

Introduction

Gabriele MENTGES

Les contributions rassemblées dans cet ouvrage sont issues d'une conférence organisée du 17 au 19 mai 2018 à Strasbourg et Haguenau « Modes et vêtements : collecte, exposition et recherche dans les musées de petite et moyenne taille en Europe ». Ces trois jours de travail incluaient des ateliers organisés au musée Alsacien de Haguenau, la présentation d'une exposition au musée Alsacien de Strasbourg et un colloque international de deux journées, à Strasbourg. L'ensemble de la manifestation a été organisé à l'initiative du GIS Acorso, en coordination avec le musée Historique de Haguenau et le musée Alsacien de Strasbourg.

Un groupe de musées s'était en effet constitué en Alsace pour faire face aux problèmes caractéristiques des petits musées, et a fait appel à Acorso dont l'objectif est de promouvoir la coopération entre les musées et la recherche universitaire, dans le domaine du vêtement, de la mode et des apparences¹. Il en a résulté de riches échanges, lors de la conférence, sur les expériences alsaciennes, qui sont restituées dans la première partie de cet ouvrage et présentées de manière spécifique. Les deux dernières journées de la conférence, de par leur approche européenne, poursuivaient plusieurs objectifs mais le but général était avant tout de faire un état des lieux de la situation des musées de petite et moyenne dimension, d'analyser leurs stratégies en regard des collections existantes et leurs perspectives de développement².

La recherche sur le vêtement – le terme est utilisé ici de manière générique pour désigner aussi bien la mode que les objets textiles – et sa présentation dans les musées se heurtent en effet à des problèmes très spécifiques, placent les équipes muséales devant des tâches ardues et exigent des stratégies et des conceptions innovantes. Le musée, si l'on s'en tient au consensus général, est certes devenu une évidence culturelle, mais il change et doit faire face à de nouveaux défis. L'abandon de la pensée sectorielle (compartimentation des disciplines et des activités administratives) en fait partie, comme l'ont déjà souligné les muséologues allemands Dröge et Hofmann³. La question de savoir ce qu'est un musée est donc aujourd'hui posée sous un jour nouveau, plus encore depuis l'expérience de la pandémie, qui a mis en évidence les opportunités de la numérisation.

Joachim Baur, s'inspirant de Sharon Mac-Donald, définit plus précisément les musées comme des « *key cultural loci of our time* », c'est-à-dire des lieux qui constituent à la fois des domaines de présentation et de représentation, entraînant des processus de distinction sociale et culturelle, et donc d'inclusion et d'exclusion, mais en même temps les dénonçant et les combattant. Ils sont un théâtre de l'histoire des sciences et de la vulgarisation des connaissances qui s'avère aujourd'hui indispensable pour la mise en scène de l'identité et de l'altérité, de la culture et de la mémoire et, en fin de compte, de la politique de l'histoire⁴.

Les changements actuels s'appliquent à tous les musées, mais la disponibilité des moyens nécessaires à cette transformation est très différenciée, tout comme l'intérêt public. Comment les petits et moyens musées font-ils face à ces exigences ? Comment sont-ils perçus par le public spécialisé ou par le grand public ? Quelles stratégies ont-ils choisies ? Les contributions réunies ici n'apportent pas de réponses définitives à ces questions mais proposent, à un moment donné, un aperçu de la situation, du potentiel de ces musées et de leurs stratégies d'action actuelles en rapport au textile, à la mode, à l'habillement.

Une brève rétrospective historique du vêtement comme domaine muséographique permet de mieux comprendre la nature des problèmes posés face aux défis du futur. Rappelons d'abord les orientations de la nouvelle muséographie des expositions de mode, qui a résolument abandonné l'exposition classique de costumes. Dans son aperçu sur l'histoire, le contexte et le développement des collections de costumes en Europe et aux États-Unis, Lou Taylor avait déjà en 2004 clairement mis en évidence les particularités des processus de muséification du textile, de l'habillement et de la mode. Elle y soulignait, entre autres, les liens existant entre le champ d'observation et la formation pratique des muséographes, la réduction marquée de ce champ au domaine de la haute couture ou de la mode des élites, et prescrivait ardemment un « mariage de la nouvelle histoire du vêtement avec la nouvelle muséologie⁵ ». Des études plus récentes, comme celles de Marie Riegels Melchior et Birgitta Svensson, la monographie de Julia Petrov et l'étude comparative d'Alexia Fontaine sur la création de collections de costumes et d'expositions au Canada et en France, montrent que la muséographie du vêtement a suivi son propre chemin et qu'elle a besoin de stratégies de présentation propres⁶.

Une de ses caractéristiques est la relation étroite existant aujourd'hui entre certaines expositions de mode et des intérêts économiques particuliers, avec des emprunts évidents au marketing de la mode, relation qui est surtout perceptible dans les expositions dites « blockbuster », comme celles qui sont consacrées aux créateurs de mode renommés. Cette « économisation » croissante est une tendance de l'activité actuelle des musées, justifiée par les recettes financières nécessaires et l'image toujours problématique de la mode auprès du grand public. Marie Melchior Riegels et Birgitta Svensson ont distingué dans leur étude deux formes différentes de muséographies. L'une représente l'exposition de vêtements dans le sens classique de la muséographie, basée sur une recherche scientifique avec une présentation correspondante (*dress museology*), l'autre s'approprie les

moyens créatifs de l'industrie de la mode pour organiser des défilés de mode muséologiques avec des noms de designers célèbres (*fashion museology*). Marie Riegels Melchior reconnaît là deux voies possibles pour concevoir une présentation muséographique, notamment pour attirer de nouveaux groupes de visiteurs. Toutefois, comme le souligne Birgitta Svensson dans sa conclusion, si ces deux stratégies ne doivent pas obligatoirement s'exclure l'une l'autre, il faut veiller à ce qu'elles soient scientifiquement fondées. L'étude de Julia Petrov, elle, envisage la relation entre l'exposition de mode et le magasin de mode comme un phénomène de longue durée dans lequel chacun s'inspire de l'autre et qui découle d'une part de la nécessité économique, d'autre part de la structure visuelle et de l'histoire qui leur sont communes⁷. Elle y reconnaît une source d'inspiration et d'innovation de la rhétorique visuelle pour valoriser le patrimoine et captiver de nouveaux groupes de visiteurs, en particulier jeunes. La revalorisation culturelle de la mode en tant que thème muséologique y est déterminante. Il est donc tout à fait logique d'exploiter ce potentiel esthétique de la relation historique entre les musées du textile, de la mode, d'une part, l'industrie et la distribution du textile d'autre part. Toutefois, la différence entre les deux devrait également être mise en évidence au plan muséographique par des approches analytiques et visuelles adaptées.

En revanche ces auteurs déplorent le discours hagiographique sur les créateurs de mode qui en découle et qui s'est largement répandu, et surtout le manque de contextualisation scientifique qui caractérise ce nouveau type d'expositions⁸. Dans cette relation entre économie, science et culture, la dépendance vis-à-vis de sponsors reste sujette à caution. C'est le cas par exemple dans une publication récente sur la mode muséalisée où les auteurs, sceptiques, remarquent une négligence flagrante pour l'objet au profit d'un primat donné à l'actualité ou d'une politique muséale néolibérale, uniquement intéressée par l'accroissement du nombre des visiteurs⁹. Ces critiques rejoignent d'une certaine manière celle que Debora Silverman avait autrefois formulée pendant l'ère Reagan contre la politique d'exposition de modes pratiquée par le *Metropolitan Museum*, sous la direction de Diana Vreeland, soutenue par Nancy Reagan. Elle y avait clairement traduit le message d'une politique d'exposition apologique orientée vers la consommation de luxe des riches élites américaines, miroir de la politique conservatrice néolibérale de cette époque¹⁰. Elle nous rappelle ici combien les musées sont des acteurs politiques notoires, forgeant la politique et la sensibilité culturelle.

Le processus de patrimonialisation du vêtement va de pair avec la prise en considération scientifique du vêtement, comme l'a démontré Alexia Fontaine dans son étude comparative sur la genèse des musées de la mode/de l'habillement en France et au Canada. Il s'agissait d'abord d'une histoire stylistique du vêtement vu sous l'angle de l'histoire de l'art, et considérée longtemps comme discipline auxiliaire pour les datations des œuvres d'art. Les études sur la culturelle matérielle, et en ce qui concerne le vêtement plus particulièrement celles de Lou Taylor, ont développé une méthodologie scientifique systématique basée

sur l'objet muséologique. Alexia Fontaine distingue ici deux champs différents de l'intérêt muséologique et scientifique pour la mode : d'un côté les discours ethnographiques (costumes régionaux) et de l'autre les discours d'histoire de l'art et d'histoire culturelle « aboutissant dans des études vestimentaires¹¹ ».

Fontaine aborde ainsi un clivage très sensible existant jusqu'à aujourd'hui dans la recherche sur le vêtement entre les approches scientifiques et les conceptions des expositions. Ce clivage traverse également les contributions de cette publication. D'un côté les concepts muséologiques orientés vers l'histoire culturelle et ayant pour thème la culture vestimentaire rurale ou citadine populaire, de l'autre la mode en tant qu'objet de la « haute culture » des élites urbaines, conçus, perçus et reçus différemment. À travers cette opposition, ce sont surtout les différentes compétences des disciplines qui sont sollicitées. L'histoire de l'art s'occupe le plus souvent, bien que cela change actuellement, de la mode haute couture des élites urbaines occidentales. Les pratiques vestimentaires quotidiennes d'autres groupes sociaux et culturels ainsi que les « styles » historiques régionaux suscitent surtout l'intérêt des disciplines telles que l'ethnologie, l'histoire ou la sociologie. Cela justifie non seulement des points de vue différents, mais aussi des approches scientifiques différentes. La perspective de l'histoire de l'art se concentre sur l'objet, mis au service de son regard sur les œuvres ; celle de l'ethnologie ou de l'histoire sur les différents acteurs, leurs pratiques et le contexte culturel, social et historique. Les approches muséologiques actuelles sont cependant devenues plutôt trans- ou interdisciplinaires. Les expositions temporaires en particulier exigent une coopération étroite, que les catalogues reflètent. Ceux-ci permettent, plus peut-être que dans les autres disciplines, de concevoir une histoire de la mode et du textile avec un regard neuf, ce que souligne dans la revue *Perspective* un débat entre experts du textile modéré par Lesley Miller : un éclairage souvent multiple sur les objets, dans ces catalogues, en est l'origine, permettant ainsi au grand public d'y accéder de manière inédite¹².

Parallèlement, la reconnaissance des modes en tant que patrimoines culturels a donné naissance à une réflexion sur la scénographie et sur des techniques d'exposition spécifiques. Les présentes contributions abordent ces stratégies. Les études citées se réfèrent surtout aux musées anglo-américains et francophones et à leur histoire, le reste de l'Europe du Sud-Est et de l'Est étant largement exclu alors que l'important *Establishing Dress History*, de Lou Taylor s'intéressait au contraire de près à l'évolution des collections de mode et de costumes en Europe de l'Est et du Sud-Est, surtout pour la période récente. L'auteure constatait que les expositions internationales sur le thème de la mode y étaient devenues plus nombreuses après la chute de l'Union soviétique, bien que les collections qui le permettaient aient existé depuis longtemps¹³. Aujourd'hui, les structures géopolitiques et culturelles similaires de l'Europe de l'Ouest, de l'Europe centrale et de certaines parties de l'Europe de l'Est laissent supposer des évolutions comparables, mais des différences considérables persisteront en raison du contexte historique et politique. La lutte de nombreux pays d'Europe du Sud-Est par exemple contre l'Empire ottoman a donné naissance à des pratiques

vestimentaires rurales régionales dites « traditionnelles » comme marqueurs efficaces de l'indépendance et de l'identité nationale, qui sont valorisées comme telles dans les musées.

Les mutations esquissées ci-dessus constituent un cadre général qui intéresse tous les musées. Pour les grandes institutions muséales, elles correspondent à des expériences réelles. Mais les petits et moyens musées demeurent plus ou moins éloignés de ces réalités. Il était donc d'autant plus important pour Acorso, sollicité par des ethnologues, des chercheurs et des conservateurs des musées de Strasbourg et de Haguenau, de se pencher sur la situation des musées qui demeurent plus à l'écart des renouvellements et de l'attention culturelle qui caractérisent les métropoles et certains grands centres culturels et géopolitiques.

La perspective allemande propose à cet égard une initiative intéressante dans l'évaluation et la promotion des musées de petit et moyen rayonnement. Ainsi, la fondation allemande Volkswagen-Stiftung a-t-elle institué un programme spécifique en ce qui concerne les musées de petite et moyenne catégorie. Cette fondation qui, malgré son nom, est en fait un organisme indépendant de promotion de la recherche, a mis à disposition en 2008, pour une durée de 10 ans, des fonds pour des projets de coopération entre les universités et les musées, afin de pouvoir combiner efficacement la recherche et le travail muséologique autour de thèmes précis. Les lacunes existantes dans ce domaine ne sont en effet pas dues à un manque de volonté ou de compétences mais à un manque de ressources financières et humaines. Rassemblant les résultats pour clore ces dix années de soutien, la fondation a formulé dix thèses qui permettent une meilleure compréhension des problèmes et du potentiel des petits et moyens musées, dans une brochure éditée par ses soins. Les deux premières thèses sont les suivantes : 1) « Pour une société démocratique, les musées sont indispensables en tant que lieux de mémoire culturelle, historique et naturelle. » 2) « L'institution muséographique et muséologique doit conserver son caractère scientifique, car les musées sont des vitrines pour les résultats et les processus de recherche. » Cette déclaration articule de même une exigence importante à l'égard des communes, des villes et de l'État. Elle souligne en même temps la nécessité d'une base scientifique pour toute activité muséologique¹⁴. Cette conception des devoirs de la muséographie va dans le sens de l'International Council of Museums (ICOM), qui définit le musée comme un lieu visant aussi à encourager la diversité et la durabilité. Il souligne aussi le rôle du musée comme partenaire des communautés ayant pour but de faire partager le savoir, la réflexion, l'éducation et la distraction, sans intention de profit¹⁵.

Les contributions présentées ici, provenant de différents pays européens, témoignent du positionnement programmatique des petits musées en tant que lieu de débat public, de mémoire et de transmission des connaissances scientifiques dans des sociétés démocratiques. Elles laissent entrevoir, chacune à leur manière, différentes possibilités d'utilisation de ce potentiel. Elles interrogent la manière par laquelle les collections de mode et de textile peuvent être à même d'exprimer la tension existant entre l'international et le local. Comment étayer et

conforter l'histoire régionale de l'habillement, comment la « moderniser » dans le cadre d'une mode mondiale occidentale ou au contraire la réinventer localement dans un autre contexte ? Comment répondre aux attentes actuelles d'un public très diversifié ? Et à quels nouveaux paradigmes des *fashion studies* se rattache-t-on ?

Après la présentation du cas alsacien, point de départ de la réflexion, le colloque a mis en évidence différentes stratégies autour des collections et des expositions qui tentent de répondre à ces questions.

Ainsi, celle de la *Basil Papantoniou Foundation*, adoptée en 1970 et présentée par Angela Roumelouti et Myrsini Pichou, s'oriente-t-elle systématiquement vers la diversité des « petites rationalités » de la mode, en s'inspirant des *wardrobe studies* et en suivant, à l'aide de la méthode de Lou Taylor fondée sur l'examen matériel des objets, l'évolution de la garde-robe d'une personne. Une méthode similaire est également appliquée au thème des vêtements pour enfants. Ces approches prennent ainsi congé de l'histoire classique de la mode, qui se voulait avant tout une histoire des styles, pour esquisser en Grèce une image socioculturelle globale de l'histoire du vêtement, grâce à l'étude des pratiques vestimentaires individuelles fondée sur l'ethnographie. La politique de collection est habilement complétée par des expositions thématiques qui visent des contextes plus larges, nationaux et internationaux, de la recherche sur le vêtement et la mode.

Maaïke van Rijn et Helena Gand optent également pour ce tournant vers les pratiques de consommation personnelles afin de les interpréter de manière exemplaire dans le contexte de mondialisation de la mode. Elles ont élaboré un nouveau concept d'exposition et de collecte pour le *Württemberg State Museum* de Stuttgart, apte à apporter une réponse à la question de savoir comment la pratique vestimentaire locale et la mode internationale peuvent être associées. Ce n'est pas seulement par cette proximité entre le global et le local que ces stratégies de collection et d'exposition se distinguent des imposants spectacles « blockbuster », sur les créateurs de mode et le design de mode, qui s'adressent à un public international, mais une approche personnelle et participative, qui interprète l'univers vestimentaire individuel comme une partie d'un ou plusieurs héritages culturels. Ce tournant participatif permet à Maaïke van Rijn et Helena Gand de combler l'écart existant entre la localisation régionale du *Landesmuseum* en tant que musée pour le pays (Land) de Württemberg et son histoire nationale, régionale et européenne.

Le *Palais des Arts de Géorgie* choisit une autre voie pour thématiser le contexte national en période de mondialisation¹⁶. La collection historique y est là utilisée pour inspirer le design de mode actuel, non seulement pour alimenter la mode actuelle en idées créatives mais aussi pour développer et offrir des références historiques précises. La base en a été fournie par les recherches sur les textiles historiques de ce pays dans le cadre du projet « *Textiles from Georgia* », financé en 2012, pour une durée de deux ans, par le *European Heritage Europa*. Ce projet a permis une collecte systématique de données sur l'histoire des textiles géorgiens, au carrefour de nombreuses cultures, à l'aide de sources visuelles, de tissus originaux et de la restauration de textiles historiques.

Comme dans d'autres pays d'Europe de l'Est et du Sud-Est après la chute de l'Union soviétique, cette recherche de styles historiques est liée en Géorgie à la volonté d'exprimer visuellement la nouvelle identité nationale. Cette approche rappelle combien les différentes histoires des costumes sont profondément inscrites dans les histoires nationales en Europe au XIX^e siècle et au début du XX^e. Aujourd'hui, suite à la globalisation accélérée, l'intérêt s'oriente vers la recherche d'une visibilité nationale dans la vitrine de la mode globale. Le patrimoine vestimentaire réalise ainsi une sorte de « *nation branding* » via la mode ou, comme l'a formulé l'ethnologue Wolfgang Kaschuba, une mise en scène du national¹⁷.

Un autre problème spécifique aux musées de cette dimension est abordé dans la contribution d'Alexia Fontaine, Fabienne Martin-Adam et Pierre Verger, « S'habiller en Bretagne : les présentations des collections textiles au musée de Bretagne ». Comment susciter l'intérêt pour un genre vestimentaire historique et régional qui est étranger à l'univers des jeunes générations ? Quelles stratégies muséologiques et scéniques permettent d'atteindre les nouvelles générations, en particulier celles formées par les nouveaux médias et leurs nouvelles habitudes visuelles ? En décrivant l'histoire des différentes présentations d'exposition de la collection sur le vêtement breton, ils mettent en évidence le changement dans les conceptions muséographiques. La présentation de 2006 était entièrement axée sur la déconstruction du stéréotype du costume breton mais, comme l'observent les auteurs, ce discours scientifique n'a pas pu atteindre et motiver le jeune public. Une solution, envisagée dans une nouvelle muséographie du vêtement (muséographie du vêtir) et mettant en valeur les dimensions visuelles et sensorielles de l'exposition par un scénographe – a par contre atteint ces publics avec succès.

Le costume régional constitue un exemple de la séparation existante entre l'histoire de l'art et l'ethnologie, en tant que disciplines, séparation qu'on retrouve dans les musées dans lesquels ces disciplines occupent une place centrale, d'un côté les musées d'art ou d'arts et métiers, de l'autre les musées d'histoire culturelle. Dans les pays d'Europe centrale, en particulier en Allemagne et en Autriche, le costume régional a suscité des débats houleux sur les bases idéologiques qui environnent l'objet mais aussi sur les prémisses de la discipline même (*Volkskunde*). L'instrumentalisation des travaux sur le costume régional, le « Tracht », par le régime national-socialiste, avait en effet rendu cette recherche idéologiquement très chargée et de ce fait controversée¹⁸. Cette discussion a finalement abouti à entreprendre des recherches de fond sur la mode régionale, différenciant la réalité vestimentaire et les images ou stéréotypes folkloriques qui se sont développés dans ce domaine. L'article de Meike Bianchi-Königstein reflète en quelque sorte ces nouvelles approches. Sa contribution « What is "Tracht"? Searching for an answer in small and medium-sized museums of Upper-Franconia in North Bavaria » traite du thème des vêtements régionaux historiques. Il s'agit d'une recherche ethnographique et ethnologique effectuée à partir des collections non inventoriées des musées de Haute-Franconie en Bavière du Nord. Ce projet

(2013 à 2019) visait à explorer, à prouver et à illustrer la réalité vestimentaire par une recherche historique méthodique appropriée dans les archives, la littérature, les sources iconographiques et les objets de musées, réfutant en fin de compte tous les stéréotypes courants à ce sujet. Ce projet a été rendu possible grâce au soutien de la donation Volkswagen-Stiftung, mentionnée plus haut.

Les articles suivants abordent essentiellement les problèmes liés à l'aménagement, l'équipement, l'agencement et l'entretien des musées. Les bâtiments, les espaces et le stockage correct des textiles, les surfaces de présentation appropriées, les exigences et les souhaits des communes font partie des principaux défis auxquels les musées cités dans ces exemples ont à faire face. Ce sont incontestablement ces circonstances qui génèrent les idées créatives, les approches innovatrices et qui motivent les acteurs des musées à s'engager pour découvrir, développer et conserver un patrimoine particulier.

Le musée de la Toile de Jouy – Oberkampf, tel qu'il est décrit dans l'article d'Esclarmonde Monteil, conservatrice du musée en poste en 2018, en fournit un exemple frappant. Avec l'accroissement de la collection de cotonnades imprimées, produits de renom de l'ancienne manufacture Oberkampf, par le biais de fondations et d'acquisitions, un nouvel espace s'est avéré nécessaire et l'accent a été mis sur les textiles, ce qui se reflète dans le changement de nom du musée Oberkampf en musée de la Toile de Jouy. Les locaux, l'équipement technique ainsi que le traitement du contenu ne correspondaient cependant ni au potentiel de la collection, ni aux exigences de la commune en matière de marketing touristique. Le musée a donc trouvé des stratégies plus prometteuses avec la création de deux labels, tout en continuant à faire connaître la collection grâce à des expositions internationales itinérantes.

Anna-Lina de Pontbriand-Corda décrit des obstacles comparables dans son article « Ceci n'est pas un musée », dans lequel il est question du premier et unique musée de la mode en Suisse, qui – d'où le titre, inspiré de Magritte – est en fait avant tout une collection. L'idée était ici de transformer une lacune en une qualité et une force. Cette collection a vu le jour à la suite d'un appel fait par une entreprise à l'occasion d'une exposition en 1985. Depuis, la collection s'est considérablement agrandie grâce à des dons, notamment d'entreprises de mode suisses, et dispose d'un riche éventail de noms de marques de mode et de garde-robes de toutes sortes. La richesse inhabituelle des dons de garde-robes permet de découvrir un patrimoine encore inconnu de modes suisses (marques et anonymes). Mais que faire quand la collection n'a pas de lieu dédié? Les initiateurs et la municipalité (Yverdon-les-Bains), organisés en association, ont donc tenté de transformer cette nécessité en vertu, élevant cette absence de lieu en une véritable identité et en cherchant des solutions novatrices comme celle d'établir et d'agencer la collection comme lieu de réflexion et d'étude pour les jeunes, par un atelier de reconstitution de vêtements historiques et des offres de stages. Dans l'ensemble, la collection-musée s'efforce systématiquement de se professionnaliser en évoluant vers le statut d'une véritable institution muséologique.

Un caractère fondamental des musées cités consiste en leur contextualisation, c'est-à-dire leur enracinement dans la localité et son environnement local et institutionnel, social et culturel. Une étude allemande récente sur les petits musées relève certaines de leurs qualités essentielles allant dans ce sens : non seulement ils fournissent des espaces sociaux locaux, mais ils soutiennent et encouragent l'engagement civique et la participation culturelle des citoyens, apportant ainsi une contribution significative à la société civile¹⁹.

Ces caractères liés à l'espace local et aux acteurs locaux sont au cœur de la problématique de l'article de Cécile Lothodé-Perrochon, « La cape de Keriulet. L'expérience muséologique de l'exceptionnelle collection textile du sanctuaire de Sainte-Anne-d'Auray ». Il s'agit de la découverte d'un patrimoine particulier : les textiles offerts par les pèlerins au Sanctuaire de Sainte-Anne-d'Auray dans le département du Morbihan. La collection compte environ 1 000 pièces textiles, y compris des vêtements bretons complets et des poupées habillées, datant de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930-1940. L'accent n'est pas uniquement mis sur la possibilité d'un hébergement muséologique opportun et des mesures de conservation de sauvetage, mais sur la réflexion guidant cette optique muséographique, à savoir sur la manière de répondre aux attentes des pèlerins tout en présentant les multiples significations du patrimoine à un large public ? Le fait qu'il s'agisse actuellement d'un site de pèlerinage et non d'un musée classique de costumes a motivé la décision des acteurs du musée de le concevoir, de l'organiser et de l'aménager comme un musée de site.

La contextualisation se formule également en termes de positionnement au sein de l'institution muséologique elle-même avec son fond, ses réserves et ses dépôts de collections historiquement constitués. La création d'un nouveau focus culturel sur la mode dans le contexte d'un musée technique est présentée par Sylvain Besson pour le musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, « Les collections textiles du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne : bilan et perspectives ». Ce musée, qui abrite trois grandes collections, l'une, très vaste, d'armes, la seconde de cycles, et la troisième de rubans, témoigne de l'histoire industrielle de la région. La collection de rubans reflète l'histoire de l'industrie textile de la région de Saint-Étienne depuis le XVIII^e siècle et a été exposée jusqu'à présent surtout sous son aspect technique. La crise du textile des années quatre-vingt a exigé un repositionnement de la collection de rubans dans les contextes de la mode. De nouvelles collections de mode ont en conséquence été intégrées, mettant l'accent, en plus du folklore vestimentaire déjà existant, sur la haute couture.

Les deux exemples suivants montrent comment le patrimoine régional peut être judicieusement muséifié sans pour autant perdre le contact avec la région. La contribution d'Aziza Gril-Mariotte, « Collecter les tissus, des besoins de l'industrie aux enjeux patrimoniaux, le destin des collections textiles à Mulhouse, des années 1830 à nos jours », retrace l'histoire des différentes pratiques et stratégies muséologiques qui ont permis à l'ancienne collection didactique d'échantillons de tissus textiles de devenir un musée des textiles, rendant le musée intéressant à la fois pour l'industrie et pour le grand public. Sa nouvelle mission consiste

avant tout à présenter la diversité et la richesse des tissus imprimés issus de la production des entreprises textiles de Mulhouse en tant que patrimoine régional. En même temps, en soulignant l'importance de ce patrimoine culturel, le musée reste de plusieurs manières très utile à l'industrie.

Saskia Klaassen et Leonie Häslér décrivent une entreprise comparable récente en prenant l'exemple des archives de l'entreprise suisse Hanro, connue internationalement pour sa lingerie, ses tricotés et vêtements de dessus, qui ont pu être reprises (donation) par une autre entreprise en 2015 pour le musée de Bâle-Campagne. Dans ce cas de figure, la question se pose de savoir comment transformer un riche et complexe fond d'archives et une collection de vêtements en une institution muséologique; comment associer de manière judicieuse l'attachement régional à la collection, en tant que souvenir ou mémoire de l'histoire du textile et de la vie individuelle, à des concepts muséographiques plus élaborés. Pour cela, le musée met l'accent sur la recherche en anthropologie culturelle du vêtement en collaboration avec l'université de Bâle et l'*Academy of Art and Design FHNW*²⁰ Bâle. Cette dernière propose la collection à ses étudiants et étudiantes, d'une part à des fins pédagogiques, didactiques et de recherche, d'autre part comme plate-forme pour un projet de recherche interdisciplinaire ayant pour titre *Molding the Human Being. Clothing as Cultural Practice the example of Hanro*, patronné et financé par la Fondation nationale suisse des Sciences.

L'article de Charlotte Nicklas, Suzanne Rowland et Lou Taylor, de l'université de Brighton, « The Living, the Dead, the Comatose and the Reborn: the condition of small and middle size museums with dress collections in the south and southeast of England », donne un aperçu concis, clair et instructif de la situation des petits et moyens musées du sud-ouest de l'Angleterre (Ditchling Museum of Art + Craft, Henfield Museum, Elmbridge Museum, Brighton Museum, Worthing Museum and Art Gallery) qui sont tous touchés par une politique culturelle restrictive et doivent chercher des issues à celle-ci. Il met une nouvelle fois en lumière de manière paradigmatique les problèmes centraux rencontrés par ces musées et discute de stratégies à adopter pour réussir un nouveau départ. Réalisé dans le cadre d'un projet muséographique à l'université de Brighton (2011), il dresse un tableau de la situation selon les critères « Living, Dead, Comatose or Reborn » et discute des possibilités que les musées concernés ont su trouver pour survivre ou, plus simplement, les manières par lesquelles ils ont pu et su mettre l'accent sur de nouvelles priorités pour les adapter avec succès à la situation. Parmi ces stratégies décisives figurent la coopération étroite avec d'autres musées, la collaboration avec les autorités locales et les acteurs locaux – Brighton en est un exemple impressionnant et réussi – ainsi que la collaboration avec la recherche universitaire, telle qu'elle est menée de manière exemplaire à l'université de Brighton. Ici, la recherche sur l'objet muséologique est intégrée à l'enseignement universitaire (*Dress History Teaching*), la collection universitaire servant de terrain de recherche. La numérisation des expositions et des objets de collections a été utilisée avec succès comme une autre stratégie de survie innovante dans des situations d'urgence spatiale et financière (Elmbridge Museum, Surrey).

Ces exemples illustrent à maints égards les réformes et les innovations nécessaires dans le domaine des musées pour sortir de la crise. Ils concernent aussi bien le contenu, la présentation que l'organisation. En outre, ils montrent une fois de plus à quel point les petits et moyens musées renforcent le tissu social local et dans quelle mesure ils fonctionnent comme des lieux de coopération communautaire, des lieux de mémoire locaux et des médiateurs culturels du savoir et de l'éducation²¹.

Le potentiel de la numérisation a notamment été mis en évidence par la pandémie du coronavirus 19, qui a attiré l'attention sur les réformes nécessaires dans le fonctionnement des musées. On attend surtout des formes innovantes de collaboration qui permettent non seulement aux petits musées de survivre, mais aussi de trouver de nouvelles voies de transmission culturelle. La collaboration, telle qu'elle est définie par Henning Mohr et Diana Modarresi-Tehrani, auteurs d'une étude récente sur le musée du futur, ne signifie pas seulement une contribution systématique des musées les uns aux autres mais s'entend comme une nouvelle constellation d'acteurs en vue d'une coopération organisée sous forme de projet. Il s'agit ainsi de surmonter la pensée sectorielle en disciplines et les structures organisationnelles traditionnelles²².

La numérisation offre une possibilité pour transformer les structures dans ce sens et incite à une collaboration plus systématique et méthodique. C'est ce que démontre le projet « SILKNOW : Réduire la fracture numérique des petits et moyens musées textiles » d'Ester Alba, Mar Gaitán, Cristina Portalés et Jorge Sebastián, qui traitent du thème de la soie comme bien culturel transnational. Le projet, soutenu par la Commission européenne dans le cadre des recherches et innovations HORIZON 2020, prévoit une mise en réseau de collections, d'institutions européennes et d'entreprises actives ou travaillant dans ou sur le domaine de la soie. Trois étapes sont prévues à cet effet, premièrement, la création d'un thésaurus textile compatible, deuxièmement, la mise en service d'une école de tissage virtuelle et, troisièmement, les reproductions tangibles de la structure interne des textiles historiques. Cette dernière mesure doit contribuer à la production de matériel pédagogique, afin de ne pas seulement conserver le patrimoine de la soie, mais de le transformer en un savoir actif.

Une autre approche de numérisation est présentée par Sophie Chave-Dartoen, Françoise Cousin, et Solenn Nieto « "Material" : un projet de recherche sur les techniques novatrices de numérisation à partir des collections textiles anciennes du musée d'Ethnographie de l'université de Bordeaux », qui ouvre des voies inhabituelles à l'étude des textiles, dans ce cas des textiles et vêtements ethnographiques anciens. Il s'agit d'une coopération très réussie, bien que complexe, entre les sciences humaines, les sciences naturelles et techniques et l'industrie optique. Tous les partenaires ont profité de cette coopération, par l'invention de nouveaux appareils optiques et de nouvelles connaissances par la technique et les sciences naturelles, par des licences et des brevets pour l'industrie optique et, pour le musée, par une saisie virtuelle approfondie de sa collection, complétée par des recherches ethnologiques de fond. Cette technologie est également adaptable

par de petits musées. Dans le cadre de cette expérience, le musée universitaire a pu financer d'autres sous-projets et, surtout, une grande exposition sur le projet lui-même, y compris sur les objets textiles numérisés. À bien des égards, l'initiative réussie à Bordeaux a relevé les nouveaux défis structurels du « musée du futur », visant la coopération entre les disciplines, les nouveaux partenariats innovants avec l'industrie et une nouvelle vision des collections elles-mêmes grâce, comme ici, aux études de mouvements corporels numérisés.

Cette option concernant l'utilisation de la numérisation, joue non seulement dans le sens d'un outil auxiliaire pour la diffusion du savoir du patrimoine textile, mais aussi comme instrument dynamique permettant une autre présentation des objets et ouvrant de nouvelles approches dans la recherche, en particulier si l'on prend en considération la fragilité de la plupart des objets textiles.

Même si chaque musée présenté dans cet ouvrage se trouve confronté à des défis spécifiques, on peut y discerner quelques points communs. Il leur faut :

- éclaircir les relations entre le localisme et les tendances globales et hégémoniques de la mode et du textile ;
- se positionner dans un réseau muséographique ou autre (institutions, personnes) avec qui coopérer/collaborer ;
- définir et différencier la clientèle potentielle à qui s'adresser ;
- sortir des impasses financières et surmonter les blocages administratifs.



Parmi les conclusions provisoires tirées de cet état des lieux sur les manières par lesquelles les musées européens traitent leurs collections textiles, on relève l'orientation plus ciblée vers la recherche actuelle, les méthodes et formes nouvelles de collaboration, la coopération avec l'industrie textile et créative (design) comme répertoire d'idées et enfin, la renaissance d'une fonction originelle parfois oubliée des collections textiles, celle de servir d'objet d'enseignement pour les étudiants et les praticiens, plate-forme « pédagogique » de créations en devenir. Cette fonction, renouant en effet avec une ancienne tradition des musées d'arts et métiers, n'est plus seulement l'archivage du patrimoine textile se référant au passé mais aussi, comme le montre l'exemple du *Palais des Arts de Géorgie* ou le projet SILKNOW, sa promotion en instrument, en patrimoine vivant, pour inspirer les modes et les technologies textiles d'aujourd'hui.

Cette ouverture accrue vers une pratique, qu'elle soit pédagogique, artistique ou industrielle, pourrait à l'avenir conférer aux musées du textile et de la mode un rôle clé de lien entre la culture, l'économie et l'art.

Notes

1. Pour la genèse et une définition des finalités d'Acorso, voir LETHUILLIER Jean-Pierre, « Le GIS ACORSO-Carrefour de Recherches Universitaires et Muséales », in Gudrun KÖNIG et Gabriele MENTGES (dir.), *Musealisierte Moden. Positionen, Thesen, Perspektiven (Modes muséalisées, Positions, Thèses, Perspectives)*, Münster, Waxmann, 2019, p. 231-242.
2. Pour l'ensemble des objectifs du colloque, voir l'appel à communication qui souligne, entre autres, le rôle de la numérisation et le rapport à la recherche, publié sur le site d'Acorso : [<https://acorso.org/actualites/evenements-du-gis/symposium-mode-et-habilleme-nt-collection-exposition-et-recherche-dans-les-musees-de-petite-et-moyenne-taille-en-europe/>], dernier accès le 9 mai 2022.
3. DRÖGE Kurt et HOFFMANN Detlev (dir.), *Museum revisted, Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel (Perspectives transdisciplinaires sur une institution en mutation)*, Bielefeld, transcript, 2010, p. 10.
4. MACDONALD Sharon et FYFE Gordon (dir.), *Theorizing Museums*, Oxford/Cambridge, Blackwell Publishers, 1996, p. 2, cité par BAUR Joachim (dir.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes (Analyse de musée. Méthodes et contours d'un nouveau champ de recherche)*, Bielefeld, transcript, 2013, p. 7.
5. TAYLOR Lou, *Establishing Dress History*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2004, p. 167 et 279.
6. RIEGELS MELCHIOR Marie et SVENSSON Birgitta (dir.), *Fashion and Museums*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, Bloomsbury, 2014; PETROV Julia, *Fashion, History, Museum. Inventing the Display of Dress*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, Bloomsbury, 2019; FONTAINE Alexia, « Conditions d'émergence et développement des collections vestimentaires : patrimonialisation, muséalisation, virtualisation. Regards croisés France-Canada-Québec (XIX^e-XXI^e siècle) », thèse de doctorat, faculté des lettres, programme Ethnologie et Patrimoine, université Laval et Institut de recherches historiques du Septentrion, UMR 8529, université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2016.
7. PETROV Julia, *op. cit.*, p. 36.
8. RIEGELS MELCHIOR Marie et SVENSSON Birgitta, *op. cit.*, p. 13; PECORINI Marco, « Contemporary Fashion History in Museums », in Marie RIEGELS MELCHIOR et Birgitta SVENSSON, *op. cit.*, p. 57; voir, pour une critique du musée de la Mode à Anvers, RIEFF Katrin, « Achter de scherman, Annäherungen an Modemuseen », in Kurt DRÖGE et Detlev HOFFMANN (dir.), *op. cit.*, p. 167-178.
9. KRAFT Kerstin, « Laufsteg Museum. Über Modeausstellungen und Ausstellungsmoden » (Musée podium. Expositions de mode et modes d'exposition) et DELHAYE Christine et BOSCH Alexandra, « Fashion blockbusters. A mixed blessing », in Gudrun KÖNIG et Gabriele MENTGES (dir.), *op. cit.*, p. 33-44 et p. 45-58 (publication d'une conférence ayant eu lieu en 2015 à l'université de Dortmund et dans laquelle différents types d'exposition sur la mode avaient été présentés et discutés).
10. SILVERMAN Debora, *Selling Culture. Bloomingdale's, Diana Vreeland and the new aristocracy of taste in Reagan's America*, New York, Pantheon Books, 1986, p. 21-23.
11. FONTAINE Alexia, *op. cit.*, p. 176.
12. « Textile, Museums and the Making of textile Histories: Past, present and Future », *Perspective*, 1/2016, p. 43-60, [<https://doi.org/10.4000/perspective.6297>], dernier accès en décembre 2022.
13. TAYLOR Lou, *op. cit.*, p. 173-182.
14. [https://www.volkswagenstiftung.de/sites/default/files/downloads/DRUCK_Brosch%C3%BCrhe_10%20Jahre%20Forschung%20in%20Museen_VolkswagenStiftung_klein.pdf], dernier accès le 10 décembre 2021.
15. [<https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>], dernier accès en janvier 2023. La définition précise est formulée ainsi : « *A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects conserves, interprets and*

exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing. »

16. Voir à ce sujet HOBBSAWM Eric, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge University Press, (1990) 1992. Pour les aspects liés à la mode, SKOV Lise, « Dreams of Small Nations in a Polycentric Fashion World », *Fashion Theory*, vol. 2, 2011, p. 137-156. Voir aussi GIMONO-MARTINEZ Javier (dir.), *Design and National Identity*, Londres/New York, Bloomington, 2016. Pour l'Asie centrale, voir MENTGES Gabriele et SHAMUKHITDINOVA Lola (dir.), *Textiles as National Heritage: Identities, Politics and Material Culture*, Münster/New York, Waxmann, 2017.
17. KASCHUBA Wolfgang, « Geschichtspolitik und Identitätspolitik » (Histoire politique et politique de l'identité), in Beate BINDER, Wolfgang KASCHUBA et Peter NIEDERMÜLLER (dir.), *Inszenierungen des Nationalen* (Mises en scène du national), Cologne, Böhlau, 2001, p. 19-43.
18. Voir pour un compte rendu de cette discussion, FENSKE Michaela, « 50 Jahre Falkenstein », *Zeitschrift für Volkskunde*, Münster, 2020, p. 241-242. Le titre se réfère à un forum de discussion pour le renouvellement de la discipline Volkskunde/Ethnologie européenne, nommé en 2022 « sciences culturelles empiriques ».
19. BOLLMANN Beate, *Qualitäten kleiner (Heimat-)Museen, Ein Leitfaden* (Qualités des petits musées régionaux. Un guide) sous la dir. de Karen Ellwanger, vol. 4, Münster/New York, Waxmann, 2017, p. 27.
20. *Fachhochschule Nordwestschweiz* (Haute École des sciences et arts appliqués de la Suisse du Nord-Ouest).
21. BOLLMANN Beate, *op. cit.*, p. 23.
22. MOHR Henning et MODARRESI-TEHRANI Diana (dir.), *Museen der Zukunft* (Musées du futur), Bielefeld, transcript, 2021, p. 19.