



iPapic

GROUPEMENT D'INTÉRÊT SCIENTIFIQUE
Institutions Patrimoniales
et pratiques Interculturelles



Journées d'étude
Transmettre. Créer. Rencontres et échanges à partir de
l'exposition « Métamorphoses »



Musée Bargoin (Clermont-Ferrand), 12-13 mars 2013

En souvenir de Roxana

Photographie de couverture : Musée Bargoin : Matières, couleurs, lumière et ombre en résonance. D'un étage à un autre : visions contrastées. Cl. Sylvie Grange

Contact : helene.hatzfeld@culture.gouv.fr

Photographies : Sylvie Grange

Décryptage : Eve-Marie Thivolle

Mise en page : Eve-Marie Thivolle, Pierre-Jean Quignot

<http://www.ipapic.eu/>

<http://www.clermont-ferrand.fr/-Musee-Bargoin-.html>

© GIS IPAPIC

Remerciements :

- Christine Bouilloc et l'équipe du musée Bargoin
- Brigitte Liabeuf

Sommaire

Présentation.....	5
Participants.....	8
Avant la visite de l'exposition.....	9
Entre textiles et instruments de musique : des questions en écho.....	9
Présentation de l'Agence des musiques des territoires d'Auvergne, par André Ricros.....	11
<i>Résister à la folklorisation.....</i>	11
<i>Prendre en compte la subjectivité pour parler des objets.....</i>	12
<i>Impliquer sa propre vie, ses visions, ses choix</i>	13
<i>En interprétant, déformer le modèle pour faire vivre le chant.....</i>	14
<i>Réinventer son propre monde dans un musée.....</i>	14
Visite de l'exposition.....	16
La métamorphose de la fibre.....	16
<i>Extraordinaire pour nous, anodin pour le pays concerné.....</i>	17
<i>Le fil conducteur : un savoir-faire, une traduction contemporaine, un impact économique.....</i>	17
<i>Débat sur les choix de la présentation : en hauteur, pas de dates... Pourquoi ?</i>	22
<i>Documenter et conserver le processus de production d'une œuvre : un moment de sa patrimonialisation.....</i>	27
La métamorphose de l'étoffe.....	29
<i>Jeux de motifs, jeux de regards, jeux de significations.....</i>	29
Magie et métamorphose.....	34
<i>Travail à la limite.....</i>	39
La métamorphose de l'individu.....	42
<i>Le mannequinage : une culture professionnelle à l'épreuve.....</i>	47

Présentation

Ces journées d'étude sont nées de la rencontre des préoccupations de la Direction régionale des affaires culturelles en Auvergne (département musées et arts plastiques), de diffuser et valoriser les expériences des institutions patrimoniales alliant une prise en compte de la diversité des patrimoines et la création artistique, de celles du musée Bargoin (Ville de Clermont-Ferrand) de développer la médiation de son exposition « Métamorphoses », et des perspectives ouvertes par le ministère de la culture tant pour croiser les réseaux (Service des musées de France / Bureau des réseaux professionnels et internationaux) que pour mener des recherches associant une diversité d'alliés et questionner les processus de patrimonialisation.

Mais elles rejoignent aussi les attentes exprimées par de nombreux musées, centres culturels, médiathèques, associations... d'une mise en valeur culturelle de savoir-faire méconnus ou en voie de disparition dans différents pays du monde.

Ces journées s'inscrivent dans le cadre des ateliers et séminaires organisés depuis 2009 en régions par le GIS IPAPIC (Groupement d'intérêt scientifique « Institutions patrimoniales et pratiques interculturelles », <http://www.ipapic.eu/>). Le GIS IPAPIC est un réseau associant des musées, centres d'archives, bibliothèques/médiathèques, des chercheurs et des associations, à l'échelle nationale. Constitué à l'initiative du ministère de la culture (Secrétariat général / Département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie), il contribue à une meilleure prise en compte de la complexité des sociétés dans le monde contemporain.

À partir de l'expérience menée par le musée Bargoin sur les « textiles extraordinaires » et les métamorphoses qui leur donnent sens, ces journées d'étude, fondées sur une approche pragmatique, ont ouvert de nouvelles perspectives de recherche et d'expérimentation de postures citoyennes nourries du terrain. En faisant alterner des présentations d'expériences, la visite de l'exposition « Métamorphoses » et des temps de débats, en croisant les points de vue techniques, artistiques, ethnologiques mais aussi sensibles offerts par l'exposition, ces journées ont favorisé un déplacement de regards sur ce qui fait patrimoine et par quel processus. La démarche a consisté à

- interroger les liens que musées et autres institutions patrimoniales (bibliothèques, archives départementales...) peuvent avoir avec la création, quelle que soit la forme de ces liens : accueil d'artistes en résidence - accueil et valorisation de travaux d'artistes/artisans par des expositions - constitution de collections contemporaines - collectes-commande...
- questionner le rôle des institutions patrimoniales dans la transmission des savoir/savoir-faire et la nature du lien « transmission-crédation ».

Ces journées d'étude, qui ont rassemblé des participants d'une grande diversité – professionnels du patrimoine en poste ou en formation, chercheurs et doctorants, membres d'associations, artistes... – se sont déroulées au musée Bargoin à Clermont-Ferrand les 12 et 13 mars 2013.

L'exposition « Métamorphoses » est le produit d'une collaboration entre une association HS Projets, et le musée. Elle prolonge et approfondit l'effervescence suscitée par le thème des « textiles

extraordinaires » à Clermont-Ferrand qui s'est traduite par un festival international et de nombreuses animations, des colloques et rencontres avec des auteurs : au musée, dans un parc et dans toute la ville, chez les commerçants et artisans, faisant ainsi résonner l'intérieur et l'extérieur du musée.

Pour le musée et l'association, l'objectif consiste à inviter le visiteur à se décentrer et à percevoir la dimension humaine de ce qui est présenté. « Ce type de travail ouvert est une façon de s'oxygéner, d'alimenter des questionnements, d'envisager une autre façon de travailler. Ce n'est pas confortable mais c'est intéressant ! » dit Christine Bouilloc.

En s'intéressant à l'extraordinaire, l'exposition conduit d'abord à interroger ce qui distinguerait tel tissu ou tel procédé de fabrication ou tel vêtement de celui qui est « ordinaire ». L'extraordinaire est-il, comme on le pense souvent dans les sociétés contemporaines, dans l'« innovation » technologique ? Renversant l'idée reçue, l'exposition invite le visiteur à s'extasier devant les prouesses de la nature, d'une araignée qui produit un fil aux qualités inégalées. L'extraordinaire est-il plutôt dans la tradition, le savoir oublié qui donne des textures, des couleurs, des sensations inconnues ? Pas si simple ! Toute l'exposition, conçue autour de l'imbrication du traditionnel et du contemporain, s'ingénie à instiller le doute : le dialogue entre matières traditionnelles et vêtements de créateurs, entre tissus tendus au mur et robes mises en forme sur des mannequins brouille les partitions courantes entre l'objet patiné par le temps qui aurait légitimité à entrer dans un musée et les autres. L'extraordinaire est-il alors dans ce qui vient d'ailleurs, qui conforte l'image d'un Orient fantasmé, gardien de savoirs proches de la nature, d'un envers du monde occidental ? Pas du tout ! « La matière première, que nous considérons comme extraordinaire, sera anodine pour le pays concerné : on crée avec ce que l'on a autour de soi », avertit la conservatrice. Car c'est bien dans la circulation des hommes et des techniques, des machines à coudre et des teintures artificielles, dans les circuits marchands, dans le monde des ordinateurs et des réseaux d'échanges numériques, que se font les créations, les réinterprétations, les expériences économiques... qui requalifient les femmes d'un village. Parce que l'exposition met toujours le visiteur en décalage, elle fait bouger les clichés culturels, questionne les savoir-faire, les transmissions, fait éclater les catégorisations hâtives : est-ce de l'art, de l'artisanat, du patrimoine ? Et pourquoi l'un sans l'autre ? L'exposition propose-t-elle une approche esthétique, technique, ethnographique... ? Ni fossile, ni folklore, l'extraordinaire est dans le scintillement des sens possibles offerts au visiteur. Il est dans le renversement des points de vue.

En s'intitulant métamorphoses, l'exposition attire l'attention sur les changements. Les quatre métamorphoses qui scandent le parcours - la métamorphose de la fibre, la métamorphose de l'étoffe, la métamorphose comme magie, et enfin la métamorphose de l'individu s'interpénètrent, s'interpellent en fait tout au long de l'exposition. La technicité qui conduit des matières brutes aux textiles et aux vêtements parle aussi des organisations et des hiérarchies sociales. Elle laisse percevoir la subjectivité des êtres humains qui façonnent, portent, usent les tissus devenus robes, tuniques de combat, plastrons, donne une voix à des peuples par les mémoires d'exils ou les marques identitaires de minorités.

L'exposition, par son originalité, invite ainsi à s'interroger sur les principes qu'elle bouscule, tant dans sa conception que dans sa réception et dans les effets de celle-ci. Les participants, privés de repères de datation, sont entraînés dans la perception des temps longs des pratiques de tissage ou de teinture ancestrales réappropriées et renouvelées, des réinterprétations techniques, artistiques ou politiques

des wax qui circulent entre Afrique de l'Ouest, Grande Bretagne, Hollande : le temps daté cède son pouvoir de compréhension au temps des mutations, des dilutions et des surgissements. L'exposition questionne les codes culturels : en montrant qu'un vêtement porté ne donne pas les mêmes sensations qu'un vêtement derrière une vitrine, qu'un mannequin de magasin conforme aux canons occidentaux se révèle parfois inapproprié, elle fait surgir toute la dimension culturelle du corps, des mouvements, des valeurs accordées aux formes et aux attitudes.

Enfin, les débats suscités parmi les participants à ces journées interrogent l'articulation de l'exposition et de sa médiation, mettant à l'épreuve les cultures professionnelles patrimoniales. Tout d'abord, l'objectif de déplacement de regard qui est au fondement de l'exposition s'inscrit aussi dans les formes de médiation. Fiches disponibles en salles, vidéos, livres, dialogues avec des artistes et des artisans permettent, par leur diversité de points de vue, une mise en perspective des interprétations proposées par l'exposition. La médiation passe aussi par les sensations. Car l'exposition, avant d'être didactique, fait le choix du sensible, de la proximité procurée par la quasi absence de vitrines, joue avec le désir de toucher. Elle interpelle aussi le partage entre conception (par l'artiste) et réalisation (par les couturières et ouvriers du textile) en mettant en exergue sa transgression. Il est remarquable que la grande composition murale qui accueille le visiteur et accompagne sa montée aux salles d'exposition, soit une réalisation hybride, le produit des échanges entre un artiste malien et des élèves d'une section couture d'un collège d'enseignement technique : la médiation des savoirs de l'artiste, la conception et la fabrication de l'œuvre s'interpénètrent. C'est aussi tout le processus de patrimonialisation qui est subverti : cette œuvre proprement interculturelle acquiert, par la place inaugurale qu'elle occupe, une dignité égale à l'ensemble des autres. Plus précisément, c'est le processus qui conduit à son entrée dans les collections du musée qui intéresse. Ce qui fait patrimoine est alors non l'œuvre elle-même mais le processus par lequel elle devient patrimoine : la documentation des étapes, des allers et retours entre artiste et élèves, les transformations des regards des élèves sur leur propre travail ordinaire de couture deviennent les témoins de ce processus.

« Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'il se passe entre » dit Christine Bouilloc. Elle traduit ainsi ce qui fonde la démarche interculturelle portée par le GIS Ipapic : susciter les croisements de points de vue, décloisonner les catégories, explorer les écarts entre les pratiques, entre les cultures, qu'elles soient professionnelles, de recherche, associatives ou artistiques, pour expérimenter des projets mettant en jeu des connaissances partagées.

Le compte rendu de cette journée d'étude tente de restituer la dynamique de cette interculturelité à l'œuvre au cours de ces deux journées, en en présentant les temps forts. En ouverture, nous donnons la parole à l'expérience d'André Ricros, de l'Agence des musiques des territoires d'Auvergne, qui invite à décapier les idées reçues et remettre en cause les conditionnements. Elle est suivie par la visite de l'exposition sous la conduite de Christine Bouilloc, directrice du musée et de Marie-Bénédicte Seynhaeve-Kermorgant, responsable du département textile, au rythme des questions et débats que suscite l'entrechoc des points de vue, des savoirs et des sensibilités de chacun.

Participants

- Chloé Ariot, conservatrice stagiaire, Institut national du Patrimoine
- Annie Bascoul, artiste résidant en Auvergne
- Christine Bouilloc, directrice du musée Bargoin
- Camille Broucke, conservatrice chargée des collections du Centre national du costume de scène
- Sylvie Grange, chef du bureau des réseaux professionnels et internationaux au ministère de la Culture et de la Communication / Direction générale des patrimoines / Service des musées de France
- Hélène Hatzfeld, chargée de mission au département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie / Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation / Secrétariat général du ministère de la Culture et de la Communication ; directrice du Groupement d'intérêt scientifique « Institutions patrimoniales et pratiques interculturelles » (GIS IPAPIC)
- Judith Hénon, conservateur des musées de Moulins
- Brigitte Liabeuf, conseillère musées et arts plastiques à la DRAC Auvergne
- Emmanuelle Martinat-Dupré, attachée en charge du Centre de L'illustration de Moulins
- Roxana Ploestean, doctorante au Cerilac
- Marie-Blanche Potte, conservateur des Monuments historiques en Auvergne
- André Ricros, Agence des musiques des territoires d'Auvergne
- Marie-Bénédicte Seynhaeve-Kermorgant, responsable du département textile au musée Bargoin

Avant la visite de l'exposition

Entre textiles et instruments de musique : des questions en écho

Christine Bouilloc : Le travail qui a abouti à cette exposition a commencé il y a trois ans avec l'association lyonnaise « HS-Projets » (HS pour Hors Série) grâce à Christine Athenor, membre actif de cette association. Christine Athenor, qui a travaillé au musée des Confluences (Lyon), a une grande connaissance des textiles. Elle rêvait de mettre en place une association qui valoriserait les savoir-faire en sortant des sentiers battus, d'amener un nouveau regard, plus pertinent. Le but du jeu est de décentrer le regard et d'amener à la réflexion et à une version humaine sur ce que l'on va voir. Elle défend avec son association l'idée que le patrimoine est toujours « versus humain », ce qui a véritablement trouvé un écho ici au musée. L'association a rapidement monté un comité composé de personnes susceptibles d'être intéressées par le projet. L'idée était déjà extrêmement intéressante au départ puisque des personnes sont venues des quatre coins de la France pour soutenir cette idée : « peut-on faire quelque chose autour du patrimoine textile ? » et mettre en commun le travail d'une association, donc l'aspect privé, avec une institution publique. Le musée Bargoin de Clermont-Ferrand a répondu assez vite : puisque l'intérêt se portait sur les textiles extra-européens, nous étions « en cœur de cible ». Il était intéressant pour nous de jouer la carte de l'échange, pratique habituelle à notre musée. Nous aimons être dans l'effervescence intellectuelle, mais également dans l'effervescence physique puisque nous allons aussi monter l'exposition, au corps à corps avec les pièces et la scénographie. Nous avons une certaine polyvalence dans le travail...

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Le travail avec des associations est à chaque fois différent. On doit forcément s'adapter, faire avec les autres. Cela prend beaucoup de temps et on n'est jamais complètement satisfaits de ce qu'on fait, on aurait toujours voulu faire plus.

Nous avons eu d'autres expériences : avec l'association le Théâtre du Pélican ; prochainement avec une association qui aide un village en Afrique à développer des textiles pour que les femmes, anciennes pasteures peules, puissent avoir un autre débouché économique et travailler de manière durable et non avec des peintures chimiques, etc.

« Nous voulions que l'humain soit le fil »

Christine Bouilloc : Les questionnements « qui fait patrimoine ? » ou « quels sont ces patrimoines ? » sont toujours extrêmement intéressants. Nous sommes quelquefois dans l'obligation de conservation, de préservation, nous avons des responsabilités à cet égard. Mais nous nous trouvons aussi dans des situations qui nous ouvrent les œillères. Ce type de travail ouvert est une façon de s'oxygéner, d'alimenter des questionnements, d'envisager une autre façon de travailler. Ce n'est pas confortable mais c'est intéressant ! Pour mener ce travail, nous sommes toute une équipe, pas nombreuse mais avec une grande polyvalence et un intérêt pour une grande diversité de sujets, ce qui nous apporte beaucoup.

L'association HS-Projets nous amène cette idée d'exposition mais également l'idée de faire un festival international des textiles extraordinaires. Il s'agit de textiles à consonance extra-européenne, cette notion d'extraordinaire va donc faire bouger les clichés. On va s'intéresser aux savoir-faire et à la manière de lier ce patrimoine textile à nos collections. Nous nous sommes posé des questions : Est-ce que c'est un jeu d'opposition ? Est-ce que c'est un jeu de complémentarité ? Petit à petit, en travaillant ensemble, on s'est aperçus qu'on était dans une sorte de flèche espace-temps qui était assez intéressante, c'est-à-dire qu'on pouvait avoir des résonances entre des patrimoines à la fois présentés comme objet patrimonial et quelquefois artisanat. La dénomination sur les arts textiles est problématique : « art » ou « artisanat » ? De plus, est-on bien dans le patrimoine ? « Qui fait patrimoine ? »

Sylvie Grange : Comment sait-on si on est patrimonial ?

Christine Bouilloc : Nous sommes assez persuadées d'être patrimoniales, mais la question est posée par les commissions¹. Il existe la voie centrale balisée mais il est assez intéressant de regarder les chemins à côté. Cela nous oblige à avoir un discours fondé et un regard perspicace.

L'exposition préparée par l'association avec le musée de la ville de Clermont a été le cœur du projet. La ville a financé le festival à hauteur de plus de 80 %. Il y a eu aussi des mécénats, l'aide de plusieurs établissements de la ville de Clermont. En plus de l'exposition, nous avons organisé, pendant ces quatre jours, des défilés, un colloque, un marché, des interventions de jeunes artistes, un café tricot. Le point fondamental de cette manifestation est que les artisans qui exposaient sont venus des quatre coins du monde pour présenter leur travail.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Il n'y a d'ailleurs pas eu que les artisans, il y a eu aussi les artistes, les collectionneurs publics et privés. Nous avons monté cette initiative au dernier moment donc nous n'avons pas réussi à bien faire profiter le public de toutes ces personnes rassemblées. Elles « se sont profité » entre elles, plus qu'elles n'ont profité au public ! C'est déjà très bien !

Christine Bouilloc : Nous aurons bientôt les résultats de l'enquête sur les publics². Pendant le festival, le public a été complètement atypique. C'était un mélange exceptionnel, de la tricoteuse du dimanche aux industriels.

L'aspect communication était important. L'agence qui a remporté l'appel d'offre a eu l'audace de nous présenter le projet que vous voyez maintenant réalisé. Nous voulions que l'humain soit le filtre par lequel on allait aborder cette exposition.

En bref, voilà le cadre : une association, un projet, une volonté de monter une exposition. Le cadre va déborder puisque nous allons faire patrimoine bien au-delà du musée : il y a une résonance entre l'extérieur et l'intérieur du musée. La continuité a été donnée par le système des colloques, des rencontres, des pauses déjeuner-culture dans lesquelles des personnes viennent présenter des

¹Commissions scientifiques d'acquisition des musées, sous la responsabilité des Directions régionales des affaires culturelles.

² Cette enquête qualitative approfondie a été menée par questionnaires remplis sur place avec explications données par le personnel d'accueil (173 recueillis) et entretiens semi-directifs (32 entretiens). Elle donne une image forte de la diversité des publics visitant l'exposition et de leurs appréciations tant sur les accrochages extérieurs dans le cadre du Festival que sur l'affiche qui intrigue, la liberté des parcours et les échos que les textiles, vêtements et mannequins suggèrent.

ouvrages, pour avoir une offre la plus large possible et toucher le plus largement possible. On en tirera ensuite les conséquences, l'intérêt étant de recommencer en 2014 en tenant compte de notre expérience

Sylvie Grange : On reviendra sur le sentiment que vous n'avez pas été au bout, et ses raisons. Je ne sais pas si ce regret est lié au mode associatif qui a été le vôtre...

Je voudrais aussi signaler que l'équipe du Museon arlaten à Arles organisera à la fin de l'année, avec le GIS Ipapic, des journées d'étude sur le principe du travail collaboratif dans le patrimoine avec des membres de la communauté gitane d'Arles. Nous espérons avoir le témoignage de l'écomusée du Val de Bièvre à Fresnes, où l'équipe, à l'occasion, s'est mise à la disposition du secteur social pour dire « si vous voulez venir travailler avec nous, venez ». Après ils les font jouer à « faire musée ».

Christine Bouilloc : Cette expérience nous a beaucoup apporté. On commence à avoir du recul.

Sylvie Grange : Et bientôt de la nostalgie ?

Christine Bouilloc : Pas tout à fait parce que l'exposition part au Vietnam. On sera nostalgiques après ! Christine Athenor est justement au Vietnam en ce moment, c'est pourquoi elle n'est pas présente aujourd'hui.

Je voudrais également excuser Jean-Claude Gal³, l'homme de théâtre, qui ne pouvait pas être là puisqu'il est en création de son prochain spectacle.

Présentation de l'Agence des musiques des territoires d'Auvergne, par André Ricros

Notre association, née en 1985, était le premier centre de musiques traditionnelles en France et couvre l'Aveyron, la Lozère, le Lot, la Corrèze et la Creuse. Elle est, depuis décembre 2012, reconnue comme ONG de patrimoine culturel immatériel.

En 2005, nous avons fait une pause, considérant que nous avons répondu à notre objectif. Après 20 ans d'existence, nous nous sommes aperçus que les musiques traditionnelles d'Auvergne continueraient à exister sans notre association. Dans le contexte socio-économique d'alors, il valait mieux que ces moyens partent à des projets innovants.

On a changé un terme dans le nom de l'association : on a enlevé « musique traditionnelle » pour mettre « musique de territoire » sachant que le savoir-faire de l'AMTA pouvait s'appliquer sur un terrain plus large que les musiques traditionnelles, c'est-à-dire sur le patrimoine culturel au sens large.

Résister à la folklorisation

Depuis 2005, il a fallu agir sur les mentalités du milieu lui-même, qui est le milieu de la résistance par excellence car, comme partout, les formes de folklorisation s'installent là où on ne les voit pas et dans son propre cerveau en premier. Le milieu a refusé de perdre une partie de sa parenté et de ses formes de reconnaissance. En 1985, les musiques traditionnelles n'étaient pas reconnues au ministère de la Culture, jusqu'à l'arrivée du directeur de la musique, Maurice Fleuret, sous le premier mandat de François Mitterrand. Les musiques folkloriques étaient un petit peu reconnues au ministère

³Directeur artistique du Théâtre du Pélican.

de la jeunesse et des sports mais la musique traditionnelle n'existait pas. Aujourd'hui, nous avons rempli notre mission de reconnaissance des musiques traditionnelles au sens large. Nous sommes entrés sur un terrain relativement vierge, nous l'avons débroussaillé, les gens ont fait leur jardin, ils ont mis des barbelés autour et maintenant ils mettent des miradors pour que personne ne rentre sur le territoire puisque les légumes ont poussé ! L'opération consistait à donner des pinces coupantes aux gens de l'extérieur pour qu'ils puissent piller ce qu'on avait mis au jour. C'est une drôle d'histoire d'être terroriste de son propre jardin !

Depuis environ 40 ans, nous avons collecté des enregistrements avec d'autres associations qui se sont « agglutinées » pour former notre agence, qui a été mise en route en 1984. Nous avons des centaines de milliers de mélodies sur le territoire auvergnat. Grâce aux inventaires qui ont été faits, nous avons des enregistrements qui datent de 1895, ainsi que 1500 morceaux sur 78 tours et des enregistrements avec des magnétos à fil, des magnétos à bandes, etc. Dans les 78 tours, vous avez les premiers disques à saphir et des disques à aiguille. Nous avons enregistré des gens sur l'ensemble du territoire qui avaient gardé des pratiques familiales, personnelles ou collectives, avec le système du carottage⁴. En fonction de la psychologie personnelle, les gens apprennent un instrument, il y a toujours une évolution, d'ailleurs le synonyme de tradition est mouvement ! Les musiciens captent quelque chose d'organique, qui les traverse... Quelque chose de nouveau arrive et nous apparaît comme un effort insurmontable. Certains font l'effort d'absorber cette nouveauté, la demande du public et l'évolution des mentalités, alors que d'autres fossilisent une pratique et restent en 1930, donc là tout est bloqué. Il suffit de carotter, c'est-à-dire faire un petit trou sur les bandes magnétiques et maintenant sur les caméras. Nous avons énormément de choses sur ces pratiques que sont les contes, la langue, l'oralité dans sa globalité.

Pour traiter ces documents, nous avons mis en place des collaborations avec les archives départementales du Puy-de-Dôme mais nous n'arrivons pas à fonctionner avec celles du Cantal car elles ne sont pas équipées. Nous avons créé des outils d'analyse et de classification des documents et des systèmes de classification. En parallèle, nous avons mis en place un méta-portail avec l'ensemble des centres du territoire français.

Prendre en compte la subjectivité pour parler des objets

Notre spécificité est d'ajouter des points de vue personnels en même temps que nous traitons les éléments. Puisque nous avons du son, nous faisons des commentaires sur des notions artistiques. Étant donné que nous sommes tous musiciens, nous avons appris cette pratique par l'oralité et non par l'écriture. Nous analysons la partition, les paroles, ainsi que l'interprétation, ce qui est très subjectif. Prendre en compte la subjectivité entre dans nos préoccupations par rapport à l'objet brut, qu'il s'agisse d'un tissu, d'un meuble, d'une pierre ou d'une chanson. Nous avons fait le choix de montrer l'objet tel qu'il était, c'est-à-dire que chacun peut l'entendre et le réanalyser à sa manière. En effet, au fur et à mesure de l'écoute, l'éducation de l'oreille ou de l'œil progresse, chacun entend un langage particulier qui dit des choses sur lui-même. Je pense que, lorsque l'on n'arrive plus à analyser, la dimension artistique, la fiction doit se mettre à parler en complément. Plus l'artiste est fort, plus l'interprétation artistique est forte, plus la transmission est facile.

Nous travaillons également sur des fonds iconographiques. En ce moment, nous travaillons avec la photothèque des archives du Puy-de-Dôme. Je fais faire un exercice à tous les membres de l'équipe :

⁴ Le carottage est le prélèvement d'un échantillon.

identifier une photo et écrire une fiction en partant de celle-ci. Ils doivent dire ce qu'ils voient, ce qu'ils ne voient pas, ce qu'ils devinent et arrivent à déchiffrer, pas seulement sur l'objectivité de l'époque, sur ce que représente la scène en question, sur la technique, sur la mise en espace des gens. Il y a beaucoup de composition, c'est-à-dire que plus on remonte dans le temps, plus les photos sont construites par des personnes qui ont une relation aux beaux-arts, aux peintures, qui se dégrade par la suite. Nous avons beaucoup de photos intéressantes, des histoires de famille, des photos de mariage sur lesquelles les visages sont grattés, les gens gribouillés...

Par ailleurs, je défends l'idée qu'il faut apprendre à trier, à perdre et à jeter. Aujourd'hui, quand on fait des enquêtes sur le patrimoine culturel immatériel, là où, sur le même territoire qu'on avait exploré pour la musique, on trouvait 100, 200 ou 300 documents iconographiques, on multiplie par 100 ou par 1000. Des personnes nous livrent des fonds iconographiques de famille de 1000 ou 2000 photos. Ce n'est plus jouable.

Et puis avec les technologies dont nous disposons pour capter des éléments du patrimoine culturel immatériel, comme les caméras, on est très vite submergé. On se rend compte que lorsqu'on a enregistré dans les années 1970 avec des magnétos, on n'avait pas beaucoup d'argent, on faisait attention à l'utilisation de la bande, on faisait le tri. Alors qu'aujourd'hui, on a des disques durs sans fin, on filme en rafale.

Impliquer sa propre vie, ses visions, ses choix

Maintenant nous revenons sur des formes et des cadres pour diminuer la masse et obliger les gens à avoir un regard. Et sur les techniques d'enregistrement, les choses ont beaucoup évolué en 20 ans : on part de la culture de l'objet pour arriver à la culture du sujet. Au départ, on est sur des instruments, sur des formes de répertoire, puis on entre dans l'interprétation pour savoir quelle est la vie de l'individu, quel est son environnement sociétal. Dans les années 1980, nous sommes rentrés sur cette complexité et aujourd'hui, nous faisons en sorte de mettre la caméra à l'intérieur de la tête de l'individu pour voir comme lui. On se rend compte que les techniques de collecte doivent changer. Cela nous oblige à beaucoup dire de soi pour pouvoir avoir en face quelqu'un qui arrive à dire de lui. Il ne s'agit pas de poser une question comme nous faisons par le passé, il s'agit là d'impliquer sa propre vie, ses visions, ses choix. En retour, les gens nous disent ce qu'ils sont, ce qu'ils ont été, ce qu'ils ont vu, ce qu'ils pressentent de l'avenir. Ce qui est intéressant dans l'objet patrimonial, c'est qu'il nous fasse gagner du temps pour inventer l'avenir. L'idée étant qu'il faut absolument se coltiner des problèmes d'identité. Personne n'ose y toucher car on ne sait pas par où le prendre. Si ce n'est pas traité, on va être complètement défaits et les gens auront une capacité d'analyse et de jugement réduite parce que c'est important d'être citoyen du monde mais il faut être de quelque part. Ce quelque part est une question vaste, c'est ce qu'on choisit, ce qu'on fait pour soi-même... Est-ce qu'on garde sa mémoire personnelle, son vécu ? Est-ce qu'on cache certaines choses ? Sachant que nous avons beaucoup travaillé sur les bandes, sur les instruments, sur la cornemuse, nous en arrivons à travailler sur des esthétiques extérieures. Parce que des objets mis dans des vitrines, qu'il s'agisse d'un instrument de musique ou d'un râteau, je trouve ça absolument tragique et, au bout d'un moment, on ne sait même plus à quoi ça sert. On le voit dans les musées américains, à New-York, à Washington : ils ne savent pas dans quel sens sont mis les tuyaux des cornemuses, ce qui est impensable pour un praticien !

En interprétant, déformer le modèle pour faire vivre le chant

Ce qui est intéressant, c'est qu'il s'agit d'un instrument : quand l'artisan met un bout de bois sur un tour, il a beau vouloir reproduire un modèle, même s'il l'a devant lui, malgré lui, son regard, ce qu'il est, sa culture vont faire que, quand il va dessiner une forme, elle ne pourra jamais être à l'identique de celle qu'il a en face. Cela signifie que les gens, malgré eux, par rapport à leur culture, leur éducation, s'ils prennent un bout de bois, ils le travaillent et il prend une forme. Lorsque nous avons des instruments qui ne sont pas identifiés, nous arrivons à savoir qui l'a fabriqué, car c'est signé d'une certaine façon. Pareil pour le tissu et quelqu'un qui taille un costume. Nous travaillons aussi sur l'idée que le chant est une matière comportant de la musique et des paroles et que, pour l'interpréter, on regarde son enregistrement. Mais comment faire pour le chanter ? Comment chanter aujourd'hui quelque chose d'un temps passé ? Où est la partie universelle de cet objet du temps passé, sachant que lorsqu'il est rangé, c'est un objet inerte, comme un costume dans une penderie ? La chanson sera vivante lorsque quelqu'un aura pris le costume et l'aura mis sur lui, pour l'interpréter. Mais il faut savoir et c'est là qu'il faut accepter la chose la plus difficile : cette chanson, pour qu'elle soit chantable, il faut comme pour le costume, prendre du fil et des aiguilles et tailler dedans. Cela veut dire qu'il faut intervenir sur les objets du passé de manière radicale. Ceux qui n'interviennent pas sont dans la folklorisation, avec tout le côté négatif que je peux introduire dans ce mot, compte tenu de la place qu'il a dans l'histoire.

*André Ricros présente ensuite le livre Bouscafel. Le roman d'un cabretaïre*⁵

Ce musicien, né dans une des vallées du Cantal en 1876 et mort en 1945, est un enfant naturel. Il est devenu le plus grand joueur de cabreta⁶ de tous les temps à Paris. Nous avons beaucoup de sources sur ce personnage. Nous essayons de comprendre pourquoi ce musicien dépasse les autres. En suivant son parcours individuel, nous voyons qu'il a traversé de nombreuses strates, son imaginaire a été accepté, développé et surtout autorisé.

Réinventer son propre monde dans un musée

Nous sommes sollicités pour travailler sur des musées. Il n'est pas facile d'être confrontés à la réalité, à des choses qui font partie de votre quotidien. Ainsi, nous avons un projet de musée sur la sorcellerie car nous avons énormément de matière, nous avons pu filmer des gens sur ces pratiques. Il me semble que si on donne la moindre image de ces pratiques, on tue tout le concept. Il faut que ça reste subjectif, de l'ordre de la littérature. Comme dans l'écriture, il faut assez d'espace pour que l'autre puisse réinventer son propre monde et parvenir à rêver le monde qui est le sien.

Christine Bouilloc : Quand on vous sollicite sur ces projets, qu'attend-on de vous, entre votre vision et le monde patrimonial ?

André Ricros : Nous sommes face à des élus préoccupés par les problèmes inquiétants de

⁵André Ricros, Bouscatel. Le roman d'un cabretaïre Suivi de Vie des cabretaïres d'Auvergne, créateurs des bals musettes de Paris. Le livre comporte deux parties : le roman (200 pages) ; le fonds documentaire : archives, sources, témoignages, portraits et analyses (250 pages) ainsi qu'un CD. Disponible auprès d'[Auvergne Diffusion](#). BP 169 1, route d'Ennezat 63204 Riom Cedex

⁶La chabreta en occitan ou cabreta en auvergnat, francisé en « cabrette » est une sorte de cornemuse à soufflets.

démographie, surtout sur les terrains comme ceux que nous pratiquons. Le passé est là comme une espèce de couverture insensée dans laquelle les gens se roulent, et nous passons notre temps à virer les couvertures pour qu'ils se retrouvent à poil sur le lit. C'est un boulot monstre, car sans arrêt ils remettent les couvertures et ils se roulent dedans. Mais ils attendent en même temps le discours sur le propos. La démographie entraîne des prises de parole de gens qui n'auraient jamais pu parler parce que l'autorité morale a foutu le camp. Cela signifie que celui qui a une pensée tordue, au lieu de la garder pour lui, la partage et à un moment donné il se trouve nu. Dans la société d'aujourd'hui, on pense qu'on ne peut résoudre le moindre problème sans un travail de transversalité, dans l'esprit de ce qui nous rassemble aujourd'hui. Donc nous formons des équipes et, comme nous sommes en contrat avec l'université et les gens qui sont formés à Agro ParisTech, des ingénieurs sur l'aménagement du territoire, nous les mettons sur cet espace comme observateurs, en leur demandant un certain nombre de choses précises. Le problème est qu'ils sont complètement frais et qu'ils ont une seule formation. En même temps ce qui est intéressant c'est le champ de vision qu'ils éclairent. Lorsqu'ils arrivent, on leur demande d'écrire. Par exemple la première chose que je leur demande sur les espaces c'est : vous arrivez en fin d'après-midi dans un village X, le soir avant de vous coucher, vous écrivez les sensations, les impressions que vous avez pu avoir en entrant dans un espace étranger où vous ne connaissez personne : que ressentez-vous, comment le vivez-vous ? Au début ils sont effrayés mais, dès qu'ils ont discuté avec deux ou trois personnes le lendemain dans le village, ça va mieux. La première impression est fondamentale et c'est souvent celle-là qui est la bonne. Ensuite il y a un système de réassurance par le dialogue et par la rencontre, et sa propre difficulté d'être par rapport à la situation est effacée. C'est intéressant d'avoir ce regard-là. Moi qui suis près de la retraite, j'ai sillonné tellement de pays dans tous les coins. Comme je parle la langue avec ses quatorze variantes occitanes, ça va beaucoup plus vite.

Il faut bien entendu trier, jeter mais il ne faut pas passer à côté des objets « chargés ». La main de l'homme a introduit quelque chose de plus que le geste de la technique, il y a dedans une partie de sa vision de l'éternité. Comment être suffisamment sensibles et intelligents pour comprendre ce petit brin d'éternité que monsieur X ou Y a posé là ? En s'y mettant en pluridisciplinarité, on arrive à sauver un certain nombre de choses et à redonner une vie, une image à laquelle chacun peut se raccrocher et comprendre quelque chose par rapport à sa propre existence.

Marie-Blanche Potte : Ça me rappelle beaucoup de choses. J'ai commencé non pas aux monuments historiques mais à l'Inventaire en Guyane. L'ensemble des récolements de la Guyane avait été fait par gestes, par classification de l'usage des objets (manger, sacrer, danser...). Mais le service de l'Inventaire, où je travaillais, faisait une classification uniquement par typologie d'objets. Ce que j'ai trouvé extrêmement intéressant à faire en premier était de se demander dans quelle mesure ces deux classifications étaient fongibles et surtout de savoir ce qu'elles laissaient de côté. On s'apercevait qu'elles ne rentraient absolument pas l'une dans l'autre et laissaient tout un pan de côté qui disait beaucoup de tout ce qu'on est incapable de voir car on n'est pas capable de le nommer. Le service de l'Inventaire disposait d'une validation de la typologie. Nous avons le droit de faire une demande de terme officiel au ministère lorsqu'on rencontrait quelque chose que personne ne savait appeler. L'autre chose à laquelle votre intervention fait écho chez moi est l'inventaire des peintures murales d'une commune de l'ouest de la Guyane.

Visite de l'exposition

Christine Bouilloc : À l'accueil du musée, en écho à l'exposition, le public peut consulter gratuitement des ouvrages concernant les thématiques de l'artisanat, de l'art, des designers, de la mode des cinq continents. Le public peut également aller chercher l'information sur des iPad, notamment avec des projections de films d'artisans en train de travailler. Ce lieu ressource était important pour nous parce qu'il permet à des familles, à des personnes de venir entre midi et deux pour prendre le temps de feuilleter un ouvrage sans forcément voir l'exposition. L'idée d'un espace gratuit, accessible et qui suscite l'envie d'aller voir plus haut, génère des visiteurs par la suite.

Ce n'est pas quelque chose dont nous avons d'habitude. Nous ne pensions pas à une telle réussite, il y avait une attente, une approche et une convivialité très intéressantes. Cette idée d'accessibilité, même sur un temps court, nous a fait penser que ces espaces pourraient être à l'intérieur de l'exposition.

L'exposition présentée ici s'appelle Métamorphoses. L'idée principale de la thématique de la métamorphose était très ambitieuse, il s'agit de modifier son regard, de métamorphoser sa façon de penser. Nous l'avons traitée en quatre sections : la première, la plus facile d'accès, est la métamorphose de la fibre, ensuite nous verrons la métamorphose de l'étoffe, puis la métamorphose et la magie, et enfin la métamorphose de l'individu.

1. La métamorphose de la fibre



Commencer par la métamorphose de la matière première était intéressant pour nous. Nous allons démonter des a priori et des savoirs, ou au moins faire des liaisons avec ce que l'on sait déjà.

Vous verrez aussi dans la présentation générale de l'exposition que nous avons lié des mots-clés à chaque pièce présentée et que nous avons essayé de présenter des pièces portées, c'est-à-dire qu'il y a à chaque fois des

photos à côté. Nous sommes à la fois dans des problématiques de conservation et dans des problématiques réelles de mise en volume. Quand on parle de tissu sans parler de tissu incarné, on se heurte à un problème. Ici, nous avons résolu cela par quelques photos, mais surtout par la présence des films, en bas. Cela demande un temps d'approche un peu plus long, c'est pourquoi il était beaucoup plus simple de le mettre dans l'espace gratuit.

Extraordinaire pour nous, anodin pour le pays concerné

Sur cette partie, métamorphose de la matière première, nous voulions sortir des sentiers battus, des choses que nous connaissions, du coton, de la soie ou de la laine. Nous voulions faire découvrir surtout que la matière première, que nous considérons comme extraordinaire, sera anodine pour le pays concerné : « on crée avec ce que l'on a autour de soi ».

Du côté des Philippines, ces matières premières, qui sont exotiques et extraordinaires pour nous, font partie de leur savoir-faire et de leur tradition. Commençons avec des textiles réalisés en abaca, avec des photos qui permettent de voir l'incarnation, toujours dans le but d'avoir l'humain au centre. Ces pièces vont être présentées sous deux angles, à chaque fois il y aura une mise en regard entre le patrimoine issu des collections de musées ou d'autres institutions patrimoniales qui nous les ont prêtées, des pièces contemporaines, des pièces d'artisan, des pièces de collectionneurs privés. Cela dans le but de donner une idée de la multitude de propriétaires des patrimoines.

Sur ce plan-là, « Parsi », une société lyonnaise, est très intéressée par ce travail de la fibre de bananier. Malgré la tradition à Lyon des tisseurs qui travaillent avec la soie, ils proposent autre chose, notamment ces textiles en abaca. En travaillant aux Philippines, ils se rendent compte que l'abaca est encore utilisé de façon traditionnelle pour représenter ces lés, qui sont en fait des monnaies.

Chaque fois que nous sommes dans l'échange ou que nous avons à donner une valeur ajoutée à un cadeau à offrir, nous allons trouver ce genre de pièce, avec cette technique particulière des tissages à plat sur des métiers entre 50 et 80 cm et des longs métrages. Ces personnes se disent qu'il est dommage de ne pas l'exploiter dans le mobilier lyonnais. Elles vont donc travailler avec ces sociétés-là et commencer à relancer la production sur place. Vous verrez que le volet économique est tout le temps présent.

Ici, la volonté est de mettre en relation la pièce textile patrimoniale et telle qu'elle est portée. Voilà une pièce que l'on va porter sur les hanches qui peut être aussi bien masculine que féminine.

Autre partie intéressante, avec une femme de caractère, Patis Tesoro, qui a en tête de redonner leur place aux femmes philippines et de leur assurer une autonomie économique. Cette femme a véritablement relancé la tradition et l'utilisation de la fibre d'ananas, la piña. Elle fait travailler les femmes de façon traditionnelle en broderie sur tambour, avec les grandes tentures qui se trouvent derrière, qui sont sur ce fond de piña, broderies faites au fil d'or, peintures. Elle développe tout un pan lié à la mode sur les caftans, avec ces deux grands manteaux que vous avez devant vous. C'est quelqu'un qui part de la tradition, qui donne un souffle économique à ces femmes des Philippines. Elle apparaît petit à petit sur la scène internationale de la mode, ce qui montre qu'elle est en phase avec un savoir-faire, une tradition et une réalité économique. C'est d'ailleurs le fil conducteur partout : ce que l'on sait faire, ce que l'on va traduire de façon contemporaine et l'impact économique que ça peut amener.

Le fil conducteur : un savoir-faire, une traduction contemporaine, un impact économique

Quand on part sur cette grande lignée, on obtient une mise en regard de pièces patrimoniales avec des fibres assez extraordinaires. Vous avez ici une cape de pluie réalisée avec des feuilles d'un palmier, le Trachycarpus, qui font partie de la classe des tissus mais qu'on appelle les intissés, c'est-à-dire que c'est la fibre elle-même qui a déjà cette notion de fibres croisées que l'on va tendre, défroisser, battre... et ainsi créer cette idée de matelassage sur les épaules et sur la partie basse



*Armure de poitrine
Fibres végétales, rotin et orchidée
Ethnie Dani, Irian Jaya, Nouvelle-Guinée, XX^e siècle*

garder précieusement jusqu'à la prochaine guerre. Cette utilisation est très intéressante pour nous, ainsi que cette matière première que l'on n'a pas du tout l'habitude de rencontrer.

Voici une pièce exceptionnelle, qui nous met en présence de la plus haute technologie que l'on peut trouver dans le monde textile à l'heure actuelle. C'est une petite araignée endémique de Madagascar. La fameuse soie de Madagascar a plusieurs propriétés. On a des traces dans l'histoire de cette fabrique de soie d'araignée. En 1720, un moine jésuite qui se trouve sur place essaie de travailler avec les populations locales, envoie certaines pièces réalisées pour un ciel de lit dont on a les traces écrites mais aucune trace physique. Ce procédé se perd ensuite : ce genre de tissu difficile à réaliser est fait pour les hauts dignitaires en place. Ce qui surprend dans cette réalisation, c'est la curiosité d'industriels anglais et américains qui vont s'intéresser à cette fibre. Ils vont se rendre à Madagascar pour savoir si l'on peut encore réaliser ce genre de pièce, trouver les populations qui savaient prendre ces araignées, leur dévider l'abdomen, réaliser des écheveaux tels que vous les voyez là. Ensuite, on va monter des métiers et réaliser la pièce que vous voyez ici. La particularité technique de cette pièce est que c'est le tissu qui a la plus haute capacité à absorber un choc, à renvoyer le projectile et à reprendre sa forme initiale. À l'heure actuelle, même l'armée américaine s'intéresse beaucoup à cette fibre-là. Une matière synthétique n'a que 25 % des capacités de la soie d'araignée. Les industriels se posent beaucoup de questions car ils n'arrivent pas à refaire une fibre d'araignée synthétique. La pièce est extrêmement solide. La couleur est aussi très étonnante puisqu'il n'y a pas de teinture qui apparaît, c'est de la soie d'araignée naturelle. Voilà pourquoi on appelle cela des tentures or.

pour que la cape protège. Nous avons des photos qui montrent la pièce portée. À chaque fois, nous avons un mot lié, soit qui crée l'interrogation, soit qui amène une dimension poétique et qui oriente le visiteur, s'il en a envie.

Cette pièce est faite à partir de la fibre d'orchidée. Elle nous a été prêtée par un collectionneur privé. C'est une armure que l'on trouve en Nouvelle-Guinée, où il y a encore des guerres intestines. Pour se protéger lorsqu'on sort, on va prendre ce genre de très belle armure, réalisée, pour les parties en jaune, avec cette fibre d'orchidée, et du tricot sur la patte d'épaule au-dessus. Au combat, elle devrait logiquement protéger le thorax. Lorsqu'on rentre chez soi après la guerre, on a un procédé de rangement incroyable qui correspond à la culture du pays : on prend cette pièce, on la roule et on la met dans cet étui en fibres de bananier. Cette pièce est donc un élément textile mais aussi un élément d'armure que l'on va protéger,

Pour nous c'est particulièrement intéressant de déplacer le regard : on pense toujours que la haute technologie ce sont les machines, ça va être la fibre synthétique, quelque chose d'extraordinaire. Mais la réalité c'est que c'est dans la nature qu'on la trouve. La plus haute technologie dans cette exposition est la petite bête qui se trouve dans cette boîte.

Voici des pièces issues de nos collections, qu'on appelle peaux. Ce sont des pagnes en écorce battue, aussi de la section des intissés, utilisés par les Bambouti⁷, avec un travail extrêmement intéressant sur la matière première et aussi au niveau iconographique puisque nous sommes en présence de pagnes peints par les femmes à partir de pigments naturels. La correspondance est évidente entre les peintures des corps et les peintures sur ces pagnes. Ces pagnes sont des résonances de l'environnement : on a une évocation des lianes, une évocation de la forêt, une évocation des signes comme des traces d'animaux, donc des choses qui résonnent très fortement en termes de matière première.

Autre support qui nous a surpris : la soie de moule, que l'on trouve dans les textes médiévaux comme la laine de poisson. Cette pièce nous a été prêtée par le musée des Confluences (Lyon). C'est un châle. Une espèce endémique de moule, qui existe uniquement en Méditerranée, produit cette nacre, que l'on trouvait du côté de la Sicile. On allait récupérer sur ces pièces-là le byssus, cette espèce de barbe, comme sur une moule. Cette barbe allait être filée et, encore une fois, pas de teinture, on allait réaliser les châles qui sont ici. Cette pièce-là est tricotée : nous ne sommes plus sur du tissage, nous sommes sur du tricotage avec une maille extrêmement fine. Encore une fois, on a un savoir-faire assez exceptionnel au niveau de la matière première mais, comme pour la pièce de soie d'araignée, ce sont des pièces qui, par la rareté de la matière, étaient à destination d'un commanditaire riche, soit haut dignitaire, soit personnage de l'église. C'est très différent des pagnes bamboutis. Nous sommes ici dans une relation avec un objet qui a un coût et qui est destiné à une population particulière.

Robe dida, Côte d'Ivoire. On se retrouve en présence encore une fois d'une pièce textile africaine, réalisée en raphia. La technique est surprenante : nous avons ici un tissage tubulaire. Les femmes travaillent de la manière suivante : elles s'assoient, mettent au bout de leurs gros doigts de pied deux fils qu'elles tirent vers elles et elles réalisent petit à petit un tissage de façon tubulaire. Une fois que le tube est fait dans sa totalité, l'intérêt est de le teindre, de réaliser des réserves, un procédé de teinture où l'on part de la teinture la plus foncée à la plus claire et on obtient les motifs que vous voyez là. Cette pièce appartient à un collectionneur privé. La valeur de la robe dida vient du fait que l'on va garder cet aspect de smocks⁸. Quand on a pris la pièce, on l'a mise sur un mannequin filiforme. Sauf que des africaines sont venues et nous ont dit que la vision anorexique du patrimoine africain n'allait pas du tout ! Donc on s'est empressés de trouver une photo de la réalité physique du port de la robe dida, c'est-à-dire avec des seins, des fesses et des hanches. On mentionnait tout à l'heure le problème de l'incarnation : c'est une pièce qui nous donne une lecture dans son contexte mais dans son port on est à côté de la plaque ! On rectifie donc par la photo et par le commentaire.

La pièce ici est réalisée en bambou, c'est une pièce chinoise. Vous avez devant vous le tricot marcel, c'est-à-dire qu'on a la même maille mais là ce sont des perles de bambou, il y en a 50 000 présentées

⁷ Pygmées de la République démocratique du Congo.

⁸ Broderies sur fronces.

ici. On trouve ces pièces dès la fin du XVIII^e siècle ; ces linges de corps sont notamment portés par les hommes, directement sur la peau à la période de forte humidité et par-dessus, on met la succession de robes et la succession de manteaux généralement en soie. L'intérêt était de ne pas tacher la pièce et de créer une aération par rapport à la peau. Ce qui est intéressant aussi, c'est de voir qu'on est sur un linge de corps qui est dessous, qui ne se voit pas, mais qu'on est toujours dans le raffinement extrême. On crée cette petite différence ici : le biais qui est autour pour ne pas blesser le corps est en soie. On a donc une approche du linge ou du textile de corps à porter dessous qui exprime toujours cette subtilité. Voici qui peut paraître surprenant : cette pièce est assez lourde à porter, par contre elle est extrêmement fluide, ce qui n'apparaît pas à l'œil. Encore une fois c'est toute la problématique des pièces présentées. Chez nous il y a très peu de vitrines, à part pour les deux pièces prêtées, la soie de moule ou le châle. C'est un parti pris au musée de mettre le moins de pièces possible sous vitrine. Ce choix demande une surveillance importante. Par contre il crée une proximité et une émotion, une appropriation du patrimoine par une mise à distance qui est nécessaire mais qui n'est pas donnée par la vitre qui va séparer.

Sur cette pièce, de chaque côté, vous avez l'Afrique. Ces pièces sont réalisées à Bamako par une femme qui s'appelle Sanata. La réalisation contemporaine des bazins part de toiles faites en Europe du nord, qui arrivent blanches. On trouve deux types de bazin : le bazin riche et le bazin moins riche. Le bazin riche est un tissu damassé. Si vous regardez bien ces textiles de profil, vous allez voir apparaître des dessins. Une fois qu'on a ce textile-là, la métamorphose commence. Ce qui est extraordinaire, c'est que cette chaîne textile nourrit plusieurs familles et plusieurs corps de métier.



Sanata Coulibaly. Bazins : Ballons et carreaux. Bamako, Mali 2005 – 2012. Collection Patricia GÉRIMONT. Copyright : Patricia GÉRIMONT

Quand les hommes réceptionnent ces grands tissus blancs, ils commencent à faire des ligatures, pour délimiter des dessins. La seconde étape est la teinture. Ensuite on déligature et la dernière étape est le calandrage. Si vous regardez ces pièces, on a l'impression qu'on a passé de la cire dessus. On prend des maillets en bois et on tape. Plus la pièce est calandree, plus elle est chère. Sanata nous disait que, dans les assemblées africaines lors des fêtes de village, quelquefois quand on se déplace, quand on entend un bazin qui craque très fort, on n'a même pas besoin de se retourner, on sait qu'on a affaire à une autorité, soit à un homme d'église soit à un homme de pouvoir, parce que ces bazins sont très chers.

Ce qui est intéressant sur le grand panneau présenté ici, c'est la multitude de techniques. Je ne peux pas toutes vous les détailler. Le principe est qu'on isole une partie avec de la pâte de manioc pour obtenir des dessins. On lave de nouveau, on teint de nouveau. Ce sont vraiment des savoir-faire ancestraux mais qui ne s'interdisent pas l'aspect contemporain, c'est-à-dire qu'on garde cette tradition dans le savoir-faire mais on s'ouvre à des colorations synthétiques, à des éléments non naturels. On ne s'interdit pas d'être moderne : on est dans la continuité de la tradition tout en étant dans la modernité.

Le travail que fait Aboubakar Fofana est un petit peu différent. Aboubakar Fofana est un artiste qui se dit artiste-artisan. Il essaie de sauvegarder l'indigo naturel en Afrique. Il a fait plusieurs stages partout dans le monde pour en comprendre toute la subtilité et il traite l'aspect magique de l'indigo. En effet, dans la tradition, le métier de teinturier à l'indigo était une activité masculine en Afrique. Pourquoi ? L'indigo ce sont des boules ; on prend les feuilles et les racines, on en fait des sortes de balles, on les met dans de grandes cuves pour les faire fermenter, on met du sucre pour accélérer la fermentation, et quand on sort le tissu, il est vert ou jaune mais absolument pas bleu. Le bleu va apparaître avec l'oxydation de l'air. C'est un acte considéré comme magique, qui dit magique dit pouvoir, qui dit pouvoir dit homme. L'approche ici de la tradition de l'indigo ne va pas se faire par une femme, mais par Aboubakar Fofana, un homme. Sur cet espace-là, c'est une façon de montrer une version vue par un artiste-artisan. Ce travail est différent de celui de Sanata qui reste dans la tradition des bazins mais qui ne s'empêche pas de s'ouvrir au monde contemporain par différents motifs.

Avant de monter à l'étage, vous avez cette pièce assez onirique. Cette pièce est réalisée en crin de cheval, une particularité du Chili. Un petit village qui s'appelle Rari avait pour tradition de faire des bijoux ou certains éléments en crin de cheval. Cette tradition était en train de se perdre jusqu'au passage d'une femme, Paula Leal, architecte et décoratrice d'intérieur. Elle a trouvé ces objets extrêmement intéressants et a proposé aux femmes de recommencer, d'être rémunérées, donc de créer de nouveau une économie. Ce travail a été remarqué comme étant une des spécificités patrimoniales textiles. On est entre deux domaines qui se côtoient : la vannerie et le textile. Elle fait travailler les femmes du village sur des principes d'éléments qui vont servir de décoration d'intérieur et d'éléments de cloison. Au niveau technique, on a un effet d'étoile, qu'on remplit, comme on le voit sur les photos. Un élément très important est la couleur. La couleur nous fait comprendre que l'utilisation du crin de cheval est un peu particulière, c'est-à-dire qu'on ne peut pas prendre un crin de cheval sur un animal mort parce que, sur un animal mort, la kératine reste et ne permet pas à la couleur de passer. Donc on part de crins de cheval pris sur un animal vivant, ce qui rend la teinture possible et donne cet aspect soyeux. Il y a des éléments techniques intéressants et qui apparaissent dans une chaîne un peu particulière sur l'utilisation du crin de cheval. Ces pièces-là ont été vraiment très fortes pour nous. Les femmes de Rari n'ont pas pu être là mais Paula Leal était présente pour en témoigner.

Ce sont ces pièces-là qui ont représenté le Chili à Séoul à la dernière exposition universelle, donc on est vraiment dans la reconnaissance d'un savoir-faire et d'une culture.



Disques tressés. Crin de cheval. Village de Rari, Chili. En collaboration avec Paula Leal, 2012. Copyright : Paula Zuker

Le groupe monte à l'étage.

Débat sur les choix de la présentation : en hauteur, pas de dates... Pourquoi ?

Un débat s'engage sur la présentation de l'exposition. Un premier point porte sur la hauteur des pièces présentées. A une participante qui estime que « c'est un pari de mettre les choses en hauteur, les gens peuvent passer à côté », Christine Bouilloc répond que l'accrochage en hauteur est une volonté d'Aboubakar Fofana pour donner une dimension aérienne, ainsi que le choix de présentation par nuancier. Un deuxième point soulevé concerne l'absence de cartels. Christine Bouilloc explique que tout est dans la fiche de salle et dans le catalogue et que le public n'a pas exprimé de manque d'information. Elle souligne que le musée s'est engagé dans une démarche expérimentale et que les choix peuvent varier d'une exposition à une autre. « A la dernière expo, nous avons déjà fait des choses un peu différentes : le public était aussi acteur de la signalétique. Ces questions sont évidemment fondamentales pour nous mais nous ne savons pas forcément y répondre. Nous attendons avec impatience le résultat de l'étude de public. » La discussion rebondit sur l'absence de datation.

Une participante : Est-ce un choix de ne pas dater les objets ?

Christine Bouilloc : La décision de ne pas dater a provoqué une grande discussion dans l'équipe. Nous avons l'idée d'inciter à porter un œil davantage sur le sensible et l'esthétique et à ne se rapprocher du cartel qu'ensuite. On ne voit pas tout de suite les cartels : c'est une volonté de voir les choses à plat. Les premières visions sont davantage dans l'émotion.

Le débat rebondit à nouveau. Une participante estime que « c'est l'éternel débat : soit on minimise la

place des informations pour laisser plus de place à l'émotion et du coup voir ces objets avant tout parce qu'ils sont beaux, soit on rajoute des informations pour que les objets soient pris par le prisme de l'ethnologie. Donc, dans le fait de ne pas mettre de datation, n'y aurait-il pas un risque de ramener tout cela à la même chose, l'art du textile ? Finalement, on pourrait se dire « que ce soit aujourd'hui ou avant, c'est la même chose, il n'y a pas d'évolution dans le textile ».

Une autre participante poursuit : « Ne serait-ce pas l'esprit esthétisant qui prend le pas sur la démarche patrimoniale ? » tandis qu'une troisième demande : « Du coup, dans le fait de ne pas mettre la date, qu'est-ce que vous réglez ? »

Christine Bouilloc : En ne mettant pas la date, je pense qu'on règle la nécessité absolue de trouver un repère. Sinon, il arrive un moment où il n'y a plus d'autonomie face à la pièce. Quand vous dites « esthétique » c'est un aspect qui est important pour nous mais qui est aussi déroutant parce que nous ne sommes pas un musée de beaux-arts. Nous nous sommes posé la question de savoir comment présenter les bazins : faut-il une présentation plus didactique ? sur des fils à linge ? Nous avons trouvé intéressant aussi de travailler avec des gens extérieurs au monde muséal. Lorsque nous disons ne pas être allés jusqu'au bout, je veux dire que nous avons pris des choses qui nous ont convenu, que nous avons pu intellectuellement expliquer mais qui bloquent dans leur fondement. En bref, nous avons quelque chose à inventer. On n'y est pas encore mais on va y arriver ! Nous savons que nous sommes à un moment entre la vitrine et la présentation beaux-arts. Encore une fois, le maître-mot de cette exposition est « l'humain ».

Une participante : C'est l'humain mais vous n'aviez pas le souhait de faire une exposition sur l'évolution au travers des âges, des techniques ?

Christine Bouilloc : Non, ce n'était pas l'idée. Notre idée est à la fois de montrer une pluralité de savoir-faire et une continuité, et encore une fois de bien identifier l'humain derrière l'objet.

Marie-Blanche Potte : Surtout que les cartels avec datation sont incapables de rendre compte de la durée. Ils ont tendance à mettre une date de début ou de fin, comme si c'était net, alors qu'on est dans des pratiques qui évoluent lentement, qui se diluent les unes dans les autres et dont la datation n'est pas capable de rendre compte. De même que la signature n'est pas capable de rendre compte de la pluralité, de la question de l'atelier, de l'artisanat.

Une participante : Cela pourrait être écrit à un moment dans le parcours, pour rassurer le visiteur.

Christine Bouilloc : Oui, tout à fait.

Sylvie Grange : Plutôt que de mettre une date, on met « date probable de création », et si on ne la connaît pas, « date d'usage(s) » ou on peut donner des amplitudes d'usage.

Hélène Hatzfeld : Sur la question du temps, je ne suis pas gênée par l'absence de date, à partir du moment où je vois le titre de l'exposition sur les métamorphoses. Ces métamorphoses sont entre différentes périodes et ce dont nous parlons là n'est pas forcément datable. Donc il y a des transmissions, des transgressions et des transformations entre moments d'une histoire par rapport à un vrai présent. L'exposition montre un entrecroisement entre des choses dont on voit bien qu'elles sortent

pour nous d'une antiquité reculée et quelque chose de contemporain avec ces tissus-là. Je trouve ce parti intéressant, pour nous obliger à nous décaler, à voir les choses autrement que par la période, le pays, etc.

Sylvie Grange : Plus qu'une présentation esthétique, ne cherchez-vous pas à faire une présentation sensible ?

Christine Bouilloc : Ah si, c'est évident.

Sylvie Grange : Il me semble que ce n'est pas la même chose. C'est faire du beau, prendre le public par la séduction.

Une participante : La séduction est visuelle. La première chose qui frappe quand on entre c'est qu'il y a des couleurs partout.

Christine Bouilloc : Dans tous les cas, on sait que le textile, parce qu'il est dans notre quotidien, suscite une envie instinctive de toucher. Mais on ne peut pas toucher dans le musée ! Donc, nous faisons en sorte que les gens voient de très près, sans vitrine, pour ne pas être trop frustrés.

Une participante : On entend dans votre discours que l'humain est très important mais il y a un flou. Vous parlez de pratiques non identifiées alors que tout le monde les connaît dans ces sociétés et en même temps une personne vient et ravive cette pratique, la transforme pour la remettre au goût du jour...

Christine Bouilloc : C'est voulu, nous avons décidé de faire une présentation par focales. Moi ou Marie-Bénédicte, nous avons un fond commun mais nous avons travaillé sur les axes d'approche. Nous ne voulions pas traiter la fibre d'abaca comme simplement un textile d'ameublement mais bien expliquer petit à petit comment elle vient sous-tendre l'activité économique. De même avec Patis Tesoro. À chaque fois nous n'avons pas voulu avoir un discours uniforme mais, comme nous présentons une multitude de pièces, présenter la multitude d'humains qu'il peut y avoir derrière, de l'artisan au négociant à l'utilisateur. C'était vraiment une volonté.

Une participante : Quelle est la part de ce qui est exposé dans le cadre d'une exposition éphémère et de ce qui sera choisi pour l'exposition permanente et donc qui sera « patrimonialisé » ?

Christine Bouilloc : Ce qui est intéressant ici c'est qu'il y a des choses ici qui vont être patrimonialisées. On va acquérir une pièce d'Abdoulaye Konaté et des bazins, qui vont entrer dans les collections donc être patrimonialisées.

Une participante : Ne pas avoir choisi d'en dire plus, est-ce un choix ou une question de moyens ? Toutes ces informations qu'on pourrait avoir et qu'on n'a pas ?

Christine Bouilloc : C'est une question de moyens car ce sont des choses auxquelles nous avons forcément pensé.

Lorsque je fais les visites, j'ai un iPad sur lequel le public peut voir des pièces textiles réalisées. Il peut retrouver ces images en bas dans l'espace monde. Sur cet aspect patrimonial, nous avons eu de vrais questionnements et même dans l'idée de l'itinérance de l'exposition.

Sylvie Grange : Et sur le corpus de matériaux, le fait que ce soit ici, c'est le travail de HS ou c'est vous ?

Christine Bouilloc : Le travail a été complètement conjoint. Nous avons des connaissances. HS aussi puisqu'ils avaient une première approche apportée par leur base de données sur les artisans, sur le savoir-faire et sur les matières premières. Ils nous ont donc apporté aussi et que nous avons complété. Tout cela s'est passé dans l'échange en amont avec eux.

Une participante : Est-ce que vous avez interrogé les artisans qui étaient là au moment du festival pour recueillir leur pratique et comprendre leur savoir-faire et ainsi documenter les pièces que vous envisagez de faire entrer dans les collections?

Christine Bouilloc : Oui, nous avons vraiment profité de ce moment-là. Dans le cadre du festival, il y a eu des interviews des artisans.

Hélène Hatzfeld : J'aimerais aussi savoir quels liens ont été noués avec des chercheurs sous différents angles, ethnologiques, historiques ou autres, comment s'est passé le dialogue.

Christine Bouilloc : C'est tout ce travail de fond aussi. Nous avons eu des relations incroyables aussi avec les collectionneurs. On s'apprivoise.

Dans l'escalier

Christine Bouilloc : Dans cet espace intermédiaire qui mène à la salle d'exposition, il y a eu, dans le cadre du festival, une résidence d'artiste. Nous étions toujours dans cette idée de métamorphose, de l'humain et de la transmission. Vous avez devant vous une pièce résultant d'un travail fait avec la DRAC. Quand nous avons parlé du projet, nous avions cette idée en tête d'avoir un travail avec des artisans ou des artistes et des populations d'étudiants ou d'élèves et nous nous sommes demandé comment le faire.⁹

Travailler avec ces élèves-là a nécessité un gros travail avec les équipes pédagogiques. Nous avons déjà fait un travail de fond avec le théâtre du Pélican. Là il s'agissait de dire qu'un artiste malien travaillant à Bamako, Abdoulaye Konaté, allait venir. Il a fait l'école des beaux-arts. D'abord versé sur la peinture, il s'est vite rendu compte qu'il y avait un problème dans le fait qu'un africain fasse de la peinture à l'huile car il n'y a pas vraiment de relation avec sa matière première vitale. Donc il s'est très vite retourné vers les bazins. Il travaille le textile comme il le ferait avec une palette d'huile, de gouache ou d'aquarelle, pour traduire son expression. Il propose des thématiques aux élèves de Marie-Laurencin. Lorsqu'on dit aux élèves qu'ils vont travailler avec un artiste africain, il faut d'abord démystifier. Abdoulaye est arrivé, a ouvert son ordinateur : « oh ! Il y a des ordinateurs en Afrique ! ». Le contact a été incroyable et après, ce qui est merveilleux, c'est qu'Abdoulaye a présenté son travail, les a amenés dans son univers mais il était tout le temps en contact et en échange avec les élèves. Dans le projet pédagogique, il était prévu que deux élèves partent au Mali, mais cela n'a pas été possible à cause de la situation au Mali à ce moment-là.

⁹Brigitte Liabeuf a établi le contact avec la section « couture floue » du lycée Marie-Laurencin à Riom.



Christine Bouilloc devant « Métamorphose et pouvoir », œuvre réalisée dans le cadre de la résidence d'Abdoulaye Konaté, avec les élèves du lycée Marie-Laurencin de Riom

La pièce a été créée en coordination avec les élèves, mais elle est très proche du travail d'Abdoulaye. Très vite la thématique de la paix est arrivée, avec des symboles comme la colombe, le panda pour l'Asie, cette notion de salam, l'évocation à la fois de bienvenue et de paix en calligraphie. Il les a faits travailler sur cette pièce-là en leur disant : « Attention ! Vous allez faire une pièce qui sera présentée dans un musée et qui sera une réalisation d'artistes en commun ». Il a eu une exigence sur la réalisation de cette pièce, à laquelle les élèves ne

s'attendaient pas : lorsque les élèves ont commencé à faire et à coller les pandas, il leur a dit « ce n'est pas possible, on ne peut pas faire un travail comme ça... Ce que vous mettez là, c'est votre identité, c'est votre ego, c'est un savoir-faire collectif ». Donc il les a fait travailler de nouveau. Il a fallu faire venir une machine et un brodeur.

Cette exigence a rendu le contact très fort. Pour nous, cette pièce est intéressante par la problématique de la propriété. On s'est demandé à qui elle appartient : propriété d'Abdoulaye, propriété du lycée, propriété des élèves ? Où la montrer ? Est-ce qu'on la garde, est-ce qu'elle va au lycée ? Nous sommes encore en discussion avec les professeurs, avec des élèves du lycée qui sont venus. Les élèves seront associés à cette discussion dès la fin de l'exposition, dans quelques jours. Sur ce lieu de passage qu'est l'escalier, nous avons donc une pièce maîtresse, pour montrer le travail qui a été fait entre un artiste et des élèves.

Hélène Hatzfeld : Tu as dit au début que les élèves avaient été choqués, surpris quand il a ouvert son ordinateur. Est-ce qu'ensuite, dans le cours du travail, dans la discussion, même dans l'organisation de l'œuvre et de son contenu, il y a eu des questions interculturelles, des questionnements entre les représentations des uns et des autres ?

Christine Bouilloc : Oui, tout à fait. Par exemple, concernant la réalisation de la pièce : vu sa grande taille, à un moment il a fallu la mettre au sol. Quand les élèves ont commencé à la mettre au sol, il a dit « hors de question, on ne met pas une pièce comme ça par terre ! Moi dans mon atelier en Afrique, je nettoie le sol trois fois par jour pour être sûr que le tissu placé au sol ne soit pas sali ! ». Donc il y a eu des décalages sur les compréhensions et aussi, certaines élèves nous l'ont dit après, avec l'idée que ce que l'on fait c'est une image de soi, alors que jusqu'à présent ce qu'ils faisaient dans cette section de couture floue c'était pour les autres. Il y a là une dimension de projection personnelle que beaucoup d'élèves ont comprise et qui a évidemment changé des choses. Il faudrait retrouver ces élèves après, qu'on arrive à leur reparler, à connaître leur cheminement.

Une participante : Mais où sont leurs débouchés ? Si ça se trouve, ils sont préparés à être sur un processus industriel où « ce que tu fais c'est pas forcément une dimension de toi ».

Christine Bouilloc : Ce que disait un enseignant, Benoît Bochet, c'est qu'ensuite, des élèves ont commencé à intervenir sur leurs vêtements à elles, ce qu'elles ne faisaient pas du tout avant.

En plus de la section « couture floue », la section « pressing » est aussi intervenue, alors que ce sont vraiment deux écoles différentes. En effet, comme l'artiste a fait enlever les pandas que les élèves avaient collés au lieu de les coudre, il a fallu faire intervenir la section pressing qui a trouvé des solutions. D'un seul coup, à l'intérieur du lycée, il y a eu la prise de conscience d'une chaîne opératoire, des liens se sont créés. Quand j'ai fait la visite professionnelle avec eux en fin d'année, les élèves de couture floue étaient présents dans les ateliers de pressing, chose inédite.

Documenter et conserver le processus de production d'une œuvre : un moment de sa patrimonialisation

Sylvie Grange : Comment a été déterminé le format de cette œuvre ? On a l'impression qu'elle est parfaitement adaptée à son contexte actuel. Est-ce que la commande est allée jusque-là ou est-ce le pur hasard si le format est parfaitement adapté à l'escalier ?

Christine Bouilloc : C'est le pur hasard. Abdoulaye avait fait sa maquette avant de voir le lieu, il n'a pas du tout adapté.

Hélène Hatzfeld : C'est lui qui a fait la maquette du dessin et ce sont les élèves qui ont réalisé ?

Christine Bouilloc : Ils ont travaillé la maquette ensemble, même au niveau infographie. Il y a eu une autre résidence qui a moins bien marché avec un artiste qu'on verra tout à l'heure, Moataz Nars, dans un lycée agricole avec une section paysagère. Quand l'artiste est venu, ça c'est très bien passé avec les élèves mais pas avec les professeurs, on était dans une attente un petit peu différente.

Sylvie Grange : Le processus itératif est-il documenté ?

Christine Bouilloc : Oui, nous avons même gardé le travail en amont de l'œuvre : les découpes de motifs sont dans des boîtes, pour documenter tout le processus sensible et lumineux.

Sylvie Grange : Y compris des différentes étapes de ce qu'ils voulaient faire ensemble ?

Christine Bouilloc : Oui. Il y a eu un très beau suivi là-dessus.

Une participante : C'était un travail par correspondance ?

Christine Bouilloc : L'artiste est venu en résidence deux fois quinze jours et ils communiquaient par informatique, par Skype. Il faut dire que l'équipe pédagogique du lycée Marie-Laurencin est particulièrement bien.

Une participante : De manière générale, toutes les opérations d'éducation artistique et culturelle se passent très bien dans les lycées professionnels, les équipes sont vraiment investies, les élèves savent pourquoi ils sont là, contrairement aux lycées d'enseignement général. Les lycées agricoles aussi.

Sylvie Grange : Rouge, orange, vert, ce sont les couleurs du Mali ?

Christine Bouilloc : Pas du tout, c'est l'idée du feu rouge, feu orange, feu vert : « on y va, on n'y va pas ». Et l'évocation du code barre, c'est la consommation, ce sont des choses que les élèves voulaient absolument avoir. Il n'y a pas eu de compromis sur la composition, cela dit ce sont des choses importantes, comment les gérer ?

Sylvie Grange : Moi j'étais incapable de reconnaître les feux rouge, orange, vert...

Une participante : J'ai déjà travaillé deux fois avec le lycée et Marie-Laurencin. Quelle est la part des élèves ? Nous ne procédions pas comme ça : moi j'imaginai quelque chose et, avec ceux qui faisaient du matelassage, de la tapisserie, de la couture, les deux enseignants étaient là avec moi. Il y a eu des compromis parce qu'on disposait d'un certain nombre d'heures donc il fallait refaire en fonction des élèves. Mais les élèves n'avaient que la partie réalisation.

Christine Bouilloc : Dans la chaîne opératoire, nous, le musée, avons parlé avec Abdoulaye avant qu'il n'arrive. Quand il est arrivé, il a fait des séances tout seul avec les élèves pour définir les éléments, à l'oral ; c'est un travail en concertation. C'est lui qui a livré la proposition finale. Les propositions ont changé entre temps. Il y a eu un vrai dialogue. Abdoulaye ne pouvait pas concevoir la chose sans ce dialogue, il n'avait pas besoin de petites mains, il avait besoin d'échanges.

Une participante : La deuxième expérience que j'avais eue avec eux, c'était du théâtre, je devais les assister pour les costumes, avec ma vision d'artiste. Là par contre ce sont les élèves qui avaient conçu. Il faut intervenir pour donner un regard extérieur.

Christine Bouilloc : Nous avons travaillé avec eux dans le cadre du théâtre du Pélican. En amont, nous avons toujours fait un travail de présentation, par exemple du costume en Iran, du costume en Turquie... Nous prenions toujours le temps de faire une initiation, une sensibilisation. Une présentation générale qui devenait pour eux une sorte de ressource. Ça a toujours été dans l'échange.

Hélène Hatzfeld : Quelque chose me frappe dans cette image-là : la cible est sur l'Europe. La première chose que l'on voit est que l'Afrique a la forme qu'on veut bien lui donner en occident, alors que le continent américain est déformé parce qu'on part de notre vision centrée sur l'Afrique. Est-ce qu'il y a eu des débats, des questions sur la formation même de cette image entre les élèves et l'artiste ?

Christine Bouilloc : Je dirais que oui. Après, il faudrait faire une exposition entière sur le processus. En tout cas, nous avons ces archives-là. Je ne pourrais pas te répondre de façon précise parce que je n'ai pas été présente du début à la fin. Christine, Marie-Bénédicte ou Émilie étaient beaucoup en alternance avec eux. Il y a aussi eu des temps où Abdoulaye était tout seul avec les élèves, ça a été clair dans sa démarche, de eux à lui ou de lui à eux.

Sylvie Grange : Il n'y a pas du tout l'Amérique du Sud ?

Hélène Hatzfeld : Si, c'est l'Amérique du Sud là qui se promène. Tu as l'isthme au milieu et l'Amérique du Nord est cachée.

Une participante : C'est une vision, oui. Avec le planisphère éclaté, l'Europe est au centre, la cible est au centre. Je ne suis pas sûre que ce soit plus compliqué que ça.

Hélène Hatzfeld : Moi ce qui m'intéresse, ce n'est pas le résultat, c'est la démarche et les débats qu'il y a pu y avoir autour de ça.

Christine Bouilloc : Ce qui est intéressant c'est que le mot-clé lié à cette pièce est « ancrage ».

Hélène Hatzfeld : « Ancrage » ! Mais le titre est « Métamorphose et pouvoir » !

Christine Bouilloc : Je vous en dis ce que j'en sais. C'est là que les archives pourraient être intéressantes.

2. La métamorphose de l'étoffe

Christine Bouilloc : Continuons sur le second volet : la métamorphose de l'étoffe.

Nous avons voulu évoquer une étoffe quand elle est portée ou quand elle est réalisée : elle a un sens beaucoup plus fort que nous pouvons l'imaginer. Il s'agit d'une mise en regard de pièces patrimoniales du musée et de pièces plus contemporaines. Dans cette partie, il y a un jeu de regards, un jeu de mélanges.

Jeux de motifs, jeux de regards, jeux de significations

Voici un tapis issu des collections permanentes du musée. C'est une pièce ramenée par Médecins du monde au moment où l'Afghanistan est en pleine guerre. Les femmes ont confié cette pièce à l'association afin qu'elle soit ramenée et présentée, « pour que l'histoire passe ». Pour ces femmes, l'art a été un moyen de traduire l'actualité de leur pays, à la fois par une évocation traditionnelle et par ce registre dédié à la guerre. Ce tapis traditionnel afghan est dans une gamme chromatique de bruns, de noirs et d'orangers. On a les registres traditionnels de vases à buisson fleuri, évocation des chiens de Fô¹⁰, quelque chose de très mélangé. Au milieu de ces tapis qui représentent le mode d'expression de ces femmes, des registres apparaissent avec notamment la présence de Mig¹¹, d'animaux diaboliques, l'évocation des avions, des personnages avec des armes et des cavaliers avec des kalachnikovs. La note positive sur cette pièce est le serpent qui, dans la tradition afghane, est l'animal du renouveau : par sa mue, il peut délaïsser ce qu'il a été pour revivre autre chose. Une pièce comme celle-ci apporte une réponse à ce que peut être la métamorphose de l'étoffe.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Pour remettre en contexte la salle, c'est comme si le style était une

¹⁰Les Chiens de Fô (ou chiens de Bouddha) sont extrêmement populaires et représentent les forces latentes ou exprimées des lois du bouddhisme. Formant une paire, la femelle porte en général son petit sur un des flancs, tandis que le mâle pose une patte sur une balle. Particulièrement décoratifs par leur expressivité, ils ont été rapportés en grand nombre par les occidentaux ayant séjourné en Asie.

¹¹ Avions de chasse soviétiques. Allusion à l'invasion de l'Afghanistan par l'Union Soviétique(1979-1980)

page blanche sur laquelle, par les motifs que l'on insère dessus, ce tissu qui pourrait être un tapis utilitaire devient autre chose.

Ces vêtements de Dang Thi Minh Hanh ne font pas que reproduire des vêtements traditionnels. Le vêtement n'est pas qu'utilitaire, il est non seulement prêt-à-porter haute couture mais, en plus, il milite pour la reconnaissance des minorités vietnamiennes. La veste longue avec un pantalon dessous inclut des pièces découpées à partir de broderies de minorités chinoises.

Chaque pièce qui a été choisie pour être présentée ici va plus loin dans la signification par le motif, par les choses qu'elle recèle intrinsèquement puisque c'est quelquefois directement inséré dans la fabrication.

Une participante : Ces codes militants sont-ils compris par la population ?

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Tout le monde n'a pas les codes mais, au Vietnam, les gens savent très bien que ce sont les pièces des minorités. Le fait que Dang Thi Minh Hanh, la créatrice de mode la plus connue au Vietnam, insère cela dans ses propres collections, c'est vraiment reconnu. Les politiques savent qu'elle inclut la culture plurielle du Vietnam dans ces pièces.

Une participante : Finalement il s'agit d'accepter par l'intermédiaire de ce savoir-faire, de ce métier d'art, quelque chose qui n'aurait peut-être pas pu l'être d'une façon directe.

Christine Bouilloc : Oui. Si le vêtement était pris tel quel, personne ne comprendrait qu'il apparaisse sous l'appellation « mode ». Dang Thi Minh Hanh est capable d'introduire cela dans ces éléments contemporains en disant « attention, je ne viens pas de rien, je m'appuie là-dessus, ça ne m'empêche pas de créer des choses contemporaines ». Un vêtement est une identité et les femmes qui ont fabriqué ces produits ont, elles aussi, mis de leur identité dedans. C'est un support de tradition mais aussi une sauvegarde contemporaine. Elle revendique cela très fortement.

Une participante : À qui sont destinés ces habits ? Les voit-on uniquement dans des défilés ?

Christine Bouilloc : Ils sont achetés. Dans la ville de Hué, où l'exposition va ensuite partir, les pièces sont en vente. Nous avons ici des vêtements pour des personnes qui ont les moyens mais il y a aussi des étoffes, des écharpes, pour des budgets plus faibles. L'artiste est d'abord militante.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Ici à Clermont-Ferrand, toute la communauté vietnamienne connaît cette créatrice, les pièces résonnent dans leur tête. Cela peut avoir un impact sur les journaux de mode.

Christine Bouilloc : Dans cette idée d'accès à tous, il faut savoir que, pour le festival, Minh Hanh est venue avec des mannequins et avec ses collections. Elle a présenté gratuitement au public deux défilés et a absolument tout pris en charge financièrement. Cela s'est passé dans le jardin, il y avait 2000 personnes dehors. Elle avait cette idée de communiquer, de créer la curiosité. Les pièces reviennent ensuite au musée, il y a une notion de patrimonialisation assez intéressante.

Hélène Hatzfeld : Quel rôle ont joué les personnes d'origine vietnamienne de Clermont, précisément par rapport à ce genre de travail, de présentation ?

Christine Bouilloc : Il y a d'abord eu une information car Minh Hanh est venue. Nous avons eu trop peu de temps pour pouvoir véritablement introduire ces personnes davantage.

Suite à l'exposition, un projet se monte en ce moment avec l'association HS, pour travailler sur les diasporas vietnamiennes, avec un textile ou un souvenir. Ici, pendant le festival, des gens ont participé, ont envoyé un vêtement, un textile qui avait une histoire. Le festival a généré un affect et un parcours s'est créé dans la ville. Les commerçants ont accepté de prendre les textiles dans leurs vitrines avec un texte à côté. Ce travail est en train de se faire de façon similaire avec le Vietnam sauf que nous sommes ici en face d'une diaspora, en face de personnes dont l'actualité est très récente. Nous voulions créer une dynamique sur la diaspora Clermont/Saint-Étienne/Lyon. Au départ, il devait y avoir des photos et des noms mais cela n'a pas été possible car les personnes ne se sentaient pas assez en sécurité. Ce sont des gens qui sont partis et qui ont encore très peur de la répression. Ils veulent bien participer à condition qu'il n'y ait ni photo ni nom. De plus, ces textiles vont retourner au pays, à Hué, puis vont revenir en France en 2014 avec des rajouts de pièces du Vietnam.

Une participante : Il y a une communauté indochinoise très présente à Noyant-d'Allier. Sais-tu si elle les a contactés ? Après Dien Bien Phu, la commune s'est portée candidate pour accueillir des rapatriés, surtout des femmes, dans des corons. J'ai rencontré récemment une association qui voudrait depuis longtemps un espace dédié à la mémoire de cette histoire particulière. Noyant-d'Allier utilise l'exotisme et l'accueil de ces personnes pour la communication du village, sans véritable lieu de mémoire. Il existe une lutte entre deux mémoires : celle des indochinois et la mémoire de la mine.

Tous les participants trouvent cette intervention très intéressante et souhaitent en faire un atelier.

Christine Bouilloc : En Guyane, Cacao et Javouhey sont deux villages de population Hmong (signifiant « étranger » en chinois). Ces populations pratiquent les broderies au point de croix. Ces deux villages ont été fondés en 1977 et 1979 lorsque les boat people ont été accueillis par l'État français dans deux terres guyanaises. Le défrichage de la forêt pour accueillir ces populations et le cadastre ont été effectués par Michelin en échange de la concession du caoutchouc. Ces populations ont un statut très particulier car, alors que la Guyane est réputée pour être l'enfer vert où rien ne pousse, ils sont devenus les fournisseurs pour tout le plateau des Guyanes en fruits et légumes. Leur statut de maraîchers en fait aujourd'hui la population la plus riche de Guyane.

Ces motifs que l'on retrouve sur le marché de Javouhey le dimanche sont maintenant liés à une riche élite. Ce changement sur une génération est très étonnant.

Ici, le rapport à l'humain est fait par la photo. Nous avons joué sur le mot « hybridation ». Sur ces photos, nous voyons Minh Hanh en présence de ces femmes, ce qui était une façon d'incarner les pièces.

Nous passons à une pièce patrimoniale prêtée par un collectionneur privé. Cette pièce vient du Cameroun et s'appelle N'dop. Elle représente le travail traditionnel du tissage en Afrique. Les tissages de bandes de coton sont réalisés sur des métiers par des hommes. Vous voyez de près que ce sont des petites pièces les unes à côté des autres. La logique économique est telle que, s'il y a un accroc sur une des bandes, seule la pièce abîmée est changée et non toute la bande. Ces n'dop sont dites tentures royales et réalisées avec de l'indigo. Comme ce sont des tentures qui vont sacrifier un

espace (nous sommes en présence d'un personnage de haut rang), les dessins sont réalisés avec le procédé de teinture à la réserve. Les brodeurs ont pris du raphia et ont brodé de gros points. Un premier corps de métier réunit la totalité de la teinture. Puis des brodeurs initiés vont faire cette broderie au raphia pour isoler les éléments qui ne seront pas touchés par l'indigo. Ils la trempent dans un bain d'indigo, la ressortent et la déligaturent. Il faut savoir que le travail se fait ici avec 600 km d'écart : les teinturiers initiés envoient à ceux qui vont ligaturer. Ces tentures, faites par des artisans d'art, vont ensuite revêtir des éléments iconographiques typiques liés au pouvoir, notamment les cloches et les boucliers, et quelquefois des évocations de peaux de bêtes ou d'animaux, qui ont une forte signification symbolique.

Lors de cérémonies, on peut faire appel à de grands dignitaires, aux personnages qui ont eu un rôle politique ou religieux. Ce n'dop va être réutilisé en masque. Le côté magique et prophylactique permet d'incarner les personnages. L'idée de la transe apparaît dans l'utilisation de ces n'dop.

Cette pièce est ancienne, elle n'est pas complète. Normalement, ces tentures sont beaucoup plus grandes. À partir des années 1920, on a normalement la présence de bordures de coton en bas, rouge et blanc. Nous avons des éléments de comparaison en termes de datation.

Voici une des premières pièces offertes au musée par une association qui travaillait avec un designer textile, Karen Petrossian, de la famille du caviar Petrossian. Après notre exposition Indigo, il avait voulu faire don d'une pièce forte à la ville.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Je vais vous présenter des wax, des plus anciens aux plus récents.

Les wax permettent de faire des boubous ou des vêtements taillés en Afrique occidentale. Nous avons demandé à une collectionneuse de nous passer une série qui nous permettrait d'évoquer la signification de certains motifs sur les wax. Il faut savoir que les wax sont très datés et passent de mode très vite. Sur cette série, nous retrouvons à chaque fois le même type de mise en dessin : ce losange avec des lettres. Le plus ancien est un abécédaire. On retrouve cependant celui-ci jusqu'à récemment. Il permettait de représenter l'alphabétisation apportée par les colons européens et c'était plutôt porté par les hauts statuts. Nous avons ici un abécédaire, une ardoise avec les chiffres, un chevalet, des cahiers et des crayons.

En avançant dans le temps, le thème de l'abécédaire subsiste sur un tissu plus récent.

Au fur et à mesure, la transcription est plus moderne, avec le signe arobase sur l'ordinateur portable, la souris, le CD-ROM. Les partis politiques réutilisent ce modèle d'abécédaire caractéristique connu de tous les Ivoiriens. Félix Houphouët Boigny, du Parti démocratique de Côte-d'Ivoire (PDCI), a réutilisé ce modèle pour en faire son pagne, en remplaçant les lettres ABCD par celles de son parti, afin de montrer sa filiation, de montrer qu'il est bénéfique à la nation. Son successeur, Henri Konan Bédié, beaucoup moins charismatique, a suivi aussi pour s'inscrire dans cette histoire.

Une participante : Pourquoi est-il écrit ici « imprimé en Hollande » et là « imprimé en Angleterre »

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Cela vient du batik en Indonésie. Les Anglais et Hollandais de là-bas ont inventé ce système de batik, qui a été repris par les Indonésiens. Ceux-ci ont ensuite fait leurs propres tampons, ils n'avaient donc plus besoin des Anglais et des Hollandais pour leur fournir les tissus imprimés de cette manière. Du coup, ils ont cherché un autre marché auquel a répondu l'Afrique occidentale.



*En arrière plan, à gauche :
Pagnes Fancy, PDCI / Houphouët-Boigny et Konan Bédié
En arrière plan, à droite :
Lés de tissus wax
Coton imprimé (rotative en cuivre)
Importés d'Europe et de Chine, années 1990 à 2011*

Dans des vêtements d'Afrique occidentale, on voit parfois des motifs ou des compositions qui s'inspirent vraiment du batik. Le marché s'est déplacé, les pièces sont designées en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, pour être importées et taillées sur place par des tailleurs ivoiriens.

Ces tissus n'ont pas remplacé mais ils sont venus en plus des pagnes faits avec des bandes tissées et assemblées par des hommes. C'est comme les bazins qui sont des tissus provenant d'Europe pour être teints en Afrique de l'ouest.

Une participante : Depuis quand est-ce porté ?

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Depuis la fin du XIXe siècle. Cela dépend des pays. En ce moment, les entreprises anglaises et hollandaises ferment et la Côte-d'Ivoire, ou autre pays, récupère le matériel.

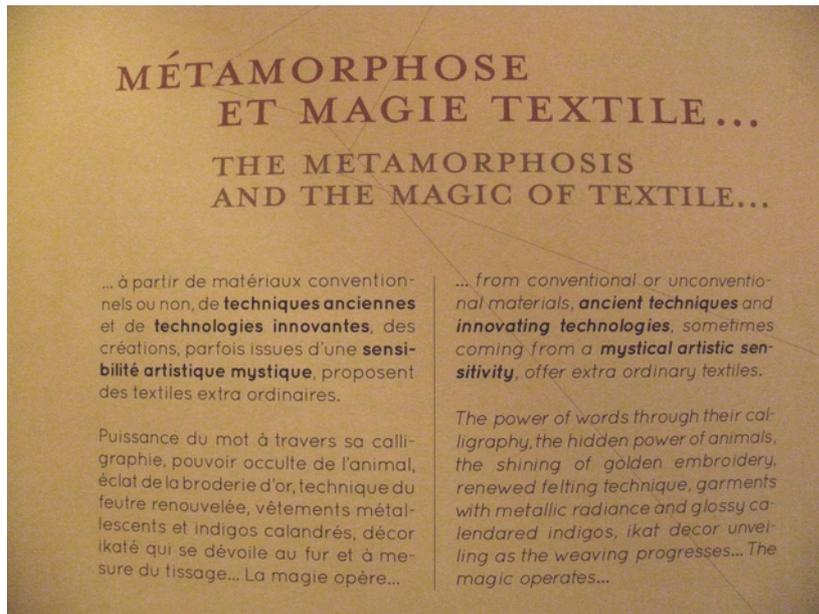
Hélène Hatzfeld : Il est écrit « English works », c'est une forme de dépossession par rapport à ce qu'on pense spontanément comme africain.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Oui. Je pense qu'il est plus fastueux d'avoir un wax qui vient de Hollande ou d'Angleterre plutôt qu'imprimé en Côte-d'Ivoire, tant qu'il existe des manufactures sur place. Les designs sont différents. Un design africain est peut-être plus ressemblant à la population qu'un design hollandais. Ou, tout simplement, les populations sont ravies de porter des vêtements qui viennent d'ailleurs.

Hélène Hatzfeld : Vous dites que les designs hollandais et anglais sont différents des designs africains et vous montrez qu'il existe une forme de continuité, une reprise. Comment l'expliquez-vous ?

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Il existe une reprise mais la structure du dessin dans l'espace est différente. Peut-être aussi que la qualité des teintures est différente.

3. Magie et métamorphose



Christine Bouilloc : Nous passons à la thématique « magie et métamorphose » avec la partie technique et la magie du textile telle qu'on peut la découvrir avec des savoir-faire traditionnels et des savoir-faire contemporains. Il s'agit de donner à l'étoffe une dimension magique, par son décor ou par la matière première.

Sur ce mur, vous pouvez voir des pièces réalisées par un personnage incroyable, Nithakhong Somsanith, héritier du vice-roi du Laos, qui a dû quitter son pays. Lorsqu'il est arrivé en France, il a pratiqué la broderie traditionnelle. Cet homme fait acte de mémoire, gère son exil en travaillant la broderie. Il avait appris en voyant sa mère et ses tantes réaliser ces pièces mais il ne s'interdit pas des créations contemporaines, comme des broderies au fil d'or. Dans la tradition laotienne, ces systèmes de décor sont présents sur les parties du col des costumes ou sur les bas de jupe. Ces traditions se transmettent sur les vêtements de fête, tout en ne restant pas figées.

Nithakhong Somsanith persiste dans la mémoire collective du Laos par ses broderies, il donne une place importante à l'histoire religieuse, au bouddhisme, dans ses pièces brodées. Mais dans la fougère et dans les éléments de panneautage que vous voyez là, il y a des motifs plus contemporains. Nithakhong Somsanith a pu rentrer au pays en 2000 et il a monté une école de broderie pour faire perdurer ce savoir-faire. Cet homme travaille avec le fil d'or pour dorer la matière première et donner cette préciosité. De par son milieu social, il n'était pas du tout destiné à faire durer cette tradition de la broderie. Il introduit ce mélange de création traditionnelle et de création contemporaine dans des éléments de mode. Il fera défiler ses modèles au côté de Minh Hanh et d'autres à l'exposition de Hué. Voici une pièce d'Abdoulaye Konaté, cet artiste malien qui travaille au départ avec la peinture à l'huile. Très vite, il se dit qu'il y a un décalage entre sa culture africaine et la peinture à l'huile occidentale, entre la matière première et sa traduction. Il se réoriente vers les créations textiles, vers l'utilisation de ce bazin qui devient pour lui la palette chromatique. Il travaille avec des teinturières en ayant son exigence de peintre avec des bains de coloration spécifiques. Vous voyez ici l'évocation du plumage d'un animal, la pintade, qui a une symbolique forte dans leur culture. Cet animal sert à des



Composition 6
Abdoulaye Konaté
Coton, bazin teint, broderies machine
2012

introduit une pensée mais qui passe par les mains du savoir-faire d'autres. Bien que ce soit une réalisation collective, la réalisation est l'œuvre d'un artiste, nous sommes presque en face d'une tapisserie.

Hélène Hatzfeld : J'ai bien compris qui la conçoit mais qui la fabrique ?

Christine Bouilloc : Elle est fabriquée avec des assistants dans l'atelier d'Abdoulaye à Bamako. Les femmes font les teintures, Abdoulaye imprime les maquettes, une personne travaille avec lui pour la réalisation des coutures et la mise en place. Il est présent durant toutes les étapes.

Autre pièce magique au sens propre du terme, une pièce achetée par un collectionneur privé. Une tunique du Cameroun, bien que sa situation géographique ne soit pas précisément définie. C'est une tunique de rituel avec un tissu dessous qui n'est pas une production spécifique du Cameroun. Par contre il y a une réparation réalisée avec un morceau de n'dop qui donnerait une origine quant à son utilisation. Cette pièce est recouverte de piquants de porc-épic. En effet, cet animal est considéré comme magique car il est souterrain et fait la transition entre les mondes : le monde des ancêtres, le plein air et l'humain. En revêtant ce genre de pièce, on s'investit des pouvoirs et de la force de l'animal. Cette pièce peut être une tenue de chaman ou de chef. Toujours est-il que, dans les rituels, le port des piquants de porc-épic est lié à des actes de chasse. Elle est chargée et très forte dans la symbolique des éléments présentés dessus. Hélène Hatzfeld Vous prenez le mot « magie » dans un sens métaphorique. Avec une pièce comme celle-là, il y a aussi la magie au sens des croyances des populations. Un jeune ethnologue, Julien Bondaz, a travaillé avec le musée national du Niger qui avait des pièces magiques (« vêtements de génie ») exposées à la population. Certaines personnes ont eu des réactions de transe provoquées par la présentation de ces vêtements. Le musée a dû retirer les pièces et les remettre dans ses réserves parce qu'elles n'étaient pas désensibilisées et qu'il y avait trop de réactions du public.¹² Dans le cadre des visites que vous avez faites, certaines personnes ont-

¹² Bondaz, Julien (2008) *Le génie du lieu: La fusion des patrimoines matériels et immatériels au Musée National du Niger*. In: 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Finding the spirit of place ; between the tangible and the intangible', 29 sept-4 oct 2008, Quebec, Canada. [Doc. issu d'une conférence ou d'un atelier]

elles eu une réaction particulière quand vous leur présentez des pièces qui ont une portée magique ?

Christine Bouilloc : Les gens sont assez dubitatifs devant une pièce comme ça. Ils sont impressionnés. Il y a un message intuitif, mais pas de questionnement plus avancé.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Le vêtement est impressionnant, du fait de sa forme et de l'utilisation de piquants. Quelque chose se dégage visuellement bien que le public n'ait pas les clés pour en comprendre l'exacte signification.

*Une suite de débats s'engagent alors : sur les objets sacrés dans les musées, les commissions d'acquisition et plus largement la conception des musées : ethnologie ou beaux-arts ?
Quelle place pour les objets sacrés dans les musées ?*



*Tunique ornée de piquants de porc-épic
Toile, piquants de porc-épic, plumes
Cameroun, 1^{re} moitié, milieu du XX^e siècle*

Le débat oppose ceux qui estiment que la question ne se pose pas (« Dès lors qu'on met une pièce religieuse dans un musée, elle perd son identité religieuse »), ceux qui pensent que c'est « la capacité du musée à désacraliser et à rationaliser les choses » qui est en cause et ceux qui l'abordent par la réception des publics « C'est surtout la réception du public qui fait poser question. Si la pièce est comprise comme elle est, elle est forcément sacrée. »

Les participants racontent leurs expériences :

- Des religieux traditionalistes venant au musée tous les dimanches rendre hommage à des reliques, pervertissant ainsi la laïcité.
- Des enfants venant faire des projections de vidéos sur des sculptures religieuses, et provoquant de très vives réactions des passants (« certains ont crié au sacrilège »).

Le débat se poursuit sur le rôle des commissions d'acquisition et la qualification d' « objet patrimonial » dont elles ont la prérogative.

Christine Bouilloc : Dans un autre registre, nous avons fait face aux commissions internationales de restitution des objets. Nous avons débuté la collecte d'objets en amont en demandant à des collectionneurs privés. En deux mois, du fait de ces commissions, les collectionneurs privés ne voulaient plus nous prêter leurs pièces. Nous n'avons donc pas eu l'exposition que nous souhaitions. Il a fallu réagir très vite, les commissions étaient particulièrement vigilantes sur les objets qui allaient être utilisés, sur la façon dont ils allaient être restitués, etc.

Sylvie Grange : Il y a bien un retour de la réception du patrimoine sur le patrimoine lui-même. Doit-on

le montrer ? Doit-on qualifier ce retour comme patrimonial ? Alors que, plus traditionnellement, on désigne un objet comme patrimonial et on n'y revient pas.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Sur cette exposition, nous avons dû faire attention à montrer certains objets sacrés d'une manière particulière dès lors que le public n'était pas initié. Par exemple, un calumet de la paix ne devait pas être montré le fourneau intégré dans le tuyau, ce qui rend l'objet chargé, mais le fourneau à côté du tuyau. Nous montrions cet objet pour parler de sa fonction, du rituel chamanique. Le musée n'avait pas mis cette préconisation dans la fiche de prêt, il fallait le savoir.

Une participante : Si ce n'est pas une démarche d'ethnologie, quelle est la démarche ? Nous sommes ici pour nous poser ces questions.

Musée d'ethnologie ou musée de beaux-arts ? Ou d'art décoratif ? Ou de cultures scientifiques et techniques ?

Une participante : Pour moi, nous ne sommes pas dans un musée d'ethnologie. Pourtant nous nous appuyons sur la vie, sur la société, bien plus que dans un musée de beaux-arts. Nous sommes dans un musée dédié au textile mais nous nous posons aussi la question, ce n'est pas simple. Les textiles sont des prétextes pour parler de l'humain, de comment il agit politiquement, socialement, dans la transmission des savoir-faire, etc.

Une participante : On pourrait se dire au contraire qu'on est dans un musée ethno. À côté, il nous faut un film avec l'histoire de cette pièce, qui explique comment on s'en sert, quels sont les témoignages, quelles photos, quelles images ou quels discours on a. Dans tout ce que vous faites, nous sommes dans une démarche ethno.

Une participante : C'est la question art décoratif ou art industriel. Les objets ont des usages bien définis mais ils sont montrés dans des musées particuliers car ils ont aussi une recherche d'esthétique.

Une participante : On peut avoir un musée d'art décoratif qui nous montre des objets présentés comme de beaux objets. Il faudrait faire un énorme musée de synthèse où on dit que l'art décoratif est aussi fonctionnel et technique.

Une participante : Nous nous posons la question : comment présenter aux visiteurs cet aspect très important de l'objet qui est plus matériel et technique ?

« Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'il se passe entre »

Christine Bouilloc : Nous sommes dans cet intermédiaire où une information donnée (le cartel, le film qui sera à côté) est une entrée intéressante. Moi ce qui m'intéresse c'est ce qu'il se passe entre. En dehors d'un message codé, quelque chose se passe qu'on ne peut pas formaliser à l'heure actuelle mais nous aimerions que le visiteur vive cette expérience.

Sylvie Grange : Dans tout type de patrimoine, y compris en situation, il existe cette liberté de se poser ces questions-là ou de ne pas se les poser. Peu importe les étiquettes, nous sommes là pour ôter les étiquettes. L'avantage ici est que nous sommes dans un lieu où nous nous posons ces questions et où nous avons décidé de travailler autrement. Cela a pu porter tort à la légitimité de cette institution car il n'est jamais facile d'être différents.

Une discussion s'engage entre Sylvie Grange et Brigitte Liabeuf

Brigitte Liabeuf : Je serais moins catégorique que toi. Ce qui a porté tort, ce n'est pas tant ce qu'elles font aujourd'hui, c'est le musée du tapis¹³, la collection qui s'installe.

Sylvie Grange : Il était très confortable de ne pas voir ce qui était à l'œuvre.

Brigitte Liabeuf : Il y a effectivement eu une mutation et il n'y a plus de « porter tort » sur ce qui se passe ici.

Sylvie Grange : Chacun, avec les collections ou le patrimoine, dans son territoire, a toute liberté, malgré l'univers de contraintes dans lequel on est, pour dépasser ces clivages et faire des propositions alternatives. Ces propositions alternatives sont faites pour les publics, pas que pour le patrimoine. Dès lors que nous sommes dans un espace public, nous prenons en compte la question de la réception.

Brigitte Liabeuf : Là encore, le rôle de la médiation est indispensable. Les entrées vont être complètement différentes sur un objet ou sur une œuvre.

Sylvie Grange : La médiation est partie intégrante du processus patrimonial. La démarche première est de penser aux gens, de chercher du patrimoine et de s'en servir pour le public, comme un médecin cherche des techniques pour soigner ses malades. Le patrimoine est en fait une manière de traiter du social.

Marie-Blanche Potte : Dans cet entre-deux, je trouve très réussi que, même avec tout un discours autour de l'objet et toute une incarnation d'éléments supplémentaires à l'objet, le face-à-face à l'objet soit conservé. Ce qui me fait très peur en ce moment, ce sont les avalanches pédagogiques qui font que le face-à-face à l'objet est raté.

Aux Monuments historiques, j'essaie de défendre cette question. Je me retrouve avec des volontés d'installation de procédés pédagogiques monstrueux avec du numérique, un centre d'interprétation. Au final, le spectateur ne regarde pas l'œuvre. Les procédés de reproduction sont d'une telle qualité qu'on va mieux voir l'œuvre dans sa reproduction que dans sa vérité. Il n'y a plus de face-à-face avec l'œuvre.

Ici, vous avez un vrai face-à-face, une confrontation, une présentation sensible. Le sens ne se substitue pas à la présence.

Hélène Hatzfeld : Absolument, il s'agit de se poser la question : la médiation permet-elle la rencontre

¹³Le musée Bargoin accueille deux collections : l'une, d'abord dédiée aux tapis, a été élargie aux arts textiles du monde ; l'autre est consacrée à l'archéologie, de la préhistoire à l'époque gallo-romaine dans la région.

avec l'objet ou fait-elle écran par une série d'explications ?

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Je suis d'accord qu'il y a tout à gagner dans un face-à-face. En revanche, je ne suis pas du tout d'accord avec ce que tu dis sur la multiplication de la photo comme risque de perte de l'originalité de l'œuvre.

Christine Bouilloc : Nous avons cette réflexion, c'est-à-dire de faire le chemin inverse, de créer l'émotion qui amène à la curiosité et à l'envie d'en savoir plus.

Une participante : Je pense qu'il y a beaucoup de gens qui viennent là parce qu'ils savent déjà que l'œuvre est là. Ce n'est pas une rencontre totalement fortuite. C'est bien qu'il y ait une préparation.

Une participante : Le travers pédagogique consiste à multiplier les textes, les photos de détail, etc. alors que l'organisation de l'espace, de la lumière, la scénographie peuvent énormément induire tout cela, dire de la sacralité, dire de ce qu'il y a à voir, dire de l'attitude corporelle à avoir dans un lieu. Par exemple, le silence s'induit par la scénographie davantage que par un panneau « silence ».

Hélène Hatzfeld : Ce qui est intéressant dans cette exposition est le dialogue entre les pièces. Cette pièce prend son sens et son questionnement uniquement parce qu'elle est en lien avec la pintade et ces habits de femme.

Travail à la limite

Christine Bouilloc : Sur ce pan et au centre, nous sommes en face de productions de la même origine géographique, la Chine. Avec un siècle d'écart, les problématiques sont toujours identiques : le rapport à la brillance, à ce qui peut attirer la lumière donc le pouvoir, le statut social ; le calendrage tel que nous l'avons vu sur les bazins. Ces pièces sont réalisées à l'indigo. Elles présentent un savoir-faire technique de l'indigo imprégné dans la fibre jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus intégrer la couleur. En ajoutant du sang de bœuf, la pièce prend cet aspect cuivré. Sur cette partie de la jupe, du blanc d'œuf a été ajouté pour créer cette écaille et cet effet de brillance.

En regard de ces pièces patrimoniales, cet aspect technique va être une des focales pour les aborder. En face, le travail de Kinor Jiang : chercheur, il a inventé un procédé de métaescence du textile. Jusqu'à présent, pour avoir du brillant, on procédait soit par l'application d'une feuille d'or (ou feuille métallique) sur le textile, soit par la broderie. Lui, par un système d'électrolyse, a réussi à faire entrer la matière métallique à l'intérieur de la fibre. Avec ce procédé nouveau, il s'allie aux compétences de jeunes designers, de jeunes créateurs. La broderie ou l'aspect calendré apportent une certaine rigidité. Kior Jiang, lui, veut l'effet du métal mais avec le confort, la souplesse, le mouvement dans le textile. Vous voyez donc ici un contre-sens technique par rapport à l'utilisation première du fil métallique ou de la feuille d'or.



Textiles métallisés

Kinor Jiang

Fibres synthétiques, nylon, polyester / aluminium, cuivre, argent

Hong Kong, 2008 à 2011

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Lorsque Kinor Jiang a vu la salle, il était ravi que ces œuvres-là dialoguent avec ce qu'il avait créé avec les designers et les stylistes.

Pour revenir au thème de la magie, nous avons souhaité intégrer davantage la technique que le résultat dans ces pièces.

La technique de l'ikat est une teinture, effectuée avant le tissage, de la chaîne et de la trame qui s'entrecroisent au moment du tissage. Ces faisceaux de fils sont ligaturés, déligaturés et religaturés autant de fois que nécessaire, en fonction du nombre de couleurs, de motifs. Pour nous, ce procédé est complètement magique : il fait qu'on se représente, imagine un dessin avant d'être tissé, souvent un dessin qu'on a dans la tête, qui n'est pas répertorié. Dans la tradition, c'étaient des choses expérimentées, un savoir-faire intégré mentalement. Avec Christine Bouilloc, nous avons vu ce procédé de l'ikat lors de l'exposition « Costumes d'enfants » au musée Guimet. Ici, ces pièces venant d'Indonésie et d'Inde utilisent cette technique.

Une participante : C'est là qu'on aimerait avoir un film ! J'ai du mal à comprendre comment c'est fait.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Regardez par exemple cette pièce d'Inde qui représente des motifs traditionnels. Vous voyez ce faisceau de fils en soie ; un fil de coton blanc qui enserre du fil de soie. À côté, l'étape intermédiaire du déligaturage fait apparaître une teinture rouge. Il peut y avoir religaturage pour obtenir d'autres couleurs, jaune, bleu, etc. ou bien on peut laisser la ligature jusqu'à la fin pour obtenir le blanc.

Christine Bouilloc : C'est un jeu permanent pour aller du plus foncé au plus clair. On cache au fur et à mesure et on réveille la couleur. Ces méthodes traditionnelles ont ce savoir-faire intuitif, cette capacité intellectuelle de l'humain à projeter le dessin dans l'espace.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Au XVIII^e siècle, l'étoffe était tissée, imprimée, détissée et retissée mais forcément avec de petits décalages, ce qui crée l'effet de flou, c'est le chiné à la branche. Ce n'est pas du tout la même technique que l'ikat qui s'effectue avant tissage.

Christine Bouilloc : Neeru Kumar, une styliste indienne, a relancé la technique de l'ikat auprès de tisserandes de villages de l'Orissa. L'ikat est utilisé sur des saris contemporains réalisés en coton ou en soie. Les saris traditionnels indiens se portent dans toutes les couches de la société, ce sont des drapés magnifiques. Une mémoire collective se remet en route grâce à la relance de ce savoir-faire. C'est un travail de déprogrammation sur le motif mais de sauvegarde d'un savoir-faire dans la gestuelle.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : On voit bien le faisceau de quatre fils de soie, c'est extrêmement fin.

Une participante : Cela se vend-il ? Y a-t-il un marché ?

Christine Bouilloc : Oui mais l'ikat et la soie font que c'est cher.

Passons aux deux pièces suivantes.

Ici, une pièce française d'une maître-artisane, Françoise Hoffmann, qui travaille le feutre à Lyon.

Elle a découvert le travail du feutre il y a une quinzaine d'années, elle s'y intéresse comme à une tenture, comme une peau de bête. Elle est dans une approche à double message puisque, là où elle fait acte de patrimoine, acte de mémoire, c'est bien au-delà de la matière : elle fait des photos qui sont traduites sur une Georgette de soie, un tissu très fin. Elle retravaille au feutre dessus comme sur une tenture. Le côté mémoire et patrimoine de ce travail est illustré par les photos de la dernière entreprise de feutrage, à Mouzon dans les Ardennes. Le côté utilitaire se trouve dans l'usage qu'elle fait de ces pièces-là : ce sont des vêtements auxquels elle rend tout de même leur utilisation d'origine : la protection.



*El Thaher wa el Baten
Love, compassion & beauty
Moataz Nasr
Tissu, Le Caire, 2012*

Juste en face, voici des pièces d'un artiste égyptien, Moataz Nasr. Cet artiste est un touche-à-tout, il travaille les textiles, les éléments paysagers, le jardin, la sculpture. Il est dans un rapport très fort à sa culture d'origine, l'Égypte.

Ces trois pièces en noir et blanc reprennent la calligraphie arabe. Ce sont en fait trois mots : amour, compassion et beauté. Il veut traduire ici ses racines, le soufisme par lequel il a été très impressionné. Dans toutes ses compositions, la notion de rotation est présente. Au Caire, en Égypte,

dans le quartier Khân al-Khalili, on a l'habitude de faire ce qu'on appelle la tenture des morts. Ce sont des tentures à piquets avec des couleurs. Un peu comme le n'dop, elles vont sacrifier un espace lié au deuil. L'artiste reprend les codes européens du deuil, le noir et le blanc, et travaille comme en Égypte avec ce système d'appliqué, avec du coton blanc découpé et ajouté sur la partie noire. Ce noir

est aussi une évocation de cette couleur noire qui envahit l'Égypte, qui cache les femmes, de ce voile qui vient d'Arabie Saoudite. Le message est d'autant plus fort que ce voile-là va révéler, au lieu de cacher. Si vous regardez bien, les lettres sont reprises dessous encore plus grandes, de façon encore plus forte. Ces messages successifs nous montrent que ces œuvres sont fondamentalement engagées et sont sur une approche tolérante et universelle de la culture islamique.

4. La métamorphose de l'individu

Christine Bouilloc : Nous avons traité cette dernière partie sous deux plans différents. Une première partie où le savoir-faire français était intéressant à présenter, pour décaler les a priori sur le monde de la dentelle. Dès qu'on parle de dentelle d'Alençon, de dentelle du Puy, on voit le napperon ou le col de la robe de baptême de la petite fille. Mais, entre temps, des choses ont évolué. Il reste cependant des ateliers-conservatoires figés dans la méthode de travail et de relation à l'ouvrage : ce sont des lieux de méditation, de silence. À côté de cela, une ouverture se fait, par le Mobilier national, à des créateurs, à des designers pour que cette tradition se perpétue et trouve un écho dans une production contemporaine.

C'est le cas des pièces présentées ici, avec la dentelle aux fuseaux et la dentelle à l'aiguille d'Alençon. Ce sont des voiles de mariée, ce qui fait écho aux problématiques du voile. La partie centrale est réalisée en dentelle à l'aiguille. Il y a un système de raccord sur les parties basses avec un système de frange, de découpe à cru.

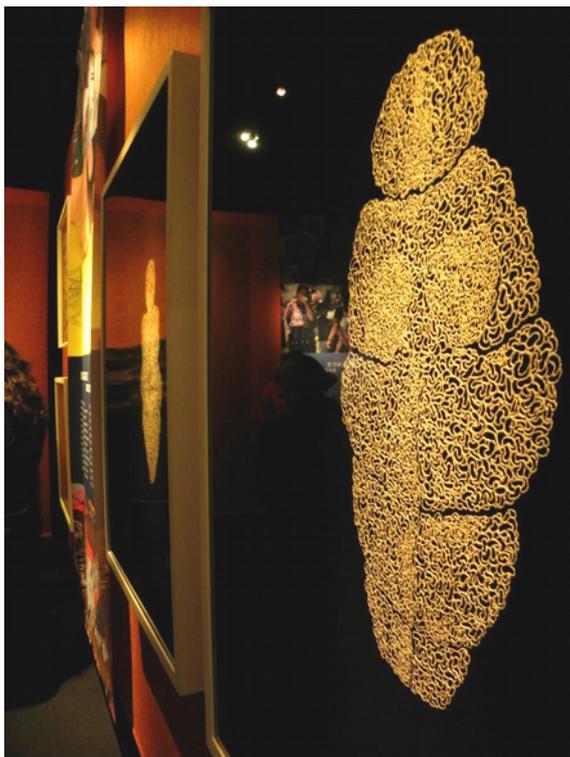


*Voile de mariée
Corinne Sentou & Atelier conservatoire de la dentelle du point
d'Alençon
2010*

Une artiste, Corinne Sentou, qui s'est investie auprès de cet atelier, a fait travailler les dentellières de façon traditionnelle et sur un support peu commun. Les pièces sont achetées par le mobilier national donc entrent dans l'intérêt collectif. Sur ces pièces-là, on garde la tradition d'un savoir-faire. Dans la dentelle, c'est un petit peu comme dans le tricot ou le crochet, il y a une façon de signifier le vide et c'est le vide qui crée le motif. De plus, le travail spécifique d'Alençon est un travail de dentelle à l'aiguille, avec le principe d'un carton qui est fait dessous, qu'on prend comme

appui et ensuite on décroche la dentelle. La particularité est qu'à chaque fois on fait le rehaut des parties que l'on va ourler avec une pince de crabe.

Les deux pièces suivantes sont aussi des pièces contemporaines. Elles font écho à des pièces d'archéologie du musée que l'on a dans les salles du bas, notamment une petite Vénus. Ces deux pièces sont réalisées en dentelle aux fuseaux. En terme de technique, c'est un travail d'excellence. Il y



Vénus II (diptyque)
Christian Jaccard & Atelier conservatoire de la
dentelle du Puy
2010

a un rapport à l'échelle des petites Vénus qui sont représentées. Il s'agit encore une fois de dépoussiérer le sujet. Ces pièces appartenant au Mobilier national sont là pour faire écho à un savoir-faire dans une modernité. Cela permet de changer l'identité des femmes qui travaillent au conservatoire, dans des conditions et des traditions de pratiques ancestrales, mais qui ne sont pas contraintes sur les choses à réaliser. Nous ne sommes pas dans la relation, comme dans la tapisserie, du maître cartonnier et de l'artiste où il y a un véritable échange. Nous sommes ici dans un échange de savoir-faire dans la tradition du Mobilier national de celui qui dessine et de celui qui fait.

Une participante : Je connais celles de l'atelier du Puy, la cheffe d'atelier n'a aucune prise sur quel artiste choisir. C'est le Mobilier national qui achète les dessins et leur demande d'exécuter. Cela dépend de la personne qui gère l'atelier. À

Alençon, avec Mylène Salvador, cela ne se passe pas de cette manière.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Dans cette salle, nous avons mis en discussion des costumes plus ethnographiques, qui viennent de différents pays du monde. Là-bas vous voyez des huipils du Guatemala, ici des pièces qui viennent de Palestine via le Liban, et à droite une veste yi d'une minorité chinoise. Lorsque nous avons vu cette veste pour la première fois, nous l'avons trouvée assez particulière, voire unique. En nous renseignant davantage, nous nous sommes rendu compte que c'était quasiment un uniforme. Cela nous paraissait intéressant de montrer cette pièce à la fois révélatrice d'une identité particulière et d'une identité de groupe, même si chaque pièce est unique puisqu'elle est faite à la main et par la femme qui l'offre à son mari ou qui la prépare pour son futur mari.

Ce qui nous a fait choisir ce mot-clé « multiple » c'est à la fois « multiplier » selon le nombre de personnes, d'hommes de cette minorité Yi mais aussi parce que c'est une veste à trois couches indissociables. Nous nous sommes rendu compte après, grâce aux photographies, que les personnes les plus âgées ne portent pas cette dernière couche qui est un vêtement sans manche. Est-ce que ce vêtement est retiré ou le vêtement est-il fait en deux couches ? Nous imaginons que cela concerne les veuves car, souvent, un vêtement révèle le statut marital ou le statut social. Nous n'avons pas réussi à creuser avec certitude car nous n'avons pas les moyens de comprendre les livres en chinois.

Derrière vous, la robe palestinienne parle de l'individu qui le porte. La broderie au point de croix bleue signifie qu'elle est plutôt réservée aux veuves. Par contre, ce qui est au-dessus, avec les couleurs rouges très vives, c'est plutôt pour les femmes mariées ou en âge d'être mariées. S'agit-il ici d'une veuve remariée ? Nous ne le savons pas exactement. Nous avons cela sous les yeux et nous

pouvons imaginer. Nous avons mis cette pièce-là, qui fait partie de nos collections du musée, en rapport avec trois autres pièces.

Ces trois pièces ont été faites par des femmes dans les camps au Liban. Une association, Inaash, a été créée par des femmes pour aider les femmes palestiniennes, très touchées par le chômage, à retrouver des débouchés économiques, une activité. Et pas n'importe quelle activité car elle est intrinsèquement liée à l'identité de ces femmes qui brodaient au point de croix leurs propres vêtements qui révélaient leur propre territoire, en fonction de leur village et de leur famille. Il s'agit là d'une réutilisation de motifs de plastron et de bas de robe, pas du tout dans le but de les porter elles-mêmes mais pour être vendus. La tradition est conservée et réorientée afin qu'elle puisse bénéficier à l'individu, à la fois émotionnellement et pour s'ouvrir au monde. Même chose pour la veste à côté, en gaze. Celle-ci a plus de fantaisie, avec l'introduction de petites perles qui ne se fait pas dans la tradition, mais toujours avec ce point de croix et ces types de motifs qu'on retrouve sur les robes très fortes au niveau de l'identité de chaque personne.



*Huipils
Guatemala
2^{de} moitié du XX^e siècle*

Christine Bouilloc : Voici des blouses réalisées par les populations mayas, au Mexique et au Guatemala. Ces blouses sont les signes identitaires de ces femmes. La blouse portée donne les indications sur le village et le statut social. Ces femmes créent ces textiles qui sont de grands rectangles sur des métiers à ceinture, c'est-à-dire qu'elles accrochent une partie des fils de chaîne avec un bâton, elles s'assoient pour tendre les fils avec leur poids, elles font une première partie puis retournent la pièce pour constituer la seconde partie. Lorsque la pièce est terminée, nous avons un grand rectangle qui va être cousu sur les parties latérales. Le moment très important dans la réalisation de cette pièce est le moment où la pièce va être sectionnée pour passer la tête. Les chants et les rituels qui sont liés au moment où le fil est coupé sont identiques aux chants et aux rituels liés à la naissance d'un enfant. Créer une pièce textile, c'est faire acte de création à part entière.

Très souvent dans les huipils vous verrez apparaître deux sortes de fermeture de col. Soit une fermeture de forme cylindrique, avec des pointes qui sont une évocation de l'astre solaire, soit une fermeture de col carrée, qui évoque les quatre points cardinaux. Dans la philosophie maya, passer sa tête lorsqu'on revêt la blouse, amène un message universel très puissant : « n'oublions pas que nous sommes un élément du tout mais que nous ne sommes pas un dominateur du tout ». C'est une façon de se repositionner dans la cosmogonie et d'un point de vue géographique.

Ces pièces sont vraiment des cartes d'identité des femmes qui les ont portées. Ici nous ne montrons que des blouses mais nous avons un travail assez similaire sur les chemises et sur les pantalons

d'hommes, qui ont à chaque fois une connotation très particulière quant à leur localisation géographique et à leur statut social. Le port de ces pièces donne l'identité de l'individu.

Rigoberta Menchù, prix Nobel de la paix en 1992, a fait avancer la reconnaissance de ces populations mayas. Chaque fois qu'elle est en territoire extérieur et dans des assemblées, elle se présente toujours avec un grand turban autour de la tête et ces fameux huipils, pour dire « nous sommes une minorité, nous présentons notre identité par le vêtement et nous voulons garder cette identité indienne fortement présente sur le territoire mexicain et guatémaltèque ».

Nous avons changé ici la présentation. Nous sommes dans un rapport à un linge semblable à celui que nous pouvons en avoir en piles dans nos armoires. Nous ne sommes pas en présence d'une pièce telle qu'on peut la voir en scénographie ailleurs. Cela rappelle de façon instinctive ce que l'on a chez soi. Un principe scénographique fonctionne dans l'idée de l'appréhension, dans le ressenti, plus que sur une explication.

Hélène Hatzfeld : J'ai une question concernant les tissus palestiniens. Le propos écrit sur le panneau par Jean Genet est très politique, ce qui s'oppose à ce que tu as dit sur la façon de faire de ces gens issus des camps du Liban. Que disent ces gens sur ces tissus, que vous ont-ils transmis sur ce qu'ils signifient ?

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Nous avons eu ces pièces par une collectionneuse privée, membre de l'association Inaash al Moukhayam, Mme Zeïna Chahid, de la famille de Leïla Chahid. Elle vit maintenant à Paris mais a encore des sœurs au Liban. Elle participe à des forums à l'Unesco.

Christine Bouilloc : Elle nous a confié ces pièces-là avec beaucoup de réticence. Comme vous pouvez le voir, les pièces sont sous vitrine. Nous sommes dans un acte de résistance, ces pièces sont dans l'inconscient collectif d'une résistance passive. C'est la mémoire de savoir-faire, l'identité palestinienne est dans les écrits, les broderies. Autant les hommes vont prendre les armes, autant les femmes vont prendre l'aiguille. Ces supports permettent de faire connaître ce travail et de transmettre leur identité profonde. Mme Chahid était ici lors du festival et pour voir l'exposition. On sentait bien qu'il s'agissait d'un rapport affectif très fort. En fait, ce sont des pièces « d'humeur ».

Comme vous le voyez sur la robe ici, les plastrons constituent un abécédaire, une source d'inspiration de génération en génération. Les plastrons anciens sont réemployés et viennent s'ajouter sur des modèles nouveaux, comme pour les broderies du Laos que nous avons vues précédemment. Nous sommes dans un assemblage. C'est également très fort dans la symbolique.

Sylvie Grange : Cela signifie qu'il y a plusieurs femmes derrière un travail comme celui-là ?

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Oui, il peut y avoir plusieurs femmes derrière. C'est un collectif.

Avec Christine, nous avons discuté avec elle. Elle nous disait qu'il pouvait y avoir plusieurs mains qui se succédaient. Par certains endroits, c'était une œuvre d'apprentissage, c'est-à-dire qu'on va donner des parties de frise moins complexes à des personnes pas encore initiées à la technique totale de la pièce. Sur ces deux pièces, nous avons affaire à un travail où les cotons que l'on a avec soi vont être utilisés. Sur les robes réalisées en Syrie ou en Palestine, on retrouve des introductions de cotons de la firme DMC. Les Anglais sont arrivés avec leurs machines Singer en Iran ou en Turquie, où le fil DMC était très présent. Dans les gammes chromatiques, on s'aperçoit qu'on est très souvent lié au fournisseur officiel. Cette lecture économique est très intéressante.

Une participante : Il y a finalement assez peu d'objets sous vitrine. Pourquoi certains sont-ils sous vitrine et d'autres non ?

Christine Bouilloc : Certains pour des questions de conservation et certains suite à des demandes. Nous avons vu en travaillant avec Alain Petitrenaud que la vitrine a quelque chose d'assez brut dans ce qui est présenté. Nous n'avions pas envie d'une vitrine encastrée. Cela reste un élément de protection.

Nous avons mis des vitrines par obligation en faisant toujours attention à ce qu'elle ne perturbe pas la lecture de la pièce. Une fois de plus, nous sommes dans l'expérimentation.

Marie-Bénédicte Seynhave : Trois ensembles sont sous vitrine :

- les pièces du musée Guimet, pour des questions de conservation et parce que la peinture n'est pas fixée ;
- la pièce en piquants de porc-épic : nous avons jugé important de la mettre sous vitrine alors que ce n'était pas une demande du collectionneur ;
- le châle en soie d'araignée et le châle en soie de moule.

Pour le reste, comme les visiteurs ne peuvent pas toucher, nous avons fait le choix de mettre les pièces à disposition pour pouvoir s'en approcher au maximum. Ce n'est pas évident de voir des textiles dans un musée : les vitrines créent une distance. Nous essayons d'enlever les barrières le plus possible.

Une participante : Combien y a-t-il d'agents de surveillance ?

Christine Bouilloc : En bas, il y a la vidéo-surveillance et deux agents tournent. Ils assurent le travail de surveillance mais tout le monde – nous aussi – est chargé de cette mission de conservation préventive. C'est sûr que c'est tentant de toucher !

Marie-Bénédicte Seynhave : Nous faisons clairement un choix entre les pièces qui peuvent être un peu touchées et les pièces qui ne doivent en aucun cas être touchées.

Christine Bouilloc : Pendant un temps, nous avons fait un test : nous avons mis des nattes tunisiennes devant et, dès que quelqu'un marchait dessus, ça faisait un crissement et le bruit créait la distance.

Une participante : J'ai une question sur la scénographie. Il y a un double système de mannequinage : absent visuellement ou de type mannequin de magasin. C'est un choix du scénographe ou de vous ?

Christine Bouilloc : Il y a eu deux choses. Nous avons travaillé avec l'association HS¹⁴ qui elle aussi avait des avis et des envies. Nous étions plutôt dans des idées de mannequins plus hiératiques. Le scénographe aussi, avec qui nous avons parlé de la présentation. La problématique du mannequin

¹⁴ HS Projet (Hors Série) regroupe de nombreux acteurs internationaux du textile. Le festival international des textiles extraordinaires (FITE 2014_2015) est une co-production et une co-organisation HS_Projets / Ville de Clermont-Ferrand, musée Bargoin. Il se tient à Clermont-Ferrand du 20 au 28 septembre 2014.

est toujours présente. Ceux-là sont intéressants parce qu'ils ont des positions différentes qui font que nous ne sommes pas dans la conformité. De plus, nous sommes dans une résonance de vêtements contemporains revendiqués « pour tous ».

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Nous avons aussi vu une présentation de ces pièces-là sur ce genre de mannequins. Du coup cela nous a engagés à faire comme un défilé, à la différence des autres pièces. C'est la première ou deuxième fois que nous mettons des mannequins. D'habitude c'est quasiment des portants. C'était presque une expérimentation pour nous.

Hélène Hatzfeld : Ces mannequins uniformisent le corps dans une sorte de standard, ce standard occidental d'aujourd'hui, dans la façon de se tenir. On voit bien, notamment par rapport à certaines femmes africaines, que la façon de tenir le corps et en particulier le buste par rapport aux fesses, n'a rien à voir avec ce que nous faisons dans nos pays occidentaux. Est-ce qu'il y a une réflexion sur cette différenciation donnée par le type de porteur ?

Le mannequinage : une culture professionnelle à l'épreuve

Christine Bouilloc : Nous avons travaillé comme ça dans cette exposition. Nous avons eu de nombreux problèmes lors de l'exposition sur les textiles « Le soleil et les esprits » où certaines pièces ne pouvaient pas être portées par des mannequins car elles n'étaient pas en conformité. Nous avons donc utilisé des systèmes de portants en croix qui présentent les pièces mais ne les incarnent pas. La façon la plus juste d'incarner une pièce serait peut-être de respecter la morphologie de la personne qui l'a portée. Pour moi, nous sommes ici dans un patrimoine textile différent puisqu'il est lié au spectacle. Lors de la dernière exposition de Daniel Cendron que j'ai visitée avec lui, il était frappant de passer d'un seul coup de mannequins en bois à des moulages de corps qui expriment une réalité du mouvement qu'on ne trouve pas chez les autres. Le mannequin avait là son importance dans l'idée du modelage.

Camille Broucke : Pour les costumes de danse, c'est très compliqué car ils sont faits pour être vus en mouvement et on les présente de manière statique. Notamment lors de l'exposition « La source », l'enjeu était de présenter un spectacle de danse que la majorité des visiteurs n'avaient pas vu. Il y avait bien sûr des vidéos, le processus de création etc. mais c'était une volonté de Christian Lacroix de présenter ses costumes avec une position de danse.

Les costumes ont beaucoup souffert, comme ils souffrent sur scène, à cause des tensions.

Pour moi, le mannequinage, c'est à la fois une façon de présenter le costume de la manière la plus parlante possible et un outil de conservation préventive. On met des jupons, on fait en sorte qu'il n'y ait pas trop de tensions car ils vont rester statiques pendant trois ou quatre mois, le temps de l'exposition. Lorsqu'on fait visiter les ateliers et qu'on explique aux visiteurs le travail qu'il y a derrière les expositions, ils sont toujours très étonnés parce que ça prend énormément de temps.

Christine Bouilloc : Le mannequinage est une vraie compétence, un vrai questionnement. Le mannequin est adapté à chaque fois à la corpulence de la personne qui portait le costume. La présentation des textiles est dans cette vraie problématique du mannequinage

Camille Broucke : La personne qui s'occupe des mannequins chez nous parfois n'y arrive pas. Certains costumes ne tombent pas bien. Même si le mannequin est adapté au costume, on part quand même d'une base standardisée et d'une silhouette actuelle, et parfois ça ne fonctionne pas.

Sylvie Grange : Vous auriez pu rembourrer, mettre des bourrelets à cette belle africaine. Certes cela la mettrait en tension. Vous n'avez pas osé le faire ?

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Cette pièce est vraiment très étroite. Même si la barre désincarne la pièce, je me reconnais dans cette présentation. Elle met certes en valeur davantage la forme, la coupe que le corps mais cela montre la pièce d'une manière différente.

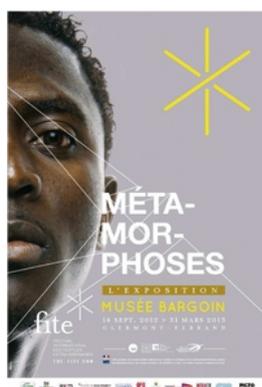
Christine Bouilloc : Il est intéressant ici de voir qu'il n'y a pas d'uniformité dans la présentation des vêtements. Nous avons des mannequins standards mais ils ne sont pas véritablement standards. Certains ont des seins, certains répondent plus à une mode actuelle, etc.

Sylvie Grange : Vous avez fait un atelier boubou pendant le festival ? Comme à un moment au musée du chapeau où il y avait une grande glace devant laquelle le public pouvait s'amuser à essayer plein de chapeaux.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : Cela viendra sur la prochaine exposition puisque nous aurons des pièces du Sénégal.

Christine Bouilloc : Nous n'avons évidemment pas pensé à tout. Après une visite comme celle d'aujourd'hui, on se dit qu'on est complètement dans l'intuitif.

Marie-Bénédicte Seynhaeve : La difficulté de cette exposition est que nous allons dans tous les sens, dans tous les pays, toutes les origines et toutes les datations.



Pages extraites du dossier de presse du Festival international des textiles extraordinaires (<http://www.the-fite.com/2012/wp-content/uploads/2012/09/Dossier-de-presse-FITE-2012.pdf>)