville d'Espoo / Muscokuva,
1991.*

première importance sur le plan économique, non dénués parfois de sous-entendus politiques. Un mariage était un contrat dans lequel les considérations économiques avaient leur importance. Il concernait toute la famille et était traité comme une transaction financière, la valeur et le nombre des cadeaux de mariage reflétant le statut social et économique de la famille concernée.

Se marier était un tournant dans la vie d'une femme, qui ensuite devenait, d'une certaine façon, une autre personne : une épouse, une femme qui élève les enfants et une personne chargée de responsabilités. C'en était fini des jours insoucians du célibat, elle allait devoir assumer le rôle et les devoirs de la mère de famille.

Mais, le jour de la cérémonie, la femme était une reine — la reine d'un jour. En ce moment d'une telle importance, elle revêtait sa plus belle toilette, les meilleures étoffes, les plus précieux bijoux et ornements dont elle disposait. Sa robe de mariage était le signe de sa richesse et de son statut social — un nouveau costume, imposant et, qui plus est, à la mode, que plus tard elle porterait de nouveau, lors des occasions solennelles et pour telle ou telle fête. Préserver ce costume afin de le remettre ultérieurement exigeait beaucoup d'organisation et de travail. Mais il arrivait aussi, assez souvent, que la toilette de mariage soit considérablement modifiée pour suivre la mode.

Afin d'avoir la plus belle robe possible, la mariée s'ingéniait à avoir pour « habilleuse » une femme riche de haut rang. Les filles de fermiers demandaient généralement à la femme du pasteur local d'être leur habilleuse, et les domestiques se tournaient vers la maîtresse de maison pour qui elles travaillaient. Les filles de métayers, elles, demandaient l'aide de la châtelaine. A la cour, la reine souvent avait cet honneur. Les femmes de la hau-

te société habillaient encore les femmes de fermiers au XVII^e et au XVIII^e siècle. Plus tard, les femmes de pasteurs et les châtelaines prêtèrent leurs anciennes tenues de cérémonie et leurs costumes de fête aux femmes de fermiers. Les mariées de la bourgeoisie se faisaient généralement habiller par la femme d'un bourgmestre ou d'un conseiller municipal local.

A partir du XIX^e siècle, dans les zones rurales, les femmes d'un certain âge sont pour ainsi dire devenues des habilleuses professionnelles : elles se chargeaient de louer la tenue de cérémonie et les accessoires pour les mariées. Ces habilleuses étaient souvent femmes de pasteur ou de sacristain.

La mariée en blanc

La mode des robes de cérémonie de couleur claire, souvent blanches, en coton fin, en soie ou en mousseline, s'est imposée au début du XIX^e siècle, conséquence de l'intérêt porté à l'Antiquité, très fréquent dans le style Empire. Depuis, la toilette de mariage est restée une tenue de cérémonie blanche, ou plutôt ivoire, et le voile de mariée blanc a été adopté. Les robes de coton fin à haut corsage, les voiles et les guirlandes de myrte cherchaient à imiter l'image idéalisée des déesses de l'Antiquité.

C'est à cette époque que le blanc a commencé à être associé à la pureté et à l'innocence de la mariée, et que l'image symbolique de la mariée en robe blanche, avec une guirlande de myrte et des fleurs d'oranger dans les cheveux et sur son voile, s'est répandue. A quelques détails près, on retrouve encore de nos jours cette image idéalisée. La coupe et la couleur de la toilette de mariage ont cependant toujours suivi les variations de la mode.

Pour les bourgeois et les fermiers des pays nordiques, le noir était jadis la couleur des toilettes de fête et de mariage, mais le voile de la mariée a toujours été blanc. Le noir est resté la couleur des toilettes de mariage jusque vers 1890, époque où la robe blanche et le voile furent peu à peu adoptés par les femmes de fermiers. Au début, les robes étaient de couleur claire avec un voile blanc, puis on a vu peu à peu apparaître des robes de tissu blanc. Une robe blanche, un voile et une couronne de mariée ne pouvaient être portés que par une mariée encore vierge. Julia Gadolin, d'Espoo, commença déjà vers 1870 à habiller des mariées en robe blanche avec un voile et une guirlande de myrte. Pourtant, des photographies de mariées, à Espoo, montrent encore des robes de mariage noires vers 1900, date à laquelle, ailleurs, les robes blanches ou de couleur claire étaient devenues courantes. Les habilleuses contribuaient activement à répandre l'usage de ces robes blanches.

A la fin du XIX^e siècle, l'habitude s'est imposée de porter la tenue de mariage uniquement pour la cérémonie, et la robe blanche était parfois teinte pour un usage ultérieur. Si elle n'était portée que pour le mariage, on l'emballait soigneusement et on la rangeait après l'événement. Au début du XX^e siècle, en faveur du nivellement des distinctions et des différences de classe, les femmes de fermiers elles-mêmes se mirent à suivre la mode pour leur mariage.

Les toilettes de mariage rassemblées dans les musées et toute la documentation réunie dans les centres d'archives et les bibliothèques sont riches d'enseignements et peuvent nous être d'un grand secours pour nous aider à mieux comprendre la vie des hommes en société. ■

La conservation des vêtements : au carrefour de la science et de l'art

Isabel Alvarado

L'entretien des vêtements et des accessoires qui entrent dans les collections d'un musée pose bien des problèmes techniques qui exigent une étude minutieuse et beaucoup de méthode. Isabel Alvarado nous fait part de son expérience : conservatrice et restauratrice des textiles au Musée national d'histoire de Santiago (Chili), elle est aussi l'auteur de plusieurs articles historiques et techniques.

Travailler sur une collection de costumes permet de connaître et de mieux comprendre la manière de vivre de nos ancêtres. Et l'on s'étonne fréquemment en découvrant les techniques employées à des époques qui nous semblent très lointaines, en des temps où les modes de vie, les structures sociales, l'état des sciences étaient si différents du monde contemporain.

Les vêtements font partie de la vie des gens et nous communiquent quantité de renseignements intéressants. Quelle que soit leur ancienneté, ils ont été conçus et confectionnés pour répondre à des besoins, exception faite de certaines circonstances où leur destination tenait davantage du symbolique ou du signe distinctif. Le costume n'était pas, originellement, une œuvre d'art : avec le temps, notre intérêt pour les collections d'objets témoins du passé en a fait un objet d'exposition. C'est là notre manière d'en marquer l'importance.

Comment conserver les vêtements ? Tout commence par leur expertise et le choix de méthodes de travail, leur examen minutieux et l'établissement d'un diagnostic — bref, un ensemble de travaux relevant de l'histoire des techniques, des sciences et des arts, à l'issue desquels les collections peuvent être présentées au public du musée d'une manière harmonieuse, à la fois instructive et agréable à l'œil.

Il n'y a pas bien longtemps que les problèmes posés par l'entretien des costumes et des accessoires de mode ont commencé à être pris en considération ; les méthodes proposées ne font pas encore l'unanimité, et il reste certainement beaucoup à dire sur le sujet. Toutefois, il est généralement admis que, pour conserver correctement un objet, on doit en identifier les caractéristiques historiques et technologiques : il faut savoir en quoi

il est fait et quelles vont être ses réactions aux changements de climat ou d'exposition à la lumière, au contact avec d'autres matériaux ou aux manipulations. Il faut aussi identifier les facteurs de détérioration, ceux qui sont communs à tous les textiles et ceux qui concernent spécifiquement les costumes, objets tridimensionnels. Certains points sont d'une importance capitale pour assurer la bonne conservation d'un vêtement ou d'un accessoire appartenant à la collection de textiles d'un musée. A chaque stade (réception, catalogage, entreposage, présentation, manipulations), un certain nombre de précautions peuvent être prises qui contribuent à prolonger la durée de vie de l'objet.

Les conseils que je donne ici sont le fruit de mon expérience de conservatrice des textiles au Musée national d'histoire de Santiago, au Chili, et de mes lectures d'ouvrages spécialisés sur le sujet.

Étape initiale

Quand un textile entre au musée, il faut le conserver à l'écart du reste des collections, jusqu'à ce qu'aient été détectées les moindres traces de parasites ou de moisissures. De toute façon, il faut nettoyer l'article, soit en le brossant, soit en passant doucement l'aspirateur après avoir installé un filet de protection. Si l'on a découvert des larves ou des traces de moisissures, le textile sera confié à une entreprise spécialisée. Mener soi-même les procédures de désinfection n'est pas sans risque pour la santé ni pour l'objet : des effets secondaires nuisibles ne sont pas à exclure.

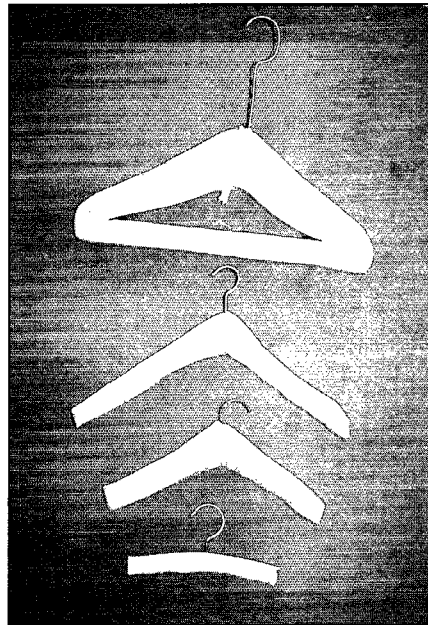
Quand l'objet est propre et sans parasites, on le range dans une armoire avec un produit antimites à titre préventif, avant de commencer le catalogage. Cette procédure nécessite d'enregistrer le maxi-

mum d'informations possible et de photographier l'objet afin de pouvoir, par la suite, recueillir des informations complémentaires en évitant toute manipulation inutile. Ce travail exige les plus grands soins : les mains de l'opérateur doivent être propres et l'article reposer sur une surface immaculée, à l'écart de tout produit qui pourrait le tacher. Une bande de coton portant le numéro d'inventaire pourra être cousue sur le tissu à un endroit prédéterminé facilement accessible. Il convient de ne jamais rien écrire sur le tissu lui-même et de ne pas utiliser d'étiquettes adhésives.

Lorsqu'on transporte des pièces d'un endroit à un autre, il faut veiller à les déplacer en position horizontale, sur une surface plate plus grande que les objets, afin de permettre une bonne répartition du poids. Il est essentiel de disposer d'un espace propre, bien aéré et correctement organisé, dans un endroit qui ne fasse courir nul risque à la collection. Les articles d'habillement ne sont pas composés uniquement de tissu. Beaucoup comportent d'autres matériaux (fourrure, plumes, cuir, ivoire, écaille, métal, etc.), dont la conservation exige un contrôle encore plus rigoureux, car ces matériaux peuvent réagir différemment aux variations atmosphériques par exemple.

Le contrôle de l'environnement

La brochure *Costume : lignes de conduite*, publiée par le Comité de l'ICOM pour le costume, recommande d'éviter les variations atmosphériques : l'idéal est une température de 18 °C et une humidité relative de 50-55 %. Le tissu réagit aux variations hygrométriques : il se détend lorsque le degré d'humidité est important et se contracte lorsqu'il est bas. Résultat : une fatigue du tissu due à une perte d'élasticité. Une humidité relative de

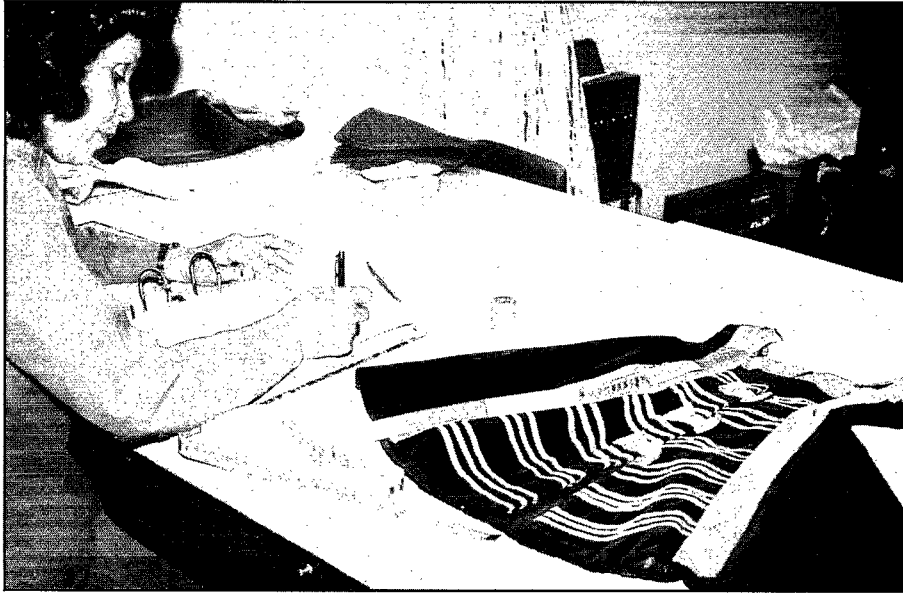


© Département des textiles,
Museo Histórico Nacional, Santiago (Chili)

*Les cintres doivent être rembourrés
et d'une taille correcte
pour éviter toute tension aux épaules.*

70 % favorise le développement de micro-organismes, surtout en présence d'autres facteurs comme une température élevée, l'obscurité ou une mauvaise aération. Ces micro-organismes, qui prolifèrent rapidement, attaquent fibres et colorants, et de tels dommages sont irréversibles. Quand l'humidité tombe au-dessous de 40 %, les tissus se dessèchent : les fibres deviennent fragiles et cassantes. Le niveau de température absolue est moins important que les fluctuations de température, car les risques sont dus surtout aux variations brusques. La réserve ne doit être éclairée que lorsque l'on y travaille et être maintenue dans l'obscurité le reste du temps.

La poussière contribue, elle aussi, à la détérioration des objets : une couche de poussière attire l'humidité. Facteur de prolifération d'insectes, la poussière est également abrasive, car elle pénètre les fibres et les ronge. Le meilleur moyen de lutter contre la poussière et la pollution est de nettoyer régulièrement et de garder



Une documentation complète sur chaque pièce est essentielle pour s'assurer que la collection est bien gérée et accessible.

propres les réserves comme les objets, ce qui empêche aussi que des insectes ne s'installent.

Nous connaissons bien les mesures préventives à prendre pour une bonne conservation des textiles, mais, par suite du manque d'espace et des ressources limitées, les réserves de notre musée sont situées dans un sous-sol qui n'est pas équipé de filtres contre la poussière ou la pollution. Cela signifie qu'il faut faire régulièrement des inspections pour détecter tout changement d'humidité relative ou la présence de parasites. Quand l'humidité augmente, nous utilisons le déshumidificateur et, pour parer aux attaques des mites, problème le plus courant, nous installons des boules d'antimite dans des sachets en tissu placés à l'intérieur des boîtes et des garde-robes. Nous ne laisserons jamais les objets exposés à la poussière et à la pollution.

Méthodes d'entreposage

Dans les réserves, il est important, pour la bonne conservation des costumes, que ceux-ci n'entrent jamais en contact direct avec certains matériaux : ainsi, le bois ou

le papier peuvent communiquer leur acidité aux tissus ; les produits utilisés pour apprêter une pièce peuvent polluer un autre tissu ; les métaux, qui rouillent à l'humidité, attaquent et tachent les tissus ; le polyéthylène, qui empêche l'aération, attire la poussière et garde enfermée toute humidité éventuelle du costume, favorise la prolifération de micro-organismes. Les matériaux appropriés pour l'entreposage sont le papier de soie désacidifié et le carton ; le bois recouvert de Formica ou mélaminé, ou traité à la résine époxy ; le tissu de coton écriu et sans apprêt ; le métal (on peut utiliser des armoires ou des plateaux métalliques dans les lieux où le taux d'humidité est bas).

Plusieurs méthodes d'entreposage sont utilisées au Musée national d'histoire.

Entreposage vertical

Les costumes les mieux conservés sont suspendus à des cintres rembourrés avec de la mousse de polyester et recouverts d'un tissu de coton, ce qui permet de répartir le poids du vêtement sur une plus grande surface. Les costumes coupés dans le biais ou confectionnés dans une étoffe tissée ne doivent pas être suspendus, car ils risquent de se déformer. Autres costumes à ne pas suspendre : ceux qui portent de lourdes décorations susceptibles de causer une forte tension, les robes à très fines bretelles ou sans bretelles. Une fois suspendus, les costumes ne doivent pas être serrés les uns contre les autres.

Entreposage à plat

La meilleure méthode de rangement des accessoires, des costumes fragiles ou de ceux qui ne peuvent pas être suspendus pour les raisons citées plus haut est un rangement à plat dans des tiroirs ou dans des boîtes. Les tiroirs et les boîtes de ran-

gement sont doublés intérieurement de coton écru ou de papier de soie désacidifié. L'idéal est de ne pas plier les costumes ; lorsque cela est inévitable, il est conseillé de rembourrer fentes et plis avec des rouleaux de papier. On rembourre aussi les manches pour empêcher les faux plis qui peuvent causer des déchirements des fibres du tissu. Les boîtes à chaussures, qui ne prennent pas beaucoup de place puisqu'elles sont empilables, représentent une solution pratique et bon marché, non seulement pour le rangement des chaussures mais aussi pour celui des accessoires. On double l'intérieur des boîtes avec du papier désacidifié. Il est recommandé de bourrer l'intérieur des chapeaux et des chaussures pour conserver leur forme.

Le rangement des éventails, des ombrelles, des parapluies pose divers problèmes. Les opinions sont partagées sur la meilleure méthode pour soutenir le tissu sans causer de tension. Faut-il ranger les éventails ouverts, à demi ouverts ou fermés ? Faut-il suspendre les parapluies et les ombrelles ou les ranger à plat ? Nous conservons nos éventails dans des boîtes, mais peut-être vaudrait-il mieux les ranger à demi ouverts sur une surface capitonnée, avec un creux à l'endroit où les lamelles de l'éventail font saillie ; naturellement, cela prend plus de place. Nos ombrelles et nos parapluies sont rangés dans des boîtes doublées de papier désacidifié, mais cela entraîne la concentration du poids dans une zone, ce qui, à la longue, peut abîmer le tissu.

Entreposage par enroulement

Les articles plats, tels que les châles, les écharpes, les foulards, etc., peuvent être enroulés sur un tube en carton recouvert de papier désacidifié, avec l'endroit sur le dessus. Ils sont ensuite enveloppés dans

un tissu de coton ou dans du papier, comme on l'a vu plus haut, et les extrémités sont attachées avec une bande de coton qui n'entre pas en contact avec les tissus. Le numéro d'identification est cousu sur la bande, ce qui évite des manipulations inutiles. Le musée possède une armoire spéciale pour le rangement des grands tubes ; un axe, qui traverse les tubes, est fixé aux deux montants de l'armoire. Diverses autres solutions existent pour le rangement des textiles enroulés.

Conservation pendant l'exposition

Au cours des expositions, la conservation des costumes peut être affectée par différents facteurs : exposition à la lumière, humidité et variations de température, poussière et pollution, matériaux avec lesquels le costume peut entrer en contact, tension due à un soutien inadéquat, manipulations en cours de montage.

Lumière

Les textiles sont parmi les matériaux les plus sensibles à la lumière. Le degré de détérioration dépend de la nature et de l'intensité de la lumière, des caractéristiques des fibres et des colorants, du degré d'hygrométrie. Sous l'action de la lumière, les fibres perdent de leur résistance et de leur souplesse, et/ou les couleurs pâlissent. Cela peut prendre un certain temps et ce n'est pas facile à déceler.

Pour éviter de tels dommages, la lumière doit être douce et égale : 50 lux représentent le degré idéal d'éclairage. Il faut éviter l'exposition directe à la lumière du jour en installant des rideaux aux fenêtres ou des filtres à ultraviolets. L'utilisation de ces filtres, situés dans le verre des vitrines mêmes ou en face de la source lumineuse, est également recommandée avec la lumière artificielle, car les rayons ultra-

violettes sont extrêmement nuisibles. Si l'on ne peut installer des filtres, l'intensité de l'éclairage et la durée d'exposition à la lumière doivent alors être réduites. Les appareils d'éclairage doivent être situés à l'extérieur des vitrines : la chaleur qu'ils produisent assèche les tissus et les fait pâlir, surtout aux endroits les plus proches de la source lumineuse.

Humidité et température

Toutes ces données doivent être contrôlées pendant toute la durée de l'exposition, exactement comme elles le sont durant l'entreposage. Il est nécessaire d'installer les espaces de présentation loin des points d'accès, où la température et l'humidité varient constamment.

Poussière et pollution

La malpropreté est la grande ennemie des tissus, surtout dans les zones très polluées, ce qui, malheureusement, est le cas du Musée national d'histoire, situé en plein centre de Santiago, ville très infestée. Bien qu'ancien, le bâtiment est en bon état, mais les fenêtres sont nombreuses, ce qui rend difficile le contrôle de la pollution : rendre le bâtiment hermétique et installer une climatisation exigerait un investissement que l'établissement ne peut se permettre.

Conscients des dommages causés par la poussière et par la pollution, nous procédons régulièrement à des inspections et à des nettoyages pour réduire les risques. De plus, les costumes et les accessoires ne sont exposés dans les vitrines que pour des durées limitées et nous veillons à la propreté des vitrines et des costumes. En cas de présentation à découvert, il est parfois nécessaire de nettoyer les costumes durant la période d'exposition : on le fait sans démontage et en suivant les règles

énoncées plus haut. De plus, il est important de ne pas faire voler la poussière lors du nettoyage des salles.

Manipulations

Toute manipulation peut être dangereuse pour les costumes anciens. Il faut donc prendre les plus grandes précautions pour habiller et déshabiller un mannequin, car cela crée des tensions, des tiraillements. L'opérateur doit avoir les mains propres et ne porter ni bagues ni bracelets. Il faut éviter de se servir d'épingles ou autres objets susceptibles d'exercer une tension sur une zone réduite et de déchirer les fibres. Lorsqu'on expose des costumes, il est nécessaire de soutenir complètement le tissu de manière à répartir uniformément le poids. On y parvient en utilisant des mannequins appropriés, rembourrés si nécessaire avec de la mousse de polyester, en soutenant le costume avec un tee-shirt et en utilisant des armatures adéquates ou des sous-vêtements. Cela aide aussi à reconstituer la silhouette propre à la période concernée par chaque costume.

Dans notre musée, nous sommes bien conscients qu'aucun objet ne doit être exposé de façon permanente, et nous veillons particulièrement à ce que les textiles et les costumes ne restent pas plus de trois mois dans une vitrine ou plus d'un mois présentés à découvert, surtout si la salle d'exposition n'est pas climatisée. La proximité des visiteurs fait courir des risques aux pièces exposées ; il faudrait trouver un moyen d'isoler les costumes. La solution idéale serait sans doute de présenter les costumes et les accessoires dans des vitrines qui respectent certains critères de conservation. ■

Note : Le manque de place nous empêche de publier la bibliographie établie par l'auteur. Elle pourra être communiquée sur demande à la rédaction de *Museum international*.

Un catalogue interactif informatisé

Marie-Hélène Poix

L'Union française des arts du costume (UFAC) a su mener à bien une tâche difficile : créer une véritable « encyclopédie de la mode » en utilisant les tout derniers matériels informatiques disponibles. Marie-Hélène Poix, documentaliste responsable du développement informatique à l'UFAC, explique comment ce nouvel instrument est vite devenu indispensable à la communauté muséale.

En 1948, les professionnels des industries de l'habillement créent l'Union française des arts du costume (UFAC), dont les collections comptent à l'heure actuelle près de 10 000 costumes, 32 000 pièces et accessoires du XVIII^e siècle à nos jours. Identifier, conserver, étudier, enrichir ces collections, afin de les diffuser, de les promouvoir, de les valoriser est une mission qu'il convient de poursuivre sans relâche.

En 1986, l'UFAC a entrepris de constituer un catalogue interactif informatisé de ses collections de costumes, d'accessoires et de dessins originaux conservés dans ses réserves. Réunir sur un support optique unique l'ensemble de son patrimoine a été une véritable révolution dans le monde des musées, grâce au soutien effectif du Comité de promotion et de développement du textile et de l'habillement (DEFI).

Aujourd'hui, le centre de documentation de l'UFAC propose, outre une importante bibliothèque (1 000 volumes sur l'histoire du costume et la mode, des périodiques, des photographies, des dessins, des gravures), une consultation automatisée de ses collections grâce au vidéodisque Laservision. Véritable encyclopédie de la mode, le vidéodisque et sa base de données ont été primés comme « Meilleure application banque d'images » à Besançon, en septembre 1987, au Salon international de l'image interactive. Par sa grande capacité de stockage (54 000 images par face), son temps d'accès très rapide, son excellent niveau d'interactivité quand il est couplé à un micro-ordinateur, le vidéodisque s'est très vite imposé comme une nécessité. Associé à la base de données, il répond à un réel besoin des conservateurs de l'UFAC. En effet, les collections sont fragiles, délicates à manipuler et disséminées : le vidéodisque permet d'en faire aisément l'inventaire, et ainsi de les mieux connaître, mieux gérer,

mieux valoriser, tout en assurant leur conservation et leur pérennité.

Un tel dispositif répond aussi, bien évidemment, aux besoins de la profession (créateurs, stylistes, conservateurs, costumiers, journalistes, historiens, etc.), qui trouve là un outil de travail exceptionnel offrant un large choix d'images et d'informations.

Un travail d'équipe

Mise en chantier en 1986, la première phase du projet — l'informatisation des collections du XX^e siècle — s'est achevée en 1987. Plusieurs équipes de documentalistes, d'assistantes à la conservation, de photographes, de restauratrices ont contribué à la réalisation de ce premier vidéodisque.

Les descriptions ont été rédigées en langage libre (sans référence à un thésaurus). Bien sûr, il a fallu constituer un index de termes propres au domaine traité pour éviter les synonymies, les analogies et l'excès de « bruit », et également pour contrôler dans certains champs les termes choisis : par exemple, l'emploi de termes génériques pour permettre d'accéder à différents niveaux d'interrogation et d'utilisation de codes.

L'importance donnée à la fiche descriptive tient au fait que ce sont bien les mots qui conduisent aux images. Chaque terme de la fiche documentaire étant considéré comme un mot clé, il est interrogeable. Chacun de ses éléments constitutifs est alors critère de sélection : année, nom du couturier, matière, couleur, bibliographie, etc. Et ces données peuvent être croisées, afin d'obtenir la réponse la plus précise. Les opérateurs de proximité permettent l'interrogation dans l'intégralité du texte. Par exemple : je désire voir tous les nœuds papillon, donc j'interrogerai « nœud », puis « papillon ».



Le centre de consultation du vidéodisque.

Les costumes, situés dans leur temps, sont présentés sur des mannequins, ce qui nécessite un respect des proportions en fonction des époques, un travail sur le volume, etc. Des photographies mettent en valeur des détails (imprimés, boutons, broderies, coupes, etc.) significatifs d'une époque ou caractérisant le travail d'un créateur.

Les 24 000 fiches documentaires ou bordereaux portant sur les trois catégories de documents à traiter (costumes, accessoires, dessins originaux) ont été saisis sur place par des opératrices, puis chargés dans la base MODE. Il s'est agi alors d'établir une table des correspondances entre les numéros d'ordre des diapositives (portés sur les fiches descriptives) et les numéros vidéodisque attribués à ces diapositives lors de la saisie.

Les années 1988 et 1989 ont vu l'aboutissement de la seconde phase du projet : l'informatisation des collections des XVIII^e et XIX^e siècles, soit 5 000 documents et 15 000 images enregistrés sur un deuxième vidéodisque. L'expérience acquise avec le premier vidéodisque a conduit à modifier quelques éléments de la fiche descriptive. Certains champs ont été éliminés (le champ STYLE, qui n'apportait qu'une notion floue et trop arbitraire sur une époque) au profit d'autres (le champ ORNEMENT, qui a été ajouté, vient en complément du champ MOTIF, tout en marquant sa différence avec lui).

Quelques chiffres permettent de mieux saisir l'ampleur de l'entreprise : le coût de l'opération, pour le XX^e siècle (matériel, logiciel, inventaire photographique, personnel, restaurations, consultations d'experts), a été évalué à 3,2 millions de francs ; l'UFAC est maintenant en possession d'une base de données de 29 000 notices descriptives renvoyant à une banque de 48 000 images.

Le centre de consultation du vidéodisque fonctionne en réseau local : un micro-ordinateur central multiposte ou un serveur muni d'un progiciel documentaire standard BRS interrogé par quatre terminaux « visuels » : trois postes « simples », micro-ordinateurs PC munis chacun de deux écrans (texte, image), et un poste vidéo-documentaire, ou « mosaïque », qui, en plus de la sélection des textes effectuée par les terminaux simples, offre une sélection visuelle.

Cet outil de recherche et de sélection rapide des images permet de réaliser des diaporamas consacrés à des thèmes précis. Sur l'écran multi-image, on peut visualiser en simultané 16 images et en retenir beaucoup plus (jusqu'à 2 000) grâce au *scrolling*, ou défilement de la page écran. Ces images peuvent être organisées en rubriques sous forme de piles ou de chapitres sur le disque dur, et donc être réexploitées ultérieurement. Le contenu des piles ou des chapitres peut être réexaminé en mise à plat ou sous forme de carrousel.

L'aide ainsi apportée aux conservateurs est sans égale. Lors de la préparation d'une exposition, ceux-ci louent les services d'un « imageur » ou vidéo-documentaliste, pour effectuer des recherches et opérer une sélection de documents. Les collections sont ainsi accessibles sans avoir à se déplacer dans les réserves pour ce premier repérage. De plus, les costumes peuvent être examinés dans tout leur volume (ce qui était impossible dans les housses et les tiroirs des



Une robe de cocktail, création de Cristobal Balenciaga vers 1955.

réserves). C'est donc un gain de temps, doublé d'une meilleure connaissance des collections, qui permet une exploitation maximale du fonds.

Bilan et perspectives

L'heure est venue de dresser le bilan des cinq années écoulées. Les technologies ont évolué très rapidement et, si le matériel acquis n'est pas obsolète, puisqu'il est toujours en état de marche, il n'est plus suffisant pour répondre à tous nos besoins.

Bien que le nombre total des documents ou pièces de costume entrés dans la banque d'images soit important, il ne représente que le dixième des accessoires et le tiers de la totalité des costumes ! Sans compter les autres grandes catégories de documents : les pièces de lingerie, les cos-

tumes d'hommes, les vêtements d'enfants, etc. Il y a là une importante masse d'objets qu'il va nous falloir « traiter », ce qui nous conduit à étudier la mise en œuvre de techniques d'archivage nouvelles. Si l'on peut enregistrer au fur et à mesure les données écrites dans la base, il n'en va pas de même pour les images : le vidéodisque Laservision n'étant ni effaçable ni réenregistrable, la procédure de mise à jour est lourde et coûteuse. Ainsi, nous devons nous tourner vers des supports réenregistrables et tenter de trouver notre chemin dans la grande bataille du numérique contre l'analogique. Il nous faut choisir un procédé d'enregistrement autonome qui nous permettra d'établir un catalogue exhaustif de nos collections et qui soit consultable par l'ensemble de la profession, par les écoles, par les musées en France et à l'étranger. ■

La restauration d'une robe de couronnement : une étude de cas du musée du Kremlin

Emma Tchernoukha

L'auteur est conservatrice au musée du Kremlin, où elle est responsable de la collection des trésors de la Couronne et des robes de la cour de Russie du XVI^e au XIX^e siècle ; elle décrit ici comment un travail assidu de recherche et d'analyse a abouti à la rénovation d'une magnifique robe du XVIII^e siècle. Emma Tchernoukha, qui a organisé dix-sept expositions permanentes à l'Armurerie du Kremlin de Moscou, est l'auteur de nombreux catalogues et publications.

Le musée du Kremlin de Moscou abrite une collection unique de costumes, dont certains remontent au XVI^e siècle. Nombre de ces pièces ont été confectionnées dans les ateliers du Kremlin pour les tsars et pour leur famille, telles la garde-robe de Pierre I^{er} et celle de son petit-fils Pierre II, qui contient plus de cent pièces. On y trouve aussi des robes de cour uniques ayant appartenu à des impératrices de Russie. Le musée est particulièrement attentif à la conservation et à la restauration de ces reliques, ce que montre bien la restauration de la robe de couronnement de l'impératrice Élisabeth Petrovna (1741).

Cette robe avait été partiellement restaurée en 1940, mais l'usure, le vieillissement et la malpropreté exigeaient, en 1980, de faire appel aux restaurateurs. Après un examen approfondi des dommages, on découvrit que, malgré divers signes de détérioration observables sur différentes parties de la robe, les fils (d'argent sur fond de soie) n'avaient pas perdu leurs qualités primitives. L'examen révéla l'existence d'une couche de crasse superficielle formée de poussière, de microscopiques particules de suie et de substances siliceuses, mais il ne semblait pas y avoir de taches de graisse ni d'autres détériorations d'origine organique. Le noircissement du tissu était dû surtout à la ternissure de l'argent.

Les experts suggérèrent alors la mise en œuvre des techniques de restauration suivantes : nettoyage à l'aspirateur pour éliminer la crasse superficielle, suivi d'un traitement à l'eau distillée sans ajout de détergent ; emploi d'alcool pour enlever la ternissure des fils d'argent ; nettoyage à l'eau, additionnée d'un détergent neutre, de la doublure en soie de la jupe ; couture à petits points d'un filet pour réparer les parties les plus élimées de la robe ; insertion d'une nouvelle doublure de soie fine sous le corsage.

Pour mener à bien ce travail, il a fallu découdre tous les godets de la jupe. Le nettoyage à l'eau et à l'alcool donna de bons résultats, et le léger rétrécissement qui s'ensuivit redonna au tissu sa forme et sa taille initiales. Les parties argentées retrouvèrent leur brillant et des colorants naturels furent utilisés pour les fils des coutures. Enfin, le tissu fut légèrement apprêté puis repassé au fer tiède à travers un linge protecteur en fibre de verre. Les godets furent réassemblés et la doublure fixée avec des fils de soie passés dans les traces des points des anciennes coutures. La première phase de la restauration — celle du tissu — était alors terminée. Il restait à redonner au vêtement sa forme originale en confectionnant un jupon garni d'une armature (crinoline). Cela demanda une recherche approfondie.

Le tenue de cérémonie à la cour du XVIII^e siècle se caractérise par une silhouette particulière qui exagère la ligne générale du corps. Une armature en branches de saule, en os de baleine ou en fines plaques de métal (appelée « panier » en France) donnait cette forme qui allait évoluer pour prendre tour à tour la forme d'un dôme vers 1720-1730, une forme ovale adoucie vers 1740-1750 et devenir une énorme armature en forme d'ellipse vers 1770-1780. Le système de structures en fer mal conçues et grossièrement soudées, fixées sur un mannequin de couturière ordinaire que l'on utilisait auparavant pour les expositions au musée du Kremlin, ne pouvait donner qu'une idée approximative de ces différentes formes et, déformant la véritable coupe de la robe, il provoquait des dommages considérables au tissu. Il fallait donc concevoir des formes plus proches de celles du XVIII^e siècle et plus conformes aux critères des pratiques muséales de conservation et de restauration.

Recréer la forme de la robe était particulièrement difficile, du fait de l'absence



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Robes du XVIII^e siècle restaurées au musée du Kremlin.

de dessins détaillés sur ce sujet dans la littérature concernant le costume historique. Les croquis et les modèles retrouvés ne donnaient pas de mesures ; de plus, ils n'étaient pas caractéristiques d'une « grande tenue » telle que la robe de couronnement. Il a donc fallu étudier des robes de cérémonie du XVIII^e siècle qui se trouvaient au musée et qui avaient été portées par d'autres impératrices en d'importantes occasions, afin d'en noter les mesures : rapport de la longueur de la jupe par rapport à sa largeur, écart entre le devant et le dos, circonférence des crinolines, etc. A partir de ces calculs, des mesures précises ont été établies, et les ateliers du théâtre du Bolchoï ont prépa-

ré une armature de soie montée sur de fins cerceaux de métal, recréant ainsi la robe de couronnement d'Élisabeth Petrovna en sa forme première. Le tissu restauré a ensuite été assemblé sur la structure, en prenant grand soin de détails comme les plis et les garnitures de dentelle. Enfin, avec la collaboration d'une équipe d'artistes, de sculpteurs, d'ingénieurs et de spécialistes de la Fondation russe, un mannequin spécial a été créé pour cette robe de cérémonie du XVIII^e siècle. La même méthode a été adoptée pour restaurer d'autres robes de la même période, notamment les robes de mariage et de couronnement de Catherine II. ■

Le Centre de conservation du textile, à Londres

Peter Rose

Que peuvent avoir en commun un costume colonial espagnol du XVII^e siècle et un imperméable à la mode de 1960 ?

Peter Rose, écrivain spécialisé dans les arts, répond à cette question et retrace l'activité d'une institution unique consacrée à la conservation de tous les types de textiles.

Le pagne du mahatma va passer à sa première lessive depuis bien, bien longtemps... étape initiale d'un processus complexe pour le débarrasser de grandes taches avant qu'il ne parte pour un musée d'histoire locale en Afrique du Sud, où il sera présenté dans une exposition qui marquera le centenaire de l'arrivée de Gandhi à Durban en 1893.

En même temps qu'un chemisier et qu'une écharpe portés par l'épouse de Gandhi, le pagne a été envoyé au Centre de conservation du textile (CCT), à Londres, institution indépendante qui a redonné vie à des costumes, à des tissus et à plus de 180 des tapisseries les plus célèbres au monde, non seulement pour le compte de musées et galeries de tous les pays, mais aussi pour de très nombreux collectionneurs privés, connus et inconnus.

Il ne s'agit pas de laver le linge sale de Gandhi en public, loin de là. Tout cela se passe discrètement, loin des regards fureteurs des milliers de visiteurs qui défilent chaque jour dans les appartements du palais d'Hampton Court, à East Molesey, à l'ouest de Londres. Le CCT bénéficie d'un statut de faveur dans le palais dont le cardinal Wolsey commença l'édification en 1515, qu'Henry VIII déroba quinze ans plus tard et que Guillaume d'Orange et Marie Tudor, les troisièmes et derniers grands mécènes bâtisseurs, terminèrent en utilisant les talents inégalés d'artistes et de maîtres artisans, dont Grinling Gibbons, Jean Tipu, Antonio Verrio, Morris Emmett et les jardiniers London et Wise.

Si tous ces noms ont une résonance bien masculine, l'équipe du CCT, qui compte vingt-neuf personnes, est aujourd'hui clairement à majorité féminine, sous la direction de Nell Hoare, trente-quatre ans, quatrième d'une lignée de femmes qui, depuis 1975, se sont adonnées à une pratique relativement récente :

la conservation des textiles anciens ou modernes. Le centre comprend deux départements : Études et recherches, et Conservation. Le premier décerne un diplôme de troisième cycle de conservation du textile, internationalement reconnu ; le second, avec son équipe de restaurateurs parfaitement formés, offre ses services à une nombreuse clientèle.

La symbiose entre les étudiants et les conservateurs-restaurateurs en exercice est fondamentale, car les étudiants doivent acquérir une vue d'ensemble du travail tout en apprenant la théorie.

Créé à l'initiative de Karen Finch, le CCT est né dans une maison jumelle, à Ealing. D'origine danoise, éduquée selon les traditions des artisans de ce pays et mariée à un militaire britannique, Karen Finch s'était rendu compte de la nécessité de conserver les textiles et de mettre au point une formation structurée en ce domaine. Elle estimait aussi qu'il fallait créer un centre où seraient rassemblés des textiles historiques de grande valeur pour y être analysés et traités.

Grâce à son travail personnel pour l'élaboration du programme « Histoire du costume » à l'Université de Londres, Karen Finch accueillit chez elle des étudiants du monde entier et lança les bases de son cours pilote, d'une durée de deux ans et consacré à la conservation des textiles. Comme elle avait déjà travaillé à titre privé pour les collections royales, on suggéra qu'une partie des appartements des Tudor, à Hampton Court, pourrait servir de base au nouvel établissement.

Travailler dans l'un des bâtiments du monde les plus chargés d'histoire a peut-être certains inconvénients en termes d'expansion ou de changement (on ne peut pas percer un trou dans un mur extérieur pour installer de nouvelles ouvertures), mais les avantages de l'installation à Hampton Court l'emportent de loin.



Des étudiants du monde entier viennent suivre les cours du centre ; ici, Charlotte Jenkin, venue d'Australie, est en plein travail.

C'est vraiment un endroit privilégié : « Si nous travaillions dans un grand centre situé dans une zone industrielle, les étudiants et le personnel seraient complètement coupés de ce qui fait le monde des musées et des galeries : les expositions, les visiteurs, les contraintes... Les étudiants ont, aux alentours du palais, des séances de travail qui font partie de leurs cours ; de ce point de vue, c'est vraiment pratique d'être situé au cœur des événements », dit Nell Hoare. Et c'est bien vrai.

Une incroyable variété de devinettes

Établissement d'enseignement, le centre a accueilli environ soixante-dix conservateurs-restaurateurs venus parfois de pays aussi différents que la Nouvelle-Zélande et la Norvège ; ils ont reçu le diplôme de troisième cycle de conservation des textiles au bout de trois ans d'études. Ce diplôme, délivré par l'Institut d'art Courtauld, est validé par l'Université de Londres. Et, chaque jour, un grand

nombre de restaurateurs spécialisés et quelques internes sont confrontés à une incroyable variété de devinettes : comment, par exemple, nettoyer, consolider et rembourrer le costume de Jérémie le Pêcheur porté par sir Frederick Ashton dans le film *Les contes de Beatrix Potter* en 1972 ; ou comment nettoyer superficiellement une bannière syndicaliste double face appartenant à la Société des ouvriers maçons (bureau de Battersea) ; ou encore comment humidifier une veste déshydratée qui faisait partie d'un costume colonial espagnol pour homme, découvert dans une tombe sous le sol de la cathédrale Saint-François à Santa Fe, dans le Nouveau-Mexique, en 1966, après avoir procédé à un nettoyage superficiel, détendu les fibres avec de l'eau désionisée et consolidé le fragile tissu de soie ; arriver à comprendre pourquoi les sequins fixés sur une robe de vison portée par Ginger Rogers dans *La dame de l'ombre* (1944) s'obstinent à tomber ; donner du maintien à une paire de chaussures à semelles compensées du XVII^e siècle pour pouvoir

la mettre en réserve et l'exposer ; tenter de stabiliser un imperméable en tweed de laine de Mary Quant, qui date approximativement de 1960, et dont le revêtement en latex se désintègre.

Pour Janey Cronyn, chef du département d'études et recherches du CCT, les textiles modernes vont poser de plus en plus de problèmes de conservation. Bien que les premières fibres synthétiques datent du début du XIX^e siècle, on a fait peu de recherches sur elles au moment de leur apparition : « Le problème, dit-elle, c'est que les tissus modernes et la mode actuelle ne sont pas faits pour durer ; on porte et on jette. Les caoutchoucs et les plastiques modernes ont tendance à devenir très cassants ; la question est de prolonger leur existence et souvent de les rendre utilisables à des fins pédagogiques. »

Un autre problème se pose au restaurateur aujourd'hui : les objets, les vêtements, une fois restaurés, ne sont pas uniquement exposés. Certaines pièces qui n'appartiennent pas à des musées font partie d'une collection constituée dans un but pédagogique et doivent être manipulées par des étudiants ou des stylistes pour voir comment ils tombent. Quant au manteau de Mary Quant, il n'est rien qu'une bonne dose de recherche et un peu d'humidité ne puisse soigner.

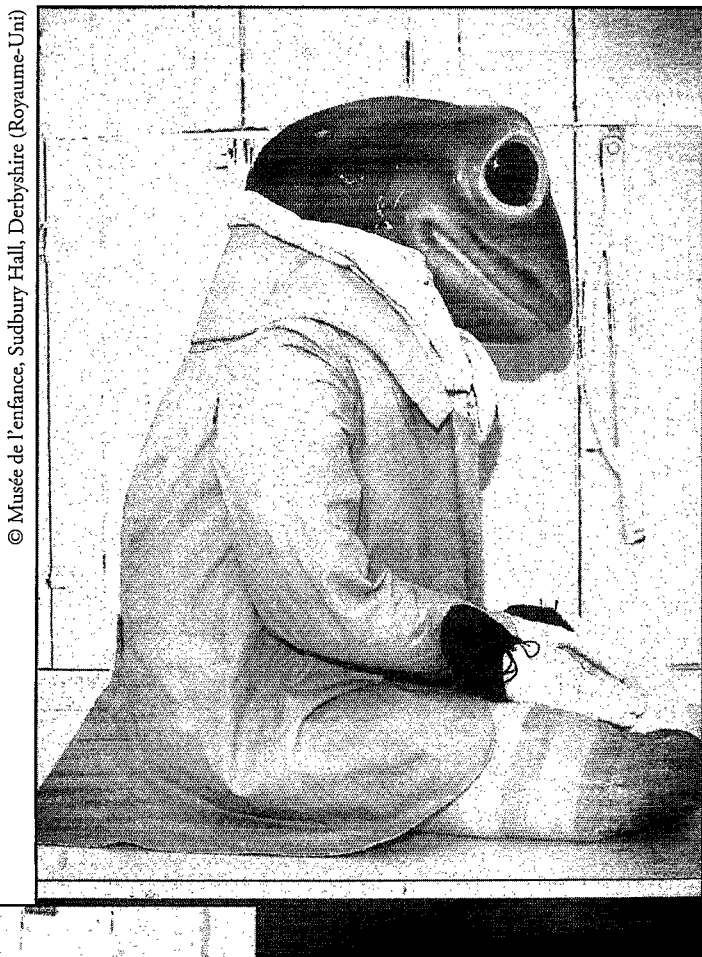
Le vieillissement du support, sujet qui inquiète depuis longtemps les restaurateurs spécialistes du papier ou du film, commence maintenant à alarmer les brodeurs, au point qu'une conférence organisée par l'Union des brodeurs a récemment étudié la question de savoir si, dans dix ans, leur travail ne montrera pas des signes de désintégration ou si leurs broderies ne seront pas déjà fanées.

Pour le pagne de Gandhi, en revanche, le problème ne se pose pas. Bien que le musée qui l'a envoyé lui ait —

théoriquement — appliqué un très bon traitement préventif pour empêcher la prolifération de moisissures dans un environnement d'humidité variable mais généralement élevée, les dieux n'en ont pas décidé ainsi. Enveloppés dans du papier buvard imprégné de thymol avant d'être scellés dans un sac en plastique, le tout enfermé dans une boîte saupoudrée d'insecticide, les vêtements ont été fortement tachés et il faudra trouver une « technique inverse » pour y remédier. Une batterie de tests chimiques va déterminer la cause exacte des taches ; quant aux vêtements eux-mêmes, ils sont jugés « solides, avec simplement quelques zones à renforcer ».

Pour les taches, la « technique inverse » va consister en une « intervention minimale », expression favorite des conservateurs-restaurateurs qui signifie : maintenir à tout prix l'intégrité historique d'un objet. Il ne faut surtout rien changer qui puisse falsifier les faits : « Conserver, c'est traiter tout ce qui concerne un objet comme un document historique, déclare Janey Cronyn. Nous essayons en permanence de sauvegarder l'information, tout en empêchant un objet de tomber en charpie, de se désintégrer davantage ou de disparaître complètement. La conservation, c'est ce qui rend à un objet son apparence et lui permet de nous parler à nouveau. »

Mais, pour permettre aux objets de nous parler encore, le moindre travail doit être effectué de telle sorte que, même s'il manque des morceaux, on puisse, esthétiquement parlant, jouir de « l'ensemble », et tout ce que fait un conservateur-restaurateur doit donc être « réversible ». Or on voit fréquemment le restaurateur enjoliver, ajouter ou retirer, et souvent frotter un objet « à mort », et ainsi inévitablement menacer son intégrité historique.



© Musée de l'enfance, Sudbury Hall, Derbyshire (Royaume-Uni)

perts en cette matière réunis sous un même toit dans le monde entier, et le centre est capable d'honorer les commandes les plus importantes et les plus complexes.

Un soin amoureux et l'attention au détail

Il ne s'agit pas de traiter uniquement des objets d'une importance exceptionnelle : le traitement appliqué au canevas de broderie apporté personnellement par tante Flo, venue de son cottage du fin fond de la campagne, est fait avec le même soin amoureux, la même attention au détail que ceux requis par l'immense tapis d'Ispahan du XVII^e siècle de la collection Thyssen-Bornemisza, envoyé par avion de Suisse, pour être réparé avant d'être exposé dans le musée Thyssen-Bornemisza construit à cet effet à Madrid.

« Il y a des gens très simples qui savent ce que nous faisons, qui viennent nous voir avec leurs problèmes de conservation et profitent de notre expérience, dit Nell Hoare. Nous attachons beaucoup d'importance aux relations avec nos clients, et j'attends d'eux qu'ils considèrent le centre comme un endroit où ils sont les bienvenus, où ils peuvent nous parler du traitement envisagé. »

Un jour que le service de restauration travaillait sur une chape rare du XV^e siècle provenant d'une église du Kent, des clients intéressés sont venus visiter le centre pour se renseigner sur les problèmes de conservation. Le conservateur-restaurateur responsable leur a exposé le plan de travail établi, pourquoi il fallait procéder ainsi, comment le faire et ce qui devait en résulter.

Le centre attache aussi beaucoup d'importance à sa documentation scientifique et à sa bibliothèque — peut-être la meilleure bibliothèque au monde sur la



Le costume de sir Frederick Ashton pour le film britannique Les contes de Beatrix Potter, en 1972, avant (médaillon) et après restauration.

« Le fait que les peintures pâlissent indique souvent qu'un objet n'a pas été bien entretenu, dit Dinah Eastop, ancienne directrice et maintenant directrice d'études à temps partiel. Quant au manque d'éclat d'un tissu, il provient souvent de la manière dont il a été utilisé ou exposé, ce qui nous renseigne sur son histoire. »

Le département « commercial » de conservation compte un effectif à temps plein de onze conservateurs-restaurateurs chevronnés, spécialistes du textile ; c'est sans doute le plus grand nombre d'ex-

conservation du textile, largement utilisée par les étudiants et par le personnel, mais aussi par un flot continu de visiteurs, de chercheurs ou de fonctionnaires. Le nouveau catalogage vient d'être terminé ; on a choisi cette solution plutôt que de continuer à utiliser « un système archaïque utilisant des petits points de couleur », selon l'expression de la directrice.

Toutefois, en dépit de son savoir-faire, de sa renommée mondiale pour l'excellence de ses travaux, du soin et de l'attention qu'il porte aux objets qui lui sont confiés, le centre, depuis ses débuts, vit au jour le jour (comme beaucoup en Angleterre), économisant sur tout et luttant chaque année pour trouver les fonds nécessaires à son fonctionnement.

La directrice du centre, Nell Hoare, estime que les priorités pour les années à venir sont d'assurer à l'établissement des bases financières stables, de maintenir la haute qualité de son enseignement et de ses services et de continuer à contribuer à l'avancement des techniques de conservation du textile.

De plus, si l'espace et les ressources le permettent, elle est prête à organiser des stages de courte durée à l'intention de conservateurs non spécialistes du textile, mais qui ont des articles textiles dans leurs collections. « Grâce à l'inspiration et à l'esprit novateur de Karen Finch, déclare Nell Hoare, le centre a beaucoup contribué à faire connaître la conservation du textile dans le monde entier. Sur les quelque 350 spécialistes actifs dans le monde, 146 ont été formés par le centre : étudiants, apprentis, internes, ou y sont venus pour des cours de courte durée. » C'est là un résultat remarquable pour un organisme indépendant qui n'a jamais reçu de subventions du gouvernement.

Mais le coût pour trois ans d'études de troisième cycle atteint 7 200 livres sterling par an et le coût de la vie à Londres

peut être évalué à 5 000 livres. Or ce que le centre souhaite, c'est attirer les meilleurs étudiants et non pas uniquement ceux qui ont les moyens d'engager de telles dépenses.

Placé devant ce problème, le centre a décidé de réagir et a réussi à trouver quelques subsides. Les étudiants à qui leur gouvernement n'accorde pas de bourse en reçoivent généralement une du centre pour couvrir leurs frais de scolarité. Débloquent des fonds pour financer des bourses est un travail long et difficile, mais on a récemment appris qu'un prix spécial a été créé par le Programme de subventions de la Fondation Getty pour prendre en charge les frais d'études de trois étudiants à partir de 1994.

Sur le plan académique, la formation dispensée par le centre est comparable à celle d'un étudiant en médecine. On ne peut laisser un étudiant du CCT seul dans une pièce avec un objet ancien et lui dire : « Débrouillez-vous ! » Un conservateur-restaurateur expérimenté doit être présent à tout moment pour s'assurer qu'il ne commet pas d'erreurs et, en début de formation, bien inculquer les rudiments de nos techniques, par exemple décider si tel amas est de la crasse ou bien une importante partie d'un objet original.

Recherche et développement

Le CCT se veut aussi à la pointe de la recherche en conservation du textile : enseignement, recherche, publication, diffusion d'informations, mise au point de nouvelles techniques dans des domaines comme la conservation des tapisseries, l'enlèvement des adhésifs modernes grâce à des traitements aux enzymes, la dégradation de la soie, les examens techniques non destructifs tels que la photographie par rayonnement infrarouge ou UV, le

traitement des matériaux modernes comme le latex ou la mise au point de techniques non invasives pour la conservation de la tapisserie d'ameublement.

Nell Hoare attache aussi une grande importance au problème de « spécialisation » des personnes possédant une bonne formation générale : ainsi la tapisserie d'ameublement, étudiée par le centre il y a une dizaine d'années, doit être reprise pour former de nouveaux praticiens.

« Nous espérons aussi pouvoir proposer un cours d'été sur une technique particulière : un domaine dans lequel le centre a effectué des recherches ou qui a fait l'objet de recherches dans d'autres établissements. Ce pourrait être, par exemple, l'utilisation de colloïdes et de cataplasmes pour retirer les adhésifs. »

Mais, tandis que les projets vont bon train, un petit problème se pose : comment traiter un fragment romano-égyptien de suaire peint à la ressemblance de Nefertiti, qui, dans les années 50, a été fixé avec de la colle animale sur une plaque d'Isorel par les soins du personnel d'un musée réputé (dont le centre ne ré-

vélera pas le nom) avant que les horribles conséquences d'une telle opération ne deviennent irréversibles ? L'Isorel, chargé d'acides, a commencé à se gauchir et, ce faisant, à déformer le morceau de tissu déjà fragile.

Comme on va sans doute devoir finalement utiliser un ciseau à bois pour détacher le support d'Isorel, peut-être qu'un étudiant ayant de bonnes notions de menuiserie pourrait résoudre le problème ?

Pourquoi pas Tom Bilson ?

Tom Bilson ?

« Oh ! nous sommes très heureux d'accueillir des hommes, dit Janey Cronyn. Mais il est bien dommage que l'idée de faire quelque chose de ses mains qui soit en même temps un exercice intellectuel, souvent scientifique, ne leur apparaisse pas comme une possibilité de carrière. Les hommes ont tendance à écarter assez rapidement l'idée de carrière dans la restauration du textile quand ils font des projets pour leur vie professionnelle. »

Pendant ce temps, pour le personnel du CCT, le souci immédiat est de faire sécher le pagne de Gandhi... ■

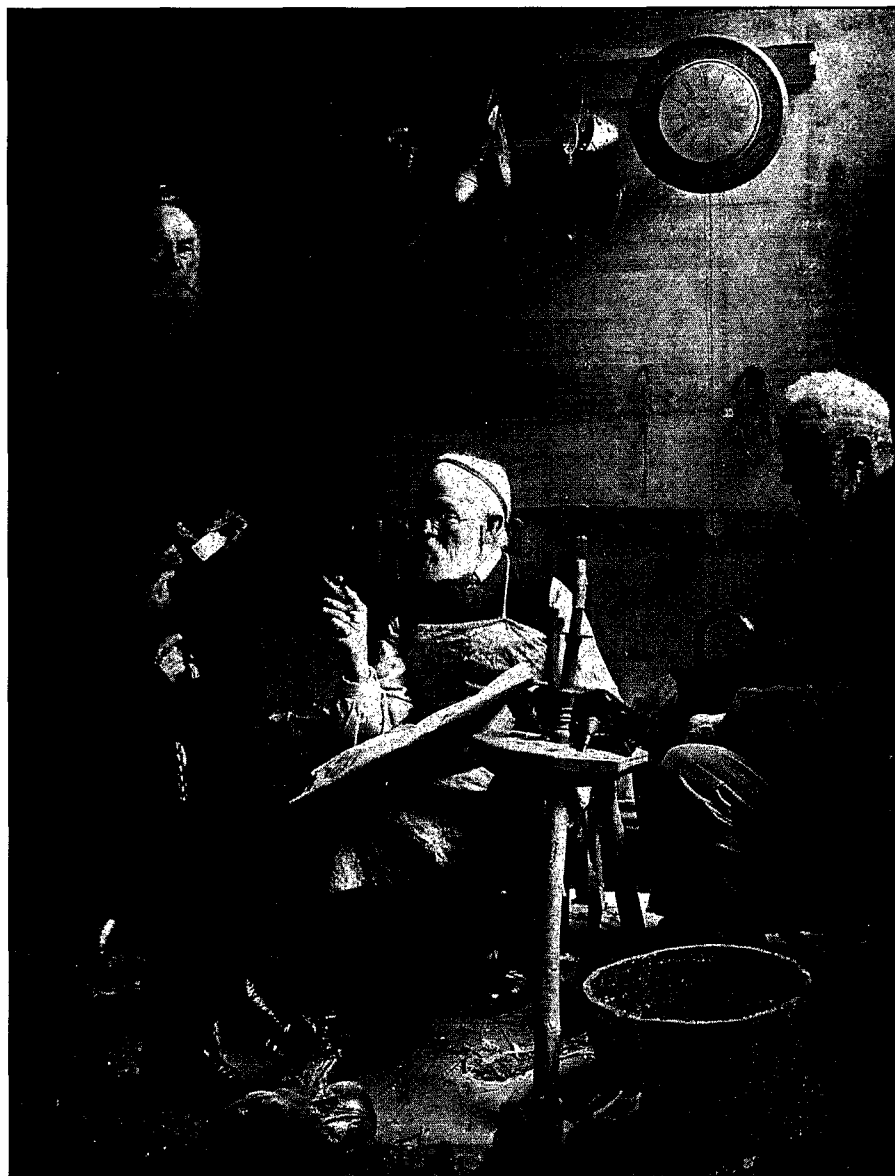
La sauvegarde d'une technique artisanale ancienne : un Musée de la chaussure en Angleterre

June Swann

June Swann a passé la plus grande partie de ses trente-huit ans de carrière au musée de Northampton, en tant que conservatrice de la collection de chaussures et de bottes la plus importante d'Angleterre. Elle raconte comment un mélange de bon sens, d'imagination et une bonne formation sur le tas ont contribué à créer une collection de renommée internationale.

Je suis née à Northampton, cité de la chaussure. En 1950, après mes études, j'ai été appelée à travailler au musée de la ville, fondé en 1865 pour présenter l'histoire du comté ; en 1913, une salle était construite pour abriter les expositions d'art. Comme dans bien des musées, plusieurs salles étaient réservées aux spéciali-

tés locales : ici, trois salles pour les chaussures et les bottes. L'une était consacrée à l'histoire de la chaussure, de l'époque romaine jusqu'aux années 40, avec une section pour le reste du monde, principalement consacrée au XIX^e siècle. On y voyait aussi des costumes, ainsi que de la dentelle, industrie florissante au siècle dernier.'



La boutique de bottier au musée de Northampton, telle qu'elle a été installée en 1913.

© Musée et Galerie d'art de Northampton

Dans la deuxième salle, plus petite, quatre machines anciennes étaient exposées, ainsi que des outils servant à la fabrication des chaussures. La troisième salle avait été transformée en boutique de bottier des années 1860, sans doute l'une des premières boutiques de ce genre dans un musée anglais, installée en 1913 avec l'aide de vieux artisans piqueurs dont la connaissance du métier remontait à l'époque décrite. Au cours des trente-huit années passées à travailler dans ce musée, ce fut toujours la partie de l'exposition la plus fréquentée. Tout l'ensemble, pour l'essentiel terminé en 1928, et auquel s'ajoutèrent de nouvelles vitrines vers 1940, constituait la plus grande collection de pièces anciennes en Angleterre : environ 750 chaussures.

Le Royaume-Uni, en 1950, subissait encore les restrictions imposées par la guerre, et le musée, de statut municipal, manquait d'argent et de personnel : deux employés seulement secondaient le bibliothécaire-conservateur de la ville. Aucun de nous n'avait eu de formation muséale, et personne n'était là pour nous encadrer ; cela m'a beaucoup gêné dans les années qui ont suivi, car j'ai vu perdurer cet état de fait et j'ai pu constater combien le manque de formation peut être préjudiciable aux objets. Il est grand temps de rappeler la nécessité d'une formation de base avant de confier quelque travail que ce soit à un personnel non encadré : comment éviter de manipuler les objets, comment les manipuler en cas de nécessité, quelles sont les meilleures conditions d'environnement, l'importance de la propreté, l'élimination des insectes nuisibles, le catalogage et l'enregistrement, et quel traitement doit être confié à un spécialiste. Un ou deux jours de formation obligatoire suffissent parfois à empêcher les pires désastres.

Catalogage et mise en réserve

Heureusement, nous avons quelque bon sens. L'assistant principal avait déjà commencé à créer un fichier du costume, que j'adaptai rapidement pour répertorier les chaussures : description au recto, croquis au verso. Il s'est révélé assez pratique pour continuer à être utilisé jusqu'à aujourd'hui et a été reproduit avec des illustrations dans le n° 11 de *Costume* ; depuis, il a été développé, et l'on utilise des fiches plus grandes : en 1950, nous avions à peine les moyens d'acheter les plus petites fiches disponibles, et je me souviens encore de la réaction du conservateur lorsqu'il apprit que cette dépense représentait plus des deux tiers du budget mensuel !

De 1977 à 1979, j'ai fait partie d'un petit groupe de conservateurs qui aidaient l'Association de documentation muséale à mettre au point une fiche de catalogage pour le costume. En dépit d'un travail assidu, le nouveau fichier n'a pas paru plus satisfaisant que ceux que nous utilisions déjà, encore que l'on ait pu espérer l'informatiser. Le système que j'avais mis au point pour les chaussures s'est révélé précieux, comparé aux fiches d'autres musées rédigées dans un langage que je maîtrisais mal, et je remercie les collègues qui l'ont adopté. Heureusement, la terminologie du métier avait été établie en 1913 et, avec l'aide du collègue local, nous avons pu l'adapter aux chaussures historiques et publier un glossaire.

En même temps que le catalogage, nous avons entrepris de réorganiser les réserves. Le « système » précédent prévoyait de placer au moins une chaussure, une pièce romaine et un fossile dans chaque boîte. Une autre pièce était destinée au rangement des quelques chaussures qui n'étaient pas exposées : elles étaient placées dans des placards en bois, avec des étagères à claire-voie pour permettre à

l'air de circuler. Mais cela ne fut pas satisfaisant, car il fallait mettre du papier de soie désacidifié pour éviter le contact avec les lattes, ce qui allait à l'encontre du but recherché ; phénomène plus mystérieux, la circulation de la poussière s'en trouva favorisée. Nous fûmes heureux d'abandonner cette méthode lorsque les chaussures purent être installées dans une pièce plus grande.

Nous étions obligés de nous contenter des placards les moins chers, des placards en planches. J'insistai pourtant pour que chacun soit muni d'un filtre à air : une ouverture de 8 cm de diamètre, munie d'un treillis à l'extérieur, de mousseline à l'intérieur et d'ouate entre les deux. Malgré la pollution du centre de la ville, dix ans ont passé avant qu'on ne trouve de la poussière à l'intérieur, car, du fait de l'aération et des variations de température, elle s'était déposée dans les filtres. Ce filtre simple apporte une solution bon marché et efficace aux musées pour lesquels la climatisation est un rêve impossible.

J'insistai aussi pour que les placards ne soient pas de plain-pied, à cause de l'humidité, et nous avons compris combien cela était essentiel lorsque l'inévitable fuite d'eau s'est produite : cela n'est arrivé qu'une seule fois en trente-huit ans, mais d'autres musées ont eu moins de chance. On a encore pu le vérifier l'année dernière, pendant les troubles de Los Angeles, lorsque la réserve d'un musée du centre de la ville a été inondée par les extincteurs déclenchés par un incendie dans le bâtiment voisin ; en pleine émeute, il fut difficile de trouver un policier qui puisse pénétrer à l'intérieur pour arrêter l'eau. Conclusion : il est préférable de garder les objets éloignés du sol.

Pour protéger les chaussures, et à cause du peu d'espace dont nous disposions, nous les rangions, comme le font les commerçants, dans des boîtes. (Si pos-

© Musée de la chaussure japonaise, Fukuyama, Japon



*Maison
de fabricants
de socques
(geta).*

sible, utiliser du carton désacidifié, c'est ce qu'il y a de mieux.) J'avais choisi trois tailles différentes pour entreposer les chaussures et les bottes hautes. Les pièces de dimensions supérieures étaient rangées une par une. Les placards mesuraient 32 cm de profondeur et pouvaient contenir au maximum huit boîtes en hauteur. Au fil des années, je regardais avec envie ces musées qui avaient des réserves propres et de l'espace pour ranger les chaussures sur des étagères, sous film transparent, ce qui permettait une inspection rapide et un accès immédiat à l'objet désiré.

Mais j'enviais encore plus les musées qui avaient adopté le système des musées d'art : des salles principales d'exposition, où les plus belles pièces étaient élégamment présentées, et des salles annexes où

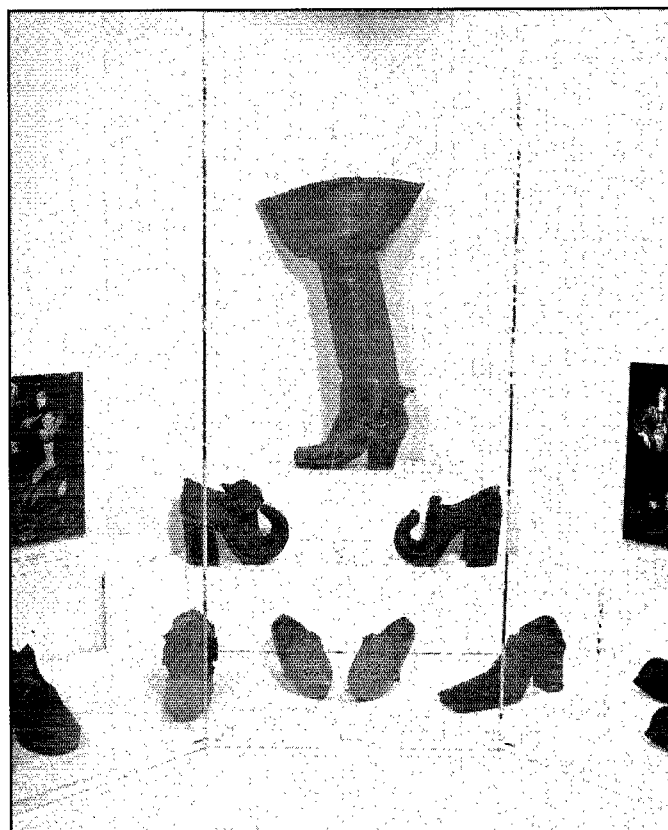
le reste était entassé du sol au plafond ; la plupart des objets pouvaient ainsi être présentés à tous ceux qui leur accordaient une importance essentielle : modélistes, érudits, étudiants ou écrivains. Dans un musée spécialisé où viennent des visiteurs du monde entier, toute la collection doit être disponible, mais disposer de personnel pendant le temps nécessaire devient financièrement impossible quand les objets sont rangés dans des boîtes et dans des réserves qui exigent un contrôle constant. L'entreposage visible encourage l'utilisation et économise de l'espace et du personnel. Naturellement, à cause de la fragilité des chaussures, l'éclairage doit être réduit au minimum : il ne doit pas dépasser 50 lux, et chaque vitrine doit être équipée d'une minuterie actionnée par le visiteur. Les présentations d'objets

en cuir du Musée allemand du cuir, à Ofenbach en Allemagne, sont un bon exemple, quoique je préférerais qu'on ajoute des éclairages tels que des veilleuses de secours au niveau du sol, afin que toute la pièce ne soit pas plongée dans l'obscurité lorsqu'elle n'est pas utilisée.

J'ai essayé de rester en contact avec d'autres musées de la chaussure à travers le monde : Street dans le Somerset au Royaume-Uni ; Fougères et Romans-sur-Isère, en France ; Waalwijk, aux Pays-Bas ; Izegem, en Belgique ; Pirmasens et Weissenfels, en Allemagne ; Schönenwerd, en Suisse ; Vigevano, en Italie ; Barcelone, en Espagne ; Wlin, en République tchèque ; Philadelphie, aux États-Unis d'Amérique ; Toronto, au Canada ; Fukuyama, au Japon.

Lorsque la collection fut plus connue, il devint évident qu'il fallait établir une bibliographie sur les modes en matière de chaussures pour éviter du courrier répétitif. En 1952, elle était bien courte, mais il y avait encore bien trop de titres qui ne pouvaient y figurer. Je restreignis donc autant que possible les commentaires et fis une enquête individuelle pour chaque demande de bibliographie. La bibliographie fut rééditée à plusieurs reprises, au fur et à mesure de la parution de nouveaux livres, mais, même maintenant, aucune ne contient les innombrables détails utiles pour identifier ou recréer des styles historiques. Il est toujours nécessaire de retourner aux chaussures elles-mêmes, même après étude des fiches.

Nous avons aussi publié des catalogues consacrés à des aspects particuliers de la collection : la chaussure et l'image du cordonnier dans les œuvres d'art ; les boucles de chaussures ; les chaussures cachées ; ainsi que des bibliographies sur les sabots, les modèles, les patins, les tire-boutons, les outils. Nous avons monté une importante photothèque pour la vente, et certaines



© Pascal Lamoureux

Détail de la vitrine des chaussures, d'Henri IV à Louis XIV.

Musée international de la chaussure, Romans-sur-Isère, France.

photos ont été choisies pour illustrer le livre *Picture book of boots and shoes* ; d'autres ont été reproduites sous forme de cartes postales. Ces dernières années, nous avons fait imprimer une certaine quantité de petites brochures bon marché dont les thèmes abordés sont sujets de recherches, afin de gagner du temps avec les visiteurs. Des éditeurs extérieurs ont publié mon article « Les chaussures jusqu'à 1600 », ainsi que des livres comme *Shoes. 1600-1980* et *Shoemaking*.

La constitution de la collection

Pendant des années, les chaussures n'ont pas eu de valeur commerciale, alors que certains tableaux représentant des cor-

donniers pouvaient atteindre des sommes importantes. Il était difficile de trouver un financement auprès de l'industrie de la chaussure, car, en Angleterre, elle était sur le déclin en raison des importations à bon marché. Nous avons reçu de petites quantités de chaussures de gens ordinaires (la plupart des femmes gardent leurs chaussures de mariage et les premières chaussures de leur bébé), des collections plus importantes provenant d'usines et de collèges techniques au fur et à mesure qu'ils fermaient, ainsi que de quelques collectionneurs.

En 1968, Christie's a commencé à faire des ventes de costumes, ce qui a fait monter les prix en flèche, puis le nombre croissant de vendeurs a fait descendre les prix, qui sont remontés en 1980 avec la mode de l'investissement dans les antiquités. A cette époque, la réputation du musée était telle que peu de personnes poussaient les enchères contre nous ou même contre d'autres musées connus pour faire des recherches sérieuses. Je suis persuadée qu'aujourd'hui encore les recherches se poursuivent, qui justifient l'achat de tant de chaussures par la ville de Northampton. En 1988, la collection comptait plus de 9 000 chaussures et, avec sa riche bibliothèque, elle apparaissait comme la plus importante du monde.

Les nouvelles acquisitions étaient nettoyées, traitées et enregistrées au fur et à mesure de leur arrivée, la plupart étant exposées pour une courte durée dans la vitrine des acquisitions récentes si elles ne pouvaient être intégrées aux présentations existantes. Au fil des années, les conservateurs et plusieurs comités ont établi des plans pour de nouvelles présentations et de nouveaux locaux, mais, par manque de fonds, rien n'a pu être fait. Pendant des années, j'ai déploré l'aspect démodé de la salle principale et le fait que son encombrement la faisait ressembler à

une galerie de seconde zone. Certains s'interrogeront sur le bien-fondé de l'importance que j'accorde à l'information et à la recherche, au détriment du temps consacré aux visiteurs ordinaires (j'ai surtout travaillé seule de 1955 à 1986) ; mais le public ne s'est jamais plaint et les chiffres sont demeurés stables.

Je note avec un certain amusement les grands débats qui ont cours dans certains musées sur la manière de « collecter le *xx^e* siècle » : j'ai hérité d'une collection qui, depuis 1873, a toujours bénéficié d'une politique d'acquisition de chaussures contemporaines, et je n'ai fait que maintenir cette façon de faire. Ainsi ont été regroupés certains modèles les plus vendus et des échantillons des usines dont tous n'étaient pas toujours fabriqués en grande quantité ; des croquis de modélistes ; des pièces appartenant à des particuliers. Parfois, des amis ont contribué à l'achat de modèles de grands créateurs internationaux, et un balletomane a persuadé des danseurs célèbres de nous offrir des chaussons qui perpétueraient la mémoire de leurs grands spectacles, mais il n'a pas toujours été facile de trouver une paire en bon état. Nous avons également veillé à ce que les chaussures de travail ou les chaussures de l'armée (dont beaucoup sont fabriquées dans le Northamptonshire) soient présentes dans nos collections, car nous tenions à montrer la chaussure de toutes les couches de la société et portée en toutes occasions. Heureusement, les chaussures cachées par superstition depuis des siècles dans certains bâtiments sont généralement des chaussures de travail ordinaires, très souvent absentes des collections de costumes.

Lorsque je me suis démenée pour faire le catalogage de la collection constituée avant la première guerre mondiale, j'ai très rapidement compris combien il est essentiel d'enregistrer le maximum d'in-

formations possible sur l'histoire de chaque objet. Il était sans intérêt d'acquérir des chaussures rapportées en Angleterre comme souvenirs, sans autres renseignements, à moins qu'elles ne soient vraiment spectaculaires. Lors de mes voyages, j'ai veillé à acquérir des chaussures typiques, notant la date, l'endroit, toutes les informations significatives et les modifications par rapport aux styles « traditionnels », alors que l'usage de nouveaux matériaux et des teintures synthétiques se répandait. On devrait encourager chaque pays à publier l'histoire des chaussures qu'on y porte.

En 1950-1951, alors que j'étais encore débutante, bien des vieux artisans bottiers se sont plaints de l'intitulé de tel ou tel outil. Victime de mon ignorance, je modifiais alors les étiquettes jusqu'à ce que je m'aperçoive qu'un nom pouvait varier d'une ville à un village et même d'une partie d'une ville à l'autre. Malheureusement, entre-temps, le nombre de piqueurs avait diminué et il était trop tard pour enregistrer certaines variantes. Au début des années 50, à mesure qu'ils disparaissaient, leurs outils et leur équipement, devenus invendables, étaient offerts au musée, et nombre de ces ensembles contenaient au moins un outil fabriqué pour un usage spécifique par l'artisan lui-même. Nous avons pu constater l'ingéniosité des uns et des autres et nous avons compris que toute l'histoire de ce métier restait encore à écrire.

On en sait davantage sur les fournisseurs de machines. Les techniques de fabrication des chaussures ayant changé dans les années 60, bien des machines du XIX^e siècle ont été mises au rebut, et je tenais à disposer d'une collection complète qui couvre l'ensemble des deux cents opérations nécessaires à la fabrication des chaussures : ce métier semble, en effet, avoir été l'un des seuls, au milieu du

XIX^e siècle, à avoir mécanisé chaque opération, auparavant manuelle, plutôt que de chercher à confier à la machine l'entière production de la chaussure. Lorsque j'ai quitté le musée en 1988, les machines avaient été acquises, nettoyées, remises en ordre de marche et, le chômage augmentant, j'espérais que l'on pourrait réunir les fonds nécessaires pour embaucher d'anciens ouvriers de l'une ou l'autre des nombreuses usines désaffectées : ils pourraient y utiliser le matériel et faire du travail sur mesure qui rapporterait de l'argent ; ils feraient des démonstrations des différentes techniques devant les visiteurs et en même temps sauveraient des bâtiments historiques. Je souhaitais aussi qu'un artisan piqueur vienne travailler dans l'atelier 1913. Malheureusement, cela parut d'une imagination trop débridée pour faire l'objet d'un financement public et les crédits n'ont jamais été accordés. Nous étions parvenus à constituer une collection de chaussures de renommée mondiale sans financement sur le plan national, mises à part quelques rares subventions pour l'acquisition d'une œuvre d'art.

Bien des techniques artisanales de la chaussure se sont perdues. Nous avons consigné la tradition suivant laquelle les piqueurs de Northampton faisaient 60 points par pouce, mais cette habileté technique ne s'est pas transmise. Les musées ont pour tâche de préserver les savoir-faire, de les maintenir intacts tout comme les matériels eux-mêmes. Depuis 1580, la fabrication des chaussures s'appelle « le beau métier », mais les outils et les machines, tout comme les chaussures, manquent d'âme sans la présence de ces hommes bienveillants qui ont laissé un souvenir ineffaçable dans ma vie. J'espère que la collection aura su conserver leur âme et que leurs belles traditions survivront. ■

Le musée « participé »

Dan Bernfeld

Dan Bernfeld, universitaire et expert auprès des institutions internationales, est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à la socioculture, dont un Fichier européen de la participation en dix volumes (1978-1988), ainsi que des rapports sur les campagnes pour la renaissance de la cité et celle du monde rural. L'UNESCO a publié un de ses livres, Un nouvel enjeu : la participation, en 1983. Il dit dans cet article combien la qualité des rapports humains — l'harmonie du couple accueillant/visiteur — lui paraît être l'élément essentiel du bon fonctionnement des musées aujourd'hui.

Il y a quatre ans, un article publié dans cette revue a soulevé quelques problèmes de fond concernant l'évolution et les tendances du musée contemporain (Kenneth Hudson, « Un musée inutile », *Museum*, XLI, n° 162, 1989, p. 114-116). Selon son auteur, l'évolution vers des structures gigantesques (le musée d'Orsay ou La Villette) accueillant des foules considérables, le plus souvent poussées par des « modes », est dangereuse : elle éloigne le musée de sa vraie mission. En somme, on assisterait à la naissance du « musée inutile ».

Que les grandes structures disposant des considérables ressources qui leur sont nécessaires puissent mettre en difficulté le petit musée spécialisé qui manque de moyens — matériels, crédits et personnels — me semble être une évidence. Mais d'autres arguments ne sont pas dépourvus d'intérêt et, sans vouloir opposer mécaniquement contenant et contenu, foules et publics clairsemés, modes et valeurs supposées authentiques, je pense pouvoir participer aujourd'hui à ce débat.

Comme critère d'évaluation, je suggère de prendre en compte le triangle de survie. Les résultats qu'il m'a permis d'obtenir dans un champ de recherche/action proche (développement des ressources socioculturelles locales) semblent encourageants. Appliqué au musée contemporain, le triangle de survie traite des trois aspects suivants : le contenu ou ce que le musée se propose de montrer ; le contenant ou le cadre dans lequel il présente ses collections ; et, dernier point mais non le moindre, comment ou par quelles méthodes d'encadrement de l'accueil il entend le faire.

Je n'insiste pas — du moins à ce stade de mon propos — sur le contenu du musée, tellement ce problème est souvent et bien traité. Rappelons seulement qu'une démocratie muséale suppose un ajuste-

ment permanent entre les demandes des publics et l'action pédagogique que le musée prend en charge.

Le thème du musée, auquel *Museum international* a consacré de nombreux articles, est très présent dans l'actualité. C'est en grande partie à la collaboration entre les muséographes, les architectes et les autorités locales que l'on doit la renaissance du musée aujourd'hui. Rendre le musée plus attrayant — extérieurement comme intérieurement —, mettre le public à l'aise — physiquement comme psychologiquement —, est sans aucun doute à l'origine de cette renaissance. J'ai insisté dans mes recherches récentes sur la nécessaire et laborieuse clarification typologique du renouveau architectural du musée. La dominante — l'élargissement des espaces (ailes nouvelles, étages supplémentaires ou aménagements souterrains) — se situe entre la réhabilitation de l'existant et la construction neuve, tout simplement.

C'est avec amusement que je rappellerai les disputes du type : « L'architecture doit s'effacer devant le contenu du musée... », etc. Et si nous proposons d'exposer sous des tentes !

Mais le premier problème que pose le triangle de survie lors de son application aux musées est celui du couple accueillant/visiteur. Non pas que les deux autres éléments que je viens de citer ne soient pas d'une grande actualité — le contenu et le contenant —, mais le facteur humain, les caractéristiques d'un nouveau public et d'un nouveau personnel d'accueil me semblent constituer le vrai défi du musée contemporain.

La démocratie muséale — on comprend aisément qu'il n'est pas question d'accepter la notion de démocratisation des musées — consiste à accueillir, donc à former un nouveau public — un public beaucoup plus nombreux d'une part,

sans aucun *a priori* en faveur des valeurs établies d'autre part. Concernant le personnel d'accueil — en plus de ce que je viens de dire à propos du public —, la formation est un domaine en plein développement, qui se cherche et qui, lui non plus, n'est pas « traditionnel ».

Des domaines de formation, qui sont un vaste sujet, je ne retiendrai qu'un seul aspect : celui des rapports nouveaux et sans précédent qui s'établissent entre le visiteur et celui qui l'accueille. Sans lui donner valeur d'exemple, j'évoquerai le cas extrême, vécu personnellement le jour de la clôture de la Campagne pour le monde rural, organisée par le Conseil de l'Europe dans les années 80. A partir de Trevermünde (Allemagne), un bateau proposait la visite d'un littoral d'une extraordinaire richesse naturelle : paysages, contraste mer et terre avec des couleurs changeant à chaque instant... Pour mieux profiter du paysage, je suis monté avec quelques collègues sur le pont supérieur. Tandis que le guide « officiel » abreuvait les congressistes d'une description détaillée des réalisations du *Land* — aménagement du territoire, décisions politiques et trains à grande vitesse, qui, dans un proche avenir, relierait le nord de l'Allemagne aux grandes villes du pays, etc. —, un oiseau se posa sur une balise en pleine mer. Et le miracle se produisit : le pilote du bateau nous expliqua pendant une demi-heure les origines, les habitudes et la vie de cette espèce fort rare. Je n'ai connu une semblable émotion que dans la lagune de Venise lorsque le marin qui me conduisait de San Giorgio à Malamocco m'expliqua le phénomène des *aque alte* tel que sa pratique quotidienne de la lagune le lui avait enseigné. Quelle différence avec la langue de bois des décideurs qui discutent de toute éternité du phénomène des inondations provoquées par les « agressions

de l'homme sur les équilibres écologiques de la lagune » !

Ce qui me paraît essentiel, dans ce rapport visiteurs/personnel d'accueil, c'est qu'une complicité s'établisse, et cela est possible dès lors que la consommation du musée devient besoin et habitude. Besoin ressenti et accepté comme tel par les deux parties, habitude conduisant à une meilleure connaissance, qui engendrent parfois une véritable rencontre. Car cette complicité ne sera atteinte que le jour où les amis des musées auront devant eux les amis du public !

Faire participer le public

Nous parlons souvent de qualité architecturale — je pense autant au bâtiment qu'à l'architecture intérieure du musée —, rarement des rapports humains, pourtant déterminants en un temps où le musée est confronté à un afflux considérable de visiteurs. Ne pas retenir cet aspect comme prioritaire signifie qu'on oublie que le musée est aujourd'hui devenu un lieu public, comme les gares ou les mairies. Faut-il rappeler qu'arriver au service d'état civil de l'hôtel de ville de Bologne nécessite d'emprunter d'interminables couloirs, véritables galeries de peintures, ou que les présentations les plus réussies des gastronomies régionales françaises ont souvent lieu dans les gares parisiennes ?

Un jour — je ne l'oublierai jamais —, un jeune guide conduisant un groupe de visiteurs allemands auquel je m'étais joint présentait au Louvre l'exposition David. Compétente et surtout passionnée par son travail, elle expliquait certains tableaux. A un moment, l'« incident » se produisit : le vieux traducteur-accompagnateur du groupe entra dans un long débat sur la toile représentant l'assassinat de Marat dans sa baignoire. Ce débat m'a beaucoup ému et, deux ans après, je com-

prends pourquoi : c'était la préfiguration de ce que j'appellerais le musée « *participé* ». Et j'arrive au cœur du problème du musée : il sera *participé* ou il disparaîtra. Ne nous laissons pas tromper par l'important afflux — une mode, diraient certains (j'ajouterai : pourquoi pas ?) — qui peut se tarir aussi vite qu'il a fait son apparition. L'homme de demain sera désireux de s'impliquer dans l'accrochage, dans le choix des thèmes et même dans des aspects aussi pointus que la restauration des œuvres d'art ou celle de leur réceptacle : voir le succès de l'exposition « La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre » au Grand Palais (Paris), en 1980, ou celui de la journée portes ouvertes sur le chantier de réhabilitation des éléments architecturaux et sculpturaux de la cour Napoléon, au Louvre, au mois de mars 1992. Quelle joie de voir le travail des tailleurs de pierre au centre de l'intérêt porté par le public aux restaurateurs des sculptures ; quel émerveillement pour les visiteurs d'approcher, au sens le plus fort du terme, cette décoration sculpturale de la cour Napoléon ! La remarque d'un vieux monsieur m'a particulièrement touché : « Je verrai la sculpture au Louvre très différemment après cette rencontre avec le tailleur de pierre ! » Et pourquoi pas, demain, des visites dans les laboratoires de restauration ou aux séances d'accrochage ?

Certes, en l'état actuel des choses, le

triangle de survie du musée ne permet qu'une approche qualitative. Supprimez une seule de ses trois composantes et vous vous trouvez en crise ouverte. Dans presque tous les établissements créés ou réhabilités dans les années 80, le triangle est complet, et l'on imagine mal aujourd'hui un musée dans une architecture poussiéreuse, mal éclairé et inadapté aux besoins du public. De plus, comment admettrait-on l'absence d'un personnel hautement qualifié, accueillant, disponible ? C'est ce qu'indique le triangle lorsqu'on l'applique aux deux musées parisiens déjà cités : Orsay et La Villette.

Une note particulière, avant de conclure, pour les écomusées : c'est certainement la structure décentralisée qui correspond le mieux aux publics locaux en quête de leurs racines, de leur histoire, et c'est en même temps la structure qui favorise la meilleure participation. Encore faut-il qu'ils disposent de ressources financières conséquentes et d'un personnel suffisant. Lors de la Campagne européenne pour le monde rural, plusieurs expériences remarquables ont été signalées, telle celle de l'Écomusée de Condeixa, au Portugal. Réunir et mettre en valeur sur un même territoire les aspects paysagers (les zones humides avec leur faune et leur végétation), les métiers du passé en train d'être revitalisés (céramique et tissage, moulins à eau, pressoirs à olives, froma-

geries traditionnelles) ou des activités aussi passionnantes que celle du groupe de réparation des vieux orgues des petites églises villageoises (plusieurs dizaines réhabilitées à ce jour) n'est pas un pari assuré. Là, le triangle fait état d'un manque de personnel pour l'accueil du public, par manque d'argent.

Y a-t-il encore une place pour l'innovation dans le « grand » musée, ou bien est-ce plutôt le propre des « petits » ? Redoutable question que pose implicitement Kenneth Hudson. Je raconterai ce que j'ai vu un jour dans le métro parisien, sur la ligne place d'Italie-Bobigny : une jeune femme accroche entre deux barres verticales du couloir central un rideau et, avec deux marionnettes et une « sono » portable qui l'accompagne musicalement, elle joue une saynète. J'ai remarqué chez les voyageurs la même attention et le même émerveillement que l'on observe habituellement chez les enfants devant les marionnettistes. Cette dernière remarque permet bien d'affirmer — n'en déplaise à certains — que le musée n'échappe pas aux critères d'analyse socioculturelle propres à l'ensemble des manifestations artistiques. Il est donc manifeste que la notion de démocratie culturelle — encore une fois, méfions-nous de la démocratisation de la culture — est une composante essentielle de la démocratie tout court. ■

La lutte contre le trafic des œuvres d'art volées en France

Mireille Ballestrazzi

Les méthodes de lutte, en France, contre le trafic des œuvres d'art volées sont suivies avec une grande attention par les milieux professionnels. Fortement soutenu par son autorité de tutelle, le Ministère de l'intérieur, et bénéficiant de l'aide des services de police à l'intérieur du territoire aussi bien qu'à l'extérieur, l'Office central pour la répression du vol d'œuvres et d'objets d'art reçoit l'appui actif de la communauté muséale et des professionnels du marché de l'art. Mireille Ballestrazzi, responsable de l'Office central, expose les méthodes de travail de cet organisme.

Pour lutter contre le vol et le recel des œuvres d'art, la France s'est dotée, en 1975, d'un organisme spécialisé à compétence nationale : l'Office central pour la répression du vol d'œuvres et d'objets d'art, sous tutelle du Ministère de l'intérieur, institué par un décret interministériel signé par cinq ministres.

Dépendant de la Direction centrale de la police judiciaire, l'office s'est vu attribuer quatre missions essentielles : la coordination des actions de prévention contre les vols ; la coordination des actions de répression contre le vol et le recel ; la centralisation de l'information ; la formation.

Cet organisme est aussi rattaché au Bureau central national d'Interpol pour la France ; à ce titre, il a qualité pour intervenir dans le traitement des échanges internationaux relatifs aux œuvres d'art et, plus généralement, aux biens culturels.

La prévention

Parallèlement à son rôle de répression et d'investigation, l'office s'efforce de promouvoir des mesures propres à assurer la protection des œuvres d'art en développant des actions de communication et d'information. Il entretient des contacts réguliers avec différentes instances qui sont, en quelque sorte, ses interlocuteurs privilégiés, en particulier la Direction des musées de France, la Direction du patrimoine du Ministère de la culture et les autorités diocésaines.

L'office organise des conférences à l'intention des conservateurs des musées, des conservateurs des antiquités et des objets d'art dans les départements français, des professionnels du marché de l'art, des agents des compagnies d'assurances, des associations de collectionneurs privés intéressés par les conseils qui peuvent leur être donnés. Il participe à des colloques

nationaux et internationaux consacrés aux problèmes de protection des biens culturels, par exemple à ceux du Comité de sécurité du Conseil international des musées (ICOM).

Il est membre actif de deux structures mises en place en 1990 par le directeur des Musées de France, Jacques Sallois : l'Observatoire du marché de l'art, qui étudie les mouvements des œuvres d'art sur le territoire national, avec les informations des services douaniers notamment et la participation des représentants des organismes professionnels du marché de l'art ; et le Comité de sécurité des musées de France, instance essentielle pour l'analyse de la sécurité dans les musées, la planification des actions en ce sens et l'élaboration de conseils utiles aux conservateurs et aux agents de surveillance dans les musées. Un conseiller pour la sécurité a été chargé d'animer les travaux de ce comité.

La répression et la centralisation de l'information

Concurremment à sa mission fondamentale de documentation et de coordination des enquêtes, l'office développe une stratégie opérationnelle propre, et ses enquêteurs participent activement à la répression du trafic national et international des œuvres d'art volées. En vertu de leur habilitation judiciaire sur le plan national, ces spécialistes peuvent intervenir à tout moment en n'importe quel endroit du territoire français, soit en tant que support technique des services locaux, soit sur saisine directe de la magistrature.

L'Office central a en charge la diffusion de toutes informations concernant les œuvres volées, sous la forme qui lui paraît la mieux appropriée : diffusion nationale ou internationale par la voie d'Interpol, diffusion orientée restreinte.

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



La Vierge et l'Enfant,
par Cornelius Van Harlem,
toile dérobée dans un musée
en France
et retrouvée en 1989.

La lutte contre les receleurs est aussi l'un de ses objectifs permanents. Le Service de documentation centralise sur informatique tous les renseignements relatifs aux vols d'œuvres d'art commis en France et tient à jour le fichier informatisé des œuvres volées. De même, une base de données concernant les cambrioleurs spécialisés et les receleurs nationaux et internationaux est tenue par les policiers de la documentation.

De nombreuses actions sont menées en France pour renforcer la coordination des forces de police : organisation de réunions opérationnelles régulières des différents services ; mise en place d'actions concertées ponctuelles en cas de détection d'équipes de cambrioleurs ; organisation de réunions pour uniformiser la rédaction des descriptifs des œuvres, afin de faciliter l'échange des informations.

Bien connaître le marché clandestin

de l'art et ses rouages est très important, et l'office multiplie les contacts en ce sens. Toutefois, un problème — le plus important peut-être — n'est pas résolu : l'identification des œuvres et des objets d'art volés en cas de découverte.

Il s'agit en effet de la difficulté majeure pour les services de police, en particulier pour les objets d'antiquités. Trois conseils essentiels sont ainsi donnés aux propriétaires (établissements publics et collectionneurs) afin de faciliter l'identification des objets : établir un descriptif précis et détaillé des œuvres détenues ; prendre de bonnes photographies des œuvres ; enfin, un marquage des biens de valeur est toujours précieux : en dehors des procédés de marquage proposés par certaines sociétés, chacun peut, grâce à son imagination, créer son propre marquage.

La politique de formation de policiers spécialisés a été développée par l'office depuis 1988, avec le concours du Ministère de la culture et des professionnels du marché de l'art. L'objectif est d'améliorer le plus possible la qualité des investigations grâce à une description la plus fine possible et une meilleure intelligence des informations utiles à l'enquête. Les stages de formation s'adressent aux enquêteurs de l'office qui bénéficient de cours du soir ou de sessions organisées par des instances privées spécialisées ; aux commissaires et aux inspecteurs de police chargés des enquêtes sur les vols d'œuvres d'art au sein des services régionaux de police judiciaire ; aux magistrats du parquet ou du siège ; aux policiers des pays étrangers qui désirent se spécialiser.

Les relations internationales et européennes

L'abolition des frontières à l'intérieur de l'Europe communautaire le 1^{er} janvier

1993 et ses conséquences sur la circulation des biens culturels ont donné lieu à des réflexions et à des débats durant plusieurs années. Pour mener à bien l'organisation de la lutte contre le trafic des œuvres d'art volées et leur circulation illícite, la coopération entre les États doit être la meilleure possible.

Certains pays de la Communauté européenne ont clairement établi la liste des biens culturels qui ne doivent pas quitter leur territoire. D'autres, telle la France, ne peuvent arrêter définitivement la liste des trésors nationaux : trop de biens culturels restent inconnus de l'Administration. Cette situation risque de poser à l'avenir de graves problèmes de contrôles aux frontières. La création future d'une banque de données informatique européenne, selon les critères appropriés, doit donc être envisagée d'urgence.

En France, un groupe de travail placé auprès du Premier Ministre a examiné les problèmes liés aux questions européennes, entre autres celui de la circulation des biens culturels. De nombreux spécialistes des Ministères de la culture, de la justice et de l'intérieur (dont l'Office central) ont participé à ces travaux préparatoires de la position française sur ce sujet au sein de la Communauté européenne, qui allait préluder aux modifications de la législation nationale nécessaires pour une bonne adaptation au Marché unique.

Au niveau intergouvernemental, trois instances de coopération ont été mises en place : Trevi, instance européenne pour la coopération policière ; Schengen, instance de coopération policière pour l'échange de certains renseignements (elle réunit actuellement huit pays) ; Europol, que Trevi a été chargée de construire en 1991. Le traité d'Union européenne de Maastricht évoque la réalisation d'un Office européen de police (Europol).

Au niveau communautaire, deux projets de textes visent la protection des biens culturels des États : un projet de règlement communautaire concerne le contrôle des œuvres d'art aux frontières extérieures de l'Europe des Douze, dont les services douaniers sont les maîtres d'œuvre ; un projet de directive communautaire concerne la restitution de certains biens culturels entrant dans la catégorie des trésors nationaux des États.

Au sein de la Direction centrale de la police judiciaire, les offices centraux existants participent aux réflexions engagées sur la création d'Europol, chacun dans sa spécialité. Le premier service d'Europol sera l'Unité européenne de renseignement en matière de stupéfiants. Il est souhaitable qu'à l'avenir soit créé un groupe spécialisé dans la lutte contre le vol des œuvres d'art sur le modèle de la première unité. Il apparaît dès lors nécessaire d'envisager que chaque pays se dote rapidement d'un service central national spécialisé, à l'image des deux offices qui existent au monde : l'office français et l'office italien.

En dehors de la Communauté européenne, l'Office central dispose de contacts suivis avec d'autres pays dans le monde. La coopération avec les pays de l'Europe de l'Est s'est développée depuis deux ans. Des stages de sensibilisation/formation sont organisés par le Service de coopération technique international de police, avec le concours de la Direction centrale de la police judiciaire au Ministère de l'intérieur français, au sein même de ces pays, à l'intention des services de police concernés.

Il semble que de très nombreux biens culturels de ces pays soient exportés illicitement. Les autorités compétentes des autres États doivent être vigilantes dans la détection des réseaux qui organisent la circulation clandestine des œuvres d'art des pays de l'Europe de l'Est qui, un jour ou l'autre, alimentent le marché de l'art international.

Nous devons tous nous sentir concernés par les pillages qui touchent de nombreux pays et devons œuvrer pour la protection du patrimoine culturel mondial. ■

Qui sont-ils ?

Aleksander Zinovievitch Krein

Le musée Pouchkine a tenté — et réussi — une expérience d'une grande nouveauté : appeler les visiteurs à se joindre aux spécialistes pour résoudre de difficiles problèmes d'attribution de plusieurs dizaines d'œuvres. A. Z. Krein, directeur du musée, raconte cette « énigme muséale ».

De toute ma vie dans les musées — plus de quatre décennies —, je n'en ai pas vu un seul qui néglige d'exploiter la valeur documentaire de première importance des œuvres d'art. Laissons de côté les musées d'art : dans leur cas, tout est clair. En revanche, dès qu'il s'agit de musées d'histoire, de littérature, de musique, voire de musées des techniques et, plus encore, de musées commémoratifs, le problème des rapports avec les arts plastiques se complique sérieusement. Il ne fait aucun doute que tout musée, quel qu'il soit, fait son possible pour que ses collections se signalent par la plus haute tenue artistique. Le hic est que, dans ceux que je viens de citer, ce n'est pas toujours faisable : très souvent, en effet, la portée historique et le sujet du tableau ou du dessin comptent plus que sa qualité artistique.

Je parlerai du cas du musée Pouchkine de Moscou, plus précisément de l'expertise de portraits de contemporains du poète, c'est-à-dire de gens dont près de deux siècles nous séparent. Il n'est sans doute guère nécessaire de parler longuement du rôle des portraits dans un musée littéraire : les portraits de l'écrivain exécutés de son vivant, ceux de son entourage, mais aussi ceux de contemporains inconnus, toile de fond historique et typologique, tout cela constitue un ensemble artistique extrêmement important, voire primordial, pour tout musée à vocation littéraire. Or chaque portrait, chaque paysage, chaque tableau thématique requiert le même travail de recherche que dans n'importe quel musée d'art en vue de décider de l'époque, de la date, du nom de l'artiste et ainsi de suite. Et il est plus important encore de découvrir qui est représenté sur le tableau, de savoir si la personne a un lien avec la vie et avec l'œuvre de tel ou tel écrivain et dans quelles circonstances le portrait a été peint.

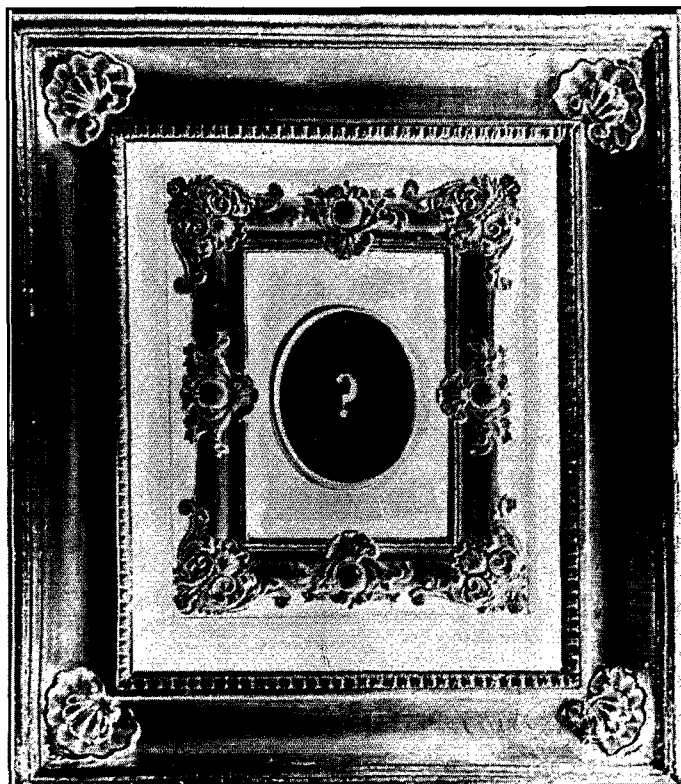
Ah, ce travail muséal créateur est imprévisible et passionnant ! L'expertise d'un portrait demande parfois des années : il faut fouiller dans les archives, se reporter à un nombre infini d'ouvrages de référence, hanter d'autres musées, consulter des spécialistes, ausculter les portraits aux rayons ultraviolets, aux rayons X, et j'en passe. En revanche, une fois l'identification achevée et confirmée par un aréopage de spécialistes autorisés, elle devient invariablement un événement muséal, une découverte. Les collaborateurs scientifiques de notre musée, qui ont des dizaines d'expertises de portraits à leur actif, ont ainsi pu introduire parmi les objets exposés de nombreux documents nouveaux et importants qui illustrent la vie et l'œuvre de Pouchkine. Ils ont aussi fait paraître sur le sujet des articles dans la presse, ainsi que des livres et des albums édités par le musée, et j'y ai consacré plusieurs études¹.

Une exposition peu ordinaire

A un certain moment, notre travail est en quelque sorte resté en plan : nous nous trouvions devant quelque quatre-vingts portraits manifestement de l'époque Pouchkine, mais par qui avaient-ils été peints ? Impossible pour nous d'en décider. C'est alors que surgit l'idée de monter une exposition et de la montrer aux critiques d'art, aux historiens, aux professionnels de muséologie, aux collectionneurs, aux spécialistes de Pouchkine, de « mettre à profit l'intelligence d'autrui » ! Toute opinion, proposition, supposition ou hypothèse nous servirait de « fil conducteur » pour poursuivre nos recherches.

Comme cela se fait dans n'importe quel musée, nous recouvrons de papier le sol de salles inaccessibles au public, puis

Photo aimablement fournie par l'auteur



Le carton
d'invitation à
l'exposition
« Qui sont-ils ? ».

nous y disposons les portraits pour une répétition — originale — avant l'accrochage. Alors se produit quelque chose d'inattendu : un membre du conseil scientifique du musée, l'écrivain et critique littéraire Irakly Andronikov, qui passait par là, s'écrie soudain : « Mais c'est une exposition Pouchkine ! Certes, Pouchkine ne connaissait pas ces gens. Eux, très probablement, le connaissaient et le lisaient. C'est la multitude qui entourait le poète, c'est son époque ! Ne réservez pas cette exposition à un cercle restreint, ouvrez-la au public ! »

Et le peintre Evgueny Rosenblum de proposer : « Transformons cette exposition en énigme pour les visiteurs, stimulons leur intérêt, leur attention, faisons-en des limiers. En même temps, donnons-leur un aperçu des méthodes

d'attribution, présentons-leur quelques exemples de réussite, avec les documents et les photographies dont nous disposons au départ. Et, surtout, faisons une exposition belle et captivante, entourons les portraits d'objets de la vie quotidienne caractéristiques des divers personnages représentés. »

La préparation de cette exposition vivante et insolite a passionné tout le personnel. Et, très vite, il y eut une avalanche de propositions.

Ainsi, un ensemble important de documents relatifs à l'expertise déjà aboutie d'un portrait de Pouchkine enfant ont été retenus pour être exposés. En particulier, on a reproduit sur des supports transparents et à la même échelle tous les portraits de Pouchkine exécutés de son vivant ; c'était là une série convaincante pour les comparaisons. Était également présenté un document que nous avaient adressé, en réponse à nos questions, des criminologues qui identifient les visages des portraits en employant des méthodes scientifiques très précises. Et l'exposition allait comprendre encore plusieurs ensembles analogues.

Dans le souci de la rendre plus intéressante pour le grand public, on a disposé, à côté des portraits militaires, par exemple, divers modèles d'armes, des insignes d'ordres et autres décorations ; à côté des portraits de femmes, des objets de toilette et autres accessoires féminins. C'était là un jeu original pour les artisans de l'exposition, et, comme on a pu le constater, un spectacle beau et captivant pour les visiteurs, qui se trouvaient ainsi transportés à l'époque de Pouchkine. Qui plus est, le jeu allait aboutir à des résultats très importants sur le plan scientifique et culturel. Bien sûr, les visiteurs n'ont pas tous été capables d'identifier un portrait, mais, participant à l'éclaircissement d'un mystère, d'une « énigme muséale », ils se

sont en quelque sorte joints aux professionnels du musée et ont accordé une attention plus grande aux pièces exposées.

Les cartons d'invitation se présentaient sous une forme « mystérieuse » : un cadre, dans ce cadre, un autre cadre, puis encore un cadre, ovale, et à l'intérieur, à la place d'un portrait, un point d'interrogation. Le texte était le suivant : « L'exposition "Portraits d'inconnus" n'est pas une exposition ordinaire. Il s'agit d'une expérience qui a pour but d'appliquer la méthode collective de constitution des collections à leur étude. [...] Chers amis, nous vous demandons de nous aider dans nos recherches ! Notez vos conclusions, vos observations, vos conseils sur les imprimés prévus à cet effet en indiquant le numéro de la pièce considérée. Qui sont ces personnes ? Quel est leur nom ? Ont-elles connu Pouchkine ? Quel artiste a pu faire tel ou tel portrait ? »

Une récolte abondante

L'exposition, qui a remporté un succès exceptionnel, a duré près d'un an. Irakly Andronikov l'a présentée à trois reprises à la télévision dans des émissions d'une heure chacune, ce qui a eu un retentissement considérable. « J'étais persuadé depuis longtemps, dit-il, que les téléspectateurs, les auditeurs de la radio et les lecteurs pouvaient résoudre des problèmes ou des énigmes là où, parfois, les scientifiques échouent. » Effectivement, à la suite de ces émissions, nous devions recevoir des centaines de lettres de téléspectateurs nous livrant leurs réflexions.

Néanmoins, force est de reconnaître que ce sont les indications des spécialistes qui auront été les plus précieuses. Cette exposition ouverte au grand public n'était évidemment pas fermée aux muséologues et aux critiques d'art, et la « récolte » fut



Photo aimablement fournie par l'auteur

d'une singulière richesse. Je m'en tiendrai à quelques exemples.

Les collaborateurs du musée Léon Tolstoï « reconnurent » dans l'un des portraits le grand-père de l'écrivain, le prince Nikolai Sergueevitch Volkonsky. Par la suite, nous leur avons donné le tableau et avons reçu en échange une pièce qui nous faisait bien défaut. Sur un double portrait, on a identifié les frères Baratynsky, Evgueny et Sergueï. A propos du premier, poète remarquable, Pouchkine a écrit : « Baratynsky, c'est charmant et merveilleux. » Quant à son frère Sergueï, il était médecin et musicien. Sur une excellente aquarelle du peintre Petr Sokolov étaient représentées les sœurs Bloudova, des contemporaines de Pouchkine. On a découvert qu'un portrait gravé de femme d'un certain âge, qui se trouvait dans une luxueuse trousse de voyage en cuir, était

*Miniature représentant
Pouchkine enfant
sur le guéridon
et documents destinés
à permettre des comparaisons
avec les portraits du poète
exécutés de son vivant.*

celui d'Elizaveta Vorontsova, qui, dans sa jeunesse, a été passionnément aimée de Pouchkine.

On a réussi également à identifier un portrait d'Ekatarina Ricci (née Lounine), musicienne et cantatrice que Pouchkine connaissait bien. Ricci, son mari, était un chanteur italien qui a échangé une correspondance avec Pouchkine et a traduit ses vers. Sur une gravure représentant trois militaires ont été identifiés les frères Tarassov — Aleksandr, Vassily et Ivan. Le Comité scientifique du musée a été réuni pour dresser le bilan de l'exposition : au total, treize identifications confirmées !

Pas seulement le personnel du musée

A l'occasion de l'exposition, des ateliers ont été organisés à l'intention des collaborateurs de nombreux autres musées, pour un échange d'expériences en matière d'expertise — car c'est là, encore une fois, un aspect très important de l'activité des musées, quelle que soit leur vocation. Hélas ! il y a encore dans les musées des centaines de portraits, de paysages, de tableaux de genre et autres objets d'art qui attendent d'être expertisés par des spécialistes. Aussi importe-t-il de conjuguer à cet effet les efforts des collaborateurs des musées avec ceux du large cercle des amis, du public et, naturellement, des personnels qualifiés. La télévision et les autres médias peuvent jouer là un rôle inestimable.

Qui sont-ils ? Qui sont les personnes représentées sur ces tableaux ternis par le temps, conservés dans des musées ou dans des collections particulières ? Dans le paysage culturel d'aujourd'hui, où l'humanité scrute son passé de plus en plus minutieusement et où les musées jouissent d'une faveur grandissante, cette question revêt chaque jour plus d'intérêt.

Et l'appel que lancent les musées au public le plus large — « Aidez-nous à identifier nos objets » — vient à son heure.

Pouchkine a écrit en 1828 un poème délicieux, « Une fleur », que je citerai en entier, tout en sachant que la traduction, en règle générale, ne rend pas toute la beauté de l'original. Cette miniature poétique recèle tout le « programme » de la recherche muséale et, bien que les intentions du poète fussent tout autres, elle rend avec assez de justesse la poésie de l'activité muséale.

*Une fleur
Sans parfum, sèche, dans un livre
Dormait oubliée une fleur,
Dont la vue aussitôt délivre
Un rêve étrange dans mon cœur*

*D'où est-elle donc — et quand ? — venue ?
Quel renouveau la modéla ?
Quelle main — connue ? inconnue ?
La cueillit pour la glisser là ?*

*Souvenir d'un tendre mystère ?
D'un triste adieu ? de doux émois ?
De quelque course solitaire
Dans la campagne ? Ou dans les bois ?*

*Et vivent-ils encor, cet homme,
Cette femme ? En quels lieux perdus ?
Ou se sont-ils fanés tout comme
Cette fleur qu'on ne connaît plus ?*

La poésie se passe de commentaires !... ■

1. A. Krein, « La naissance du musée », *Sovetskaya Rossiya*, Moscou, 1969 ; « La vie du musée », *Sovetskaya Rossiya*, Moscou, 1979.

Informations professionnelles

« Thesaurus » : les beaux-arts sur ordinateur

Le Thesaurus Auction Search Service (Service de recherche sur les ventes aux enchères) est un programme informatique avancé qui donne accès à un catalogue informatisé destiné aux musées et aux abonnés. En premier lieu, les abonnés précisent l'objet de leur recherche et le personnel de Thesaurus prépare un plan préliminaire, qui sera revu et affiné au cours des premières semaines de l'abonnement annuel. Tous les catalogues sont lus par l'ordinateur, et le logiciel identifie les objets qui correspondent aux centres d'intérêt de l'abonné. Si celui-ci veut modifier son plan de travail, Thesaurus le révisé en conséquence.

Les musées et les collectionneurs reçoivent quotidiennement des listes d'objets mis en vente susceptibles de les intéresser. Les listes exhaustives de Thesaurus couvrent la totalité de chaque spécialité choisie par les abonnés : tableaux de tel artiste, documents ou objets concernant le golf, voire des tickets d'autobus... Le choix d'objets à collectionner recherchés par les abonnés est vaste, mais on peut toujours trouver de nouveaux sujets de collections : moins d'une quinzaine de jours après le remplacement de Margaret Thatcher à la tête du parti conservateur au Royaume-Uni, un abonné commençait à rechercher toutes les babioles la concernant...

Ce service de recherche devait être développé en 1993 afin d'offrir des informations complètes sur le plan international : jusque-là, Thesaurus donnait accès à 40 % des informations mondiales sur chaque sujet, y compris les ventes aux enchères en Grande-Bretagne. Plus de cinq cents salles des ventes lui adressent leurs catalogues, jusqu'à une cinquantaine par jour ; annuellement, les données détaillées concernant quelque trois millions de lots sont saisies. Un tel service est aussi d'un intérêt considérable pour la recherche des objets volés ou qui font partie d'un patrimoine, pour celle de pièces qui ont été déplacées sans autorisation. Des travaux sont en cours avec la police britannique pour établir un mode de

fonctionnement qui permette un accès facile, mais confidentiel, aux informations, et la police française a fait part de l'intérêt qu'elle porte à ce service.

Le logiciel de la base de données de Thesaurus a été conçu pour effectuer intelligemment des recherches dans les textes : un logiciel opérationnel intégré exploite une véritable usine d'informations qui travaille sur des milliers de catalogues 24 heures sur 24, sept jours par semaine. Les points forts du logiciel sont la *capture de données*, qui permet de reconnaître plus de 90 % d'un texte clair grâce à l'emploi d'un simple scanner, et la fonction de *compression et recherche*, qui assure le stockage des données sur ordinateur en utilisant le dixième de la capacité de stockage normal d'un volume équivalent de données non compressées. La recherche de données est extrêmement rapide : un million de lots d'objets mis en vente aux enchères peuvent être lus en moins d'une seconde.

Thesaurus anime un service de recherche très actif à l'intention des musées : ceux-ci sont informés en détail de la mise en vente de tous les objets qui ont un rapport avec leur politique d'acquisition. En outre, ceux qui ont été victimes de vols peuvent obtenir des détails sur toutes les pièces qui font l'objet d'une information de la part des salles des ventes. Le logiciel est capable d'établir une correspondance entre les descriptions fournies par les musées et celles des lots, bien que la terminologie utilisée par les commissaires-priseurs puisse différer considérablement de celle employée par le musée victime d'un vol.

En février 1993, Thesaurus a acheté à Sotheby's plusieurs milliers de catalogues de ventes aux enchères de 1836 à 1992, principalement des tableaux, des dessins, des gravures ; nombre d'entre eux mentionnent les prix et les noms des acheteurs, et l'ensemble constitue un très précieux dossier sur les grandes ventes qui se sont tenues depuis la première moitié du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Intégrées dans la base de données de Thesaurus, ces informations vont aider les chercheurs à suivre les tendances et les fluctuations du marché de l'art.

Pour tout renseignement : Thesaurus, 76 Gloucester Place, London W1H 4DQ (Royaume-Uni). Tél. : (44 (0)71) 487 34 01. Télécopie : (44 (0)71) 487 42 11.

Art Planète : un magazine vidéo pour les musées

Le premier magazine vidéo international bimensuel consacré aux expositions d'art dans le monde entier a été lancé à Paris. Intitulé *Art Planète*, il s'est donné pour but de constituer un réseau d'informations audiovisuelles pour les musées d'art contemporain. Ce magazine d'une heure est produit sur vidéocassettes en format standard, PAL, SECAM ou NTSC. Des vidéodisques interactifs seront utilisés au fur et à mesure de l'expansion du réseau. Le magazine comporte des sous-titres, plutôt qu'un commentaire parlé, pour pouvoir être adapté et présenté partout.

Les musées participants fournissent à *Art Planète* des diapositives longtemps avant les expositions qu'ils prévoient d'organiser ; celles-ci sont transférées sur bande vidéo, ce qui permet au magazine de présenter des informations à jour et de servir de lien de communication adapté entre les musées. Une quarantaine d'établissements font actuellement partie du réseau.

En plus de la production d'un magazine régulier, *Art Planète* aide les musées à organiser des manifestations interactives : par exemple, un clip vidéo de dix minutes sur une exposition en cours peut être enregistré dans un musée et une copie fournie à un autre musée ; une présentation simultanée est organisée dans les deux musées reliés par un système d'amplification téléphonique permettant aux deux

groupes de dialoguer, ainsi qu'avec les organisateurs de l'exposition. Ce type de « visite à distance » s'est révélé beaucoup moins cher qu'une vidéoconférence par satellite.

Art Planète étudie la possibilité de produire des magazines vidéo nationaux et régionaux et va bientôt commencer à préparer deux nouveaux magazines à l'intention des musées de sciences et de civilisation.

Pour tout renseignement : Natan Karzmar, *Art Planète*, 119, rue des Pyrénées, 75020 Paris (France). Tél. : (33.1) 43 79 84 21. Télécopie : (33.1) 43 79 79 93.

Première exposition triennale Asie-Pacifique

La Galerie d'art du Queensland, à Brisbane (Australie), va accueillir la première exposition triennale d'art contemporain pour l'Asie et le Pacifique, du 18 septembre au 5 décembre 1993. Deux autres expositions similaires sont prévues en 1996 et 1999.

La Triennale réunira plus de soixante-dix artistes de douze pays et de Hong-Kong et présentera près de deux cents œuvres de différentes formes d'art : peinture, sculpture, impression, photographie, présentation de spectacles et montage d'installations artistiques. Elle comportera également une conférence internationale, des ateliers et une vente de publications.

Pour tout renseignement : Asia-Pacific Triennial, Queensland Art Gallery, P. O. Box 3686, South Brisbane 4101, Queensland (Australie). Tél. : (07) 840 73 33. Télécopie : (07) 844 88 65.

Appel à contribution

Museum international accueille tous articles et suggestions intéressant la communauté internationale des musées. Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser à l'éditeur,
Museum international,
UNESCO, 1, rue Miollis,
75732 Paris Cedex 15.
Réponse immédiate assurée.

Chronique de la FMAM

Fédération mondiale
des Amis des musées,
Via Goito 9,
20121 Milan (Italie)

L'Association des Amis du musée d'Orsay, à Paris, peut se féliciter d'avoir enrichi les célèbres collections d'art du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle du musée. Depuis sa création en 1980, l'Association lui a offert plus de deux cents œuvres — tableaux, sculptures, dessins, photogra-

phies, dessins d'architecture, meubles ou objets décoratifs.

Certaines de ces œuvres sont particulièrement exceptionnelles, notamment un ensemble d'œuvres de Degas venant de la famille de l'artiste, des dessins de Gauguin et Puvis de Chavannes et un rare panneau mural en céramique provenant d'un château du Devonshire (Royaume-Uni), conçu par William Morris et réalisé par le céramiste William de Morgan en 1870.

Un Ami du musée d'Orsay bénéficie d'un certain nombre de privilèges : accès gratuit et prioritaire à toutes les collections, visites guidées et concerts, ainsi qu'à toutes les expositions organisées par les Galeries nationales du Grand Palais et le Palais du Luxembourg ; présentations privées des expositions temporaires du musée et catalogues gratuits, voyages organisés pour visiter des sites artistiques et des expositions, accueil privilégié à l'arrivée.

Bon de commande

Je désire souscrire un abonnement d'un an (4 numéros) à *Museum international*

<input type="checkbox"/> Édition en français	Abonnement pour 1 an (institutions)	396 FF
<input type="checkbox"/> Édition en espagnol	Abonnement pour 1 an (particuliers)	196 FF
	Abonnement pour 1 an (institutions - pays en développement)	180 FF
	Abonnement pour 1 an (particuliers - pays en développement)	120 FF

Pour connaître le tarif de l'abonnement en monnaie locale, veuillez consulter l'agent de vente des publications de l'UNESCO dans votre pays.

Nom, prénom

Prière d'écrire à la machine ou en majuscules d'imprimerie

Adresse

Code postal

Ville

Pays

Date

Veuillez envoyer ce bon de commande accompagné de votre règlement :

• soit à l'agent de vente des publications de l'UNESCO dans votre pays (paiement par chèque ou mandat postal en monnaie locale, à l'ordre de l'agent) ;

• soit à : UNESCO, Service des abonnements, 31, rue François-Bonvin, 75732 Paris Cedex 15, France, fax : (33-1) 42 73 30 07, auquel cas veuillez indiquer le mode de paiement :

chèque en francs français, à l'ordre de l'UNESCO

mandat postal international en francs français, à l'ordre de l'UNESCO, Service des abonnements

carte de crédit VISA n°

Date d'expiration

Nom du titulaire

Signature

bons de livres UNESCO pour l'équivalent du montant de l'abonnement

Pour tout renseignement concernant l'édition en anglais de *Museum international*, veuillez vous adresser à : Journals Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford OX2 0DT, Royaume-Uni.

Ministère de la Culture et de la Francophonie

ÉCOLE NATIONALE DU PATRIMOINE

Colloque international sur la formation des conservateurs de biens culturels en Europe

(archives, archéologie, inventaire général, monuments historiques, musées)

Paris, 9-11 décembre 1993

Pour tous renseignements, écrire à : Directeur, École nationale du patrimoine
117, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris (France).
Tél. (33-1) 44 41 16 41 ; télécopie : (33-1) 44 41 16 78.

Créée en 1990, l'École nationale du patrimoine est l'école d'application des conservateurs du patrimoine chargés des archives, des fouilles archéologiques, de l'inventaire général, des monuments historiques et des musées.

Agents de vente des publications de l'UNESCO

ALBANIE : « Ndermarjia e perhapjes se librit », TIRANA.
ALGÉRIE : Entreprise nationale du livre (ENAL), 3, boulevard Zirour Youcef, ALGER.
ALLEMAGNE : UNO-Verlag, Poppelsdorfer Allee 55, D-W 5300 BONN 1, tél. : (0228) 21 29 40, fax : (0228) 21 74 91 ; S. Karger GmbH, Abt. Buchhandlung, Lörracher Strasse 16A, D-W 7800 FREIBURG, tél. : (0761) 45 20 70, fax : (0761) 452 07 14 ; LKG mbH, Abt. Internationaler Fachbuchversand, Prager Strasse 16, D-O 7010 LEIPZIG. *Pour les cartes scientifiques* : Internationales Landkartenhaus GeoCenter, Schockenriedstr. 40a, Postfach 800830, D-W 7000 STUTTGART 80, tél. : (0711) 788 93 40 et (0711) 788 93 45, fax : (0711) 788 93 59 et (0711) 788 93 54. *Pour « Le Courrier de l'UNESCO »* : Deutscher UNESCO-Vertrieb, Basaltstrasse 57, D-W 5300 BONN 3.
ANGOLA : Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
AUTRICHE : Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN, tél. : 55 35 01 40, fax : 512 47 31 29.
BELGIQUE : Jean De Lannoy, Avenue du Roi 202, 1060 BRUXELLES, tél. : 538 51 69, fax : 538 08 41.
BÉNIN : Librairie Notre-Dame, B.P. 307, COTONOU.
BRESIL : Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RRO DE JANEIRO (RJ) 2000, tél. : (21) 551 52 45, fax : (21) 551 78 01 ; Livraria Nobel, S.A., Rua da Balsa, 559, CEP 02910 SÃO PAULO, SP, tél. : 876 28 22, fax : (5511) 284 17 89.
BULGARIE : Hemus, Kantora Literatura, Boulevard Rousky 6, SOFIA.
BURKINA FASO : SOCIFA, 01 B.P. 1177, OUAGADOUGOU.
CAMEROUN : Commission nationale de la République du Cameroun pour l'UNESCO, B.P. 1600, YAOUNDÉ ; Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ.
CANADA : Éditions Renouf Ltée, 1294, rue Algoma, OTTAWA, Ont. K1B 3W8, tél. : (613) 741-4333, fax : (613) 741-5439. *Librairies* : 61 Sparks Street, OTTAWA, et 211 Yonge Street, TORONTO. *Bureau de ventes* : 7575 Trans Canada Hwy, Ste 305, SAINT LAURENT, Québec H4T 1V6.
CAP-VERT : Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
COMORES : Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed-Djoumoi, B.P. 124, MORONI.
CONGO : Commission nationale congolaise pour l'UNESCO, B.P. 493, BRAZZAVILLE ; Librairie Raoul, B.P. 160, BRAZZAVILLE.
CÔTE D'IVOIRE : Librairie des Éditions UNESCO, Commission nationale ivoirienne pour l'UNESCO, 01 B.P. V 297, ABIDJAN 01 ; Centre d'édition et de diffusion africaines

(CEDA), B.P. 541, ABIDJAN 04 PLATEAU.
CROATIE : Mladost, Ilica 30/11, ZAGREB.
DANEMARK : Munksgaard Book and Subscription Service, P.O. Box 2148, DK-1016, KØBENHAVN K, tél. : 33 12 85 70, fax : 33 12 93 87.
ÉGYPTÉ : UNESCO Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO, fax : (202) 392 25 66.
ESPAGNE : Mundi-Prensa Libros S.A., Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID, tél. : (91) 431 33 99, fax : (91) 575 39 98 ; Ediciones Liber, Apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya) ; Librería de la Generalitat de Catalunya, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA, tél. : (93) 412 10 14, fax : (93) 412 18 54 ; Librería de la Generalitat de Catalunya, Gran Via de Jaume I, 38, 17001 GIRONA ; Librería Internacional AEDOS, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA ; Amigos de la UNESCO - País Vasco, Alda. Urquijo, 62, 2.º izd., 48011 BILBAO, tél. : (344) 427 51 59/69, fax : (344) 427 51 49.
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE : UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391, tél. toll-free : 1-800-274-4888, fax : (301) 459-0056 ; Librairie des Nations Unies, NEW YORK, NY 10017, tél. : (212) 963 7680, fax : (212) 963 4970.
FINLANDE : Akateeminen Kirjakauppa, Kesuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10, tél. : (358) 01 21 41, fax : (358) 01 21 44 41 ; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaarankuja 2, SF-01640 VANTAA 64, tél. : (358) 08 52 751, fax : (358) 085-27888.
FRANCE : Grandes librairies universitaires et Librairie de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 PARIS 07 SP, tél. : (1) 45 68 22 22. *Commandes par correspondance* : Éditions UNESCO, Division de la promotion et des ventes, 7, place de Fontenoy, 75352 PARIS 07 SP, téléfax : (1) 42 73 30 07, télex : 204461 Paris. *Pour les périodiques* : Service des abonnements, UNESCO, 1, rue de Miollis, 75732 PARIS Cedex 15, tél. : (1) 45 68 45 64/65/66, téléfax : (1) 42 73 30 07, télex : 204461 Paris.
GRÈCE : Eleftheroudakis, Nikkisi Street 4, ATHÈNES, tél. : (01) 3222-255, fax : (01) 323 98 21 ; Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES, tél. : (03) 322 21 60, (03) 325 53 21, (03) 323 25 45 ; Commission nationale hellénique pour l'UNESCO, 3, rue Akadimias, ATHÈNES ; John Mihalopoulos & Son S.A., 75 Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIQUE, tél. : (031) 27 96 95 et (031) 26 37 86, fax : (031) 26 85 62.
GUINÉE : Commission nationale guinéenne pour l'UNESCO, B.P. 964, CONAKRY.
GUINÉE-BISSAU : Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.
HAÏTI : Librairie La Pléiade, 83, rue des Miracles, B.P. 116, PORT-AU-PRINCE.

HONGRIE : Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149, H-1389 BUDAPEST 62.
ISRAËL : Steimatzky Ltd, 11 Hakishon Street, P.O. Box 1444, BNEIBRAK 51114 ; R.O.Y. International, 41 Mishmar Hayarden St., TEL AVIV 69865 (adresse postale : P.O. Box 13056, TEL AVIV 61130), tél. : (972-3) 49 61 08, fax : (972-3) 544 60 39.
ITALIE : LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Benedetto Fortini, 120/10 (ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, tél. : 64 54 15/16, fax : 64 12 57 ; via Bartolini 29, 20155 MILANO ; FAO Bookshop, via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA, tél. : 57 97 46 08, fax : 578 26 10 ; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia 125, 10127 TORINO, tél. : (011) 69 361, fax : (011) 63 88 42.
LIBAN : Librairies Antoine A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
LUXEMBOURG : Librairie Paul Bruck, 22 Grand-Rue, LUXEMBOURG. *Périodiques* : Messageries Paul Kraus, B.P. 1022, LUXEMBOURG.
MADAGASCAR : Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'UNESCO, B.P. 331, ANTANANARIVO.
MALI : Librairie Nouvelle S.A., Avenue Modibo Keita, B.P. 28, BAMAKO.
MAROC : Librairie « Aux Belles Images », 281, avenue Mohammed-V, RABAT ; SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et Saint-Saëns, B.P. 13683, CASABLANCA 05, fax : (212) 224 95 57.
MAURICE : Nalanda Co. Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
MAURITANIE : Société nouvelle de diffusion (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.
MONACO : *Périodiques* : Commission nationale pour l'UNESCO, Compte périodiques, 4, rue des Iris, MC-98000 MONTE CARLO.
Mozambique : Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Av. 24 de Julho n.º 1927, r/c, et n.º 1921, 1.º andar, MAPUTO.
NIGER : M. Issoufou Daouda, Établissements Daouda, B.P. 11380, NIAMEY.
NORVÈGE : Akademika A/S, Universitetsbokhandel, P.O. Box 84, Blindern 0314, OSLO 3, tél. : 22 85 30 00, fax : 22 85 30 53 ; Narvesen Info Center, P.O. Box 6125, Ersterstad, N-0602 OSLO 6, tél. : 025 73 30, fax : 02 68 19 01.
PAYS-BAS : Roodveldt Import b.v., Brouwersgracht 288, 1013 HG AMSTERDAM, tél. : (020) 22 80 35, fax : (020) 25 54 93 ; SDU Uitgeverij Plantijnstraat, Christoffel Plantijnstraat 2, P.O. Box 20014, 2500 EA DEN HAAG, tél. : (070) 378 96 68, fax : (070) 347 57 78 et (070) 347 63 51. *Périodiques* : Faxon-Europ, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
POLOGNE : ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA ; Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA.
PORTUGAL : Dias & Andrade Ltda, Livraria

Portugal, rua do Carmo 70-74, 1200 LISBOA, tél. : 347 49 82/5, fax : 347 02 64 (adresse postale : Apartado 2681, 1117 LISBOA Codex).
RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE : Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
RÉPUBLIQUE TCHÈQUE : SNTL, Spalena 51, 113-02 PRAHA 1 ; Artia, V. Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1 ; INTES-PRAHA, Slavy Hornika 1021, 15006 PRAHA 5, tél. : (422) 522 449, fax : (422) 522 449, 522 443.
ROUMANIE : ARTEXIM-Export-Import, Piata Stiintei, no. 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCURESTI.
RUSSIE, FÉDÉRATION DE : Mezhdunarodnaja Kniga, Ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
SÉNÉGAL : UNESCO, Bureau régional pour l'Afrique (BREDA), 12, avenue Roume, B.P. 3311, DAKAR, tél. : 22 50 82 et 22 46 14, fax : 23 83 93 ; Librairie ClairAfrique, B.P. 2005, DAKAR.
SLOVAQUIE : Alfa Verlag, Hurbanovo nam. 6, 893-31 BRATISLAVA.
SLOVÉNIE : Cancarjeva Zaloza, Kopitarjeva 2, P.O. Box 201-IV, 61001 LJUBLJANA.
SUEDE : Fritzes Information Center, Regeringsgatan 12, S-103 27 STOCKHOLM (adresse postale : Box 16356), tél. : 468-690 90 90, fax : 468-21 47 77. *Périodiques* : Wernnergren-Williams AB, Nordenflychtsvägen 70, S-104 25 STOCKHOLM ; Tidskriftscentralen, Subscription Services, Box 6086, S-102 32 STOCKHOLM.
SUISSE : ADECO, case postale 465, CH-1211 GENÈVE 19, tél. : 943 26 73, fax : 943 36 05 ; Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH, tél. : 261 16 29 ; Librairie des Nations Unies (vente sur place seulement) : Palais des Nations, CH-1211 GENÈVE 10, tél. : 740 09 21, fax : 740 09 31. *Périodiques* : Naville SA, 7, rue Lévrier, CH-1201 GENÈVE.
TOGO : Les Nouvelles Éditions Africaines (NEA), 239, boulevard du 13 Janvier, B.P. 4862, LOMÉ.
TUNISIE : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
TURQUIE : Haset Kitapevi A.S., Istiklal Caddesi no. 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.
YUGOSLAVIE : Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD.
ZAÏRE : SOCEDI (Société d'études et d'édition), 3440, avenue du Ring - Joli Parc, B.P. 165 69, KINSHASA.

Bons de livres de l'UNESCO
Utilisez les bons de livres de l'UNESCO pour acheter des ouvrages et des périodiques de caractère éducatif, scientifique ou culturel. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser au Service des bons de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP.

museum international

Revue trimestrielle publiée par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, *Museum international* est une tribune internationale d'information et de réflexion sur les musées de tous genres, destinée à vivifier les musées dans le monde entier.

Les versions espagnole et française sont publiées à Paris ; la version anglaise à Oxford ; la version arabe au Caire ; la version russe à Moscou.

N° 179 (n° 3, 1993)

Couverture, p. I :

Croquis préliminaire d'une robe créée par Emanuel Ungaro pour l'exposition « Mode et Libertés » au Musée des arts de la mode et du textile, Paris, 1992. Illustration : Rubin Toledo. Tous droits réservés.

Couverture, p. IV :

Kosode décoré de fenêtres, de pruniers en fleur et d'une cascade, Japon, période d'Edo, milieu du XVIII^e siècle. Présenté à l'exposition « La fusion de l'art et de la mode. Le *kosode* au Japon à la période d'Edo », de novembre 1992 à février 1993, Musée d'art de Los Angeles.

© Marubeni Corporation.

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltran
Rédacteur en chef : Marcia Lord
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Iconographie : Carole Pajot-Font
Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti
(version arabe)
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexique
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Stelios Papadopoulos, Grèce
Elisabeth des Portes, Secrétaire générale par intérim de l'ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, Président de l'ICOMOS, *ex officio*
Lise Skjøth, Danemark
Tomislav Šola, République de Croatie
Shaje Tshiluila, Zaïre

Composition : Éditions du Mouflon,
94270 Kremlin-Bicêtre
Impression : Imprimerie M.R.S.,
59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1993

Et après ?

Le numéro 180 de *Museum international* traitera des métiers du musée.

Les articles signés expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celle de l'UNESCO ou de la rédaction.

Les appellations employées dans *Museum international* et la présentation des données qui y figurent n'impliquent de la part du Secrétariat de l'UNESCO aucune prise de position quant au statut juridique des pays, territoires, villes ou zones, ou de leurs autorités, ni quant au tracé de leurs frontières ou limites.

Il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement sur quelque support que ce soit le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur (loi du 11 mars 1957, art. 40-41 ; Code pénal, art. 425).

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
Quelqu'un l'a vraiment dit...

« Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. »

Buffon, *Discours sur le style*, discours de réception à l'Académie française, 25 août 1753.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel
Museum international
UNESCO

7, place de Fontenoy
75352 Paris 07 SP, France
Tél. : (33.1) 45.68.43.39
Télécopie : (33.1) 42.73.04.01

Abonnements (français et espagnol)

UNESCO
Service des abonnements
31, rue François-Bonvin
75732 Paris Cedex 15, France

Abonnements (anglais)

Blackwell Publishers
108 Cowley Road
Oxford OX4 1JF
Royaume-Uni

Abonnement institutionnel 1993

Les quatre numéros : 396 FF
Prix au numéro : 118 FF

Abonnement individuel 1993

Les quatre numéros : 196 FF
Prix au numéro : 58 FF

Exemplaires d'articles parus dans Museum
Institute for Scientific Information
Att. of Publication Processing
3501 Market Street
Philadelphia, PA 19104
États-Unis d'Amérique