



HAL
open science

**Le Musée Yves Saint Laurent Paris : portrait d'une
institution singulière dans le patrimoine de la mode.
Rétrospective historique et muséographique d'un musée
en perpétuelle évolution**

Judith Lamas

► **To cite this version:**

Judith Lamas. Le Musée Yves Saint Laurent Paris : portrait d'une institution singulière dans le patrimoine de la mode. Rétrospective historique et muséographique d'un musée en perpétuelle évolution. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04498064

HAL Id: dumas-04498064

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04498064>

Submitted on 11 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Judith LAMAS

Le Musée Yves Saint Laurent Paris :
« portrait d'une institution singulière
dans le patrimoine de la mode »

Rétrospective historique et muséographique d'un musée en
perpétuelle évolution

Mémoire de recherche
(2nd année de 2^{ème} cycle)
en Muséologie

présenté sous la direction

de M^{me} Cécilia HURLEY-GRIENER

Docteur en Histoire de l'art (Oxford/Neuchâtel), HDR chargée de cours à
l'Université de Neuchâtel (Suisse) et enseignante à l'Ecole du Louvre

Membre du jury : M^{me} Aurélie Samuel

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est public sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire de recherche
en Muséologie
Septembre 2019

**LE MUSEE YVES SAINT LAURENT PARIS : « PORTRAIT D'UNE
INSTITUTION SINGULIERE DANS LE PATRIMOINE DE LA MODE »**
*RETROSPECTIVE HISTORIQUE ET MUSEOGRAPHIQUE D'UN MUSEE EN PERPETUELLE
EVOLUTION*
par Judith Lamas

RÉSUMÉ

À Paris, au Musée des Arts décoratifs, en 2017-2018, la rétrospective consacrée à Christian Dior, à l'occasion des soixante-dix ans de la maison, a enregistré un succès considérable. Cet engouement est révélateur d'un véritable phénomène de société : de Paris à New York, de Londres à Milan, jamais la mode n'a été autant présente dans les musées ! Placée dans un contexte historique et muséal, elle prend une dimension nouvelle, remettant en cause son caractère prétendument éphémère, pour illustrer les mouvements sociologiques, économiques et esthétiques de toute une époque. Les expositions légitiment la vision d'un créateur, son influence et son originalité ainsi que la maison de couture à laquelle il se rattache. Cette démarche consolide ainsi les liens de la mode avec la culture et la révèle comme un « art » à part entière.

C'est dans cette effervescence culturelle que s'inscrit l'ouverture du Musée Yves Saint Laurent Paris en 2017, institution qui rend hommage au célèbre créateur et à ses modèles Haute couture. Ce mémoire se propose de retracer l'histoire du bâtiment ainsi que sa mutation fonctionnelle et architecturale – d'hôtel particulier en maison de couture muséale –, tout en mettant en exergue sa réfection muséographique – du programme aux travaux de réaménagement. Aujourd'hui, en 2019, le musée se donne pour nouveau défi de repenser ses espaces d'exposition et de révolutionner ses dispositifs de présentation pour impliquer et inspirer le public d'une manière différente et continuer à le fasciner.

MOTS-CLÉS

Musée du Yves Saint Laurent Paris – Yves Saint Laurent – Pierre Bergé – Mode – Style – Textile – Costumes – Patrimonialisation – Muséalisation – Rétrospective – Maison de couture – Haute couture – Prêt-à-porter – Maisons de luxe – Lacoste – Louboutin – Lancel – Cartier – Défilés – Fondation – AROYSL – Exposition permanente – Exposition temporaire – Projet – Programme – Réaménagement – Travaux – Chantier – Architecture – Hôtel particulier – XVI^e arrondissement – Muséographie – Muséographie analogique – Scénographie – Parcours – Décor – Dispositifs de présentation – Salles historiques – Vitrines – Evocation – Reconstitution – Immersion – Mise en scène – Contextualisation – Maison-musée – Atelier d'artiste – Techniques – Savoir-faire – Lieu de mémoire – Didactique – Plaisir – Esthétique – Aurélie Samuel.

Remerciements

L'élaboration de ce mémoire n'aurait jamais été possible sans l'aide et le soutien de plusieurs personnes, à qui je souhaite témoigner toute ma gratitude.

En premier lieu, j'adresse mes plus sincères remerciements à ma directrice de mémoire, M^{me} Cécilia Hurley-Griener, docteur en histoire de l'art (Oxford/Neuchâtel), chercheuse rattachée aux collections spéciales, responsable du pôle patrimonial de l'Université de Neuchâtel (Suisse) et membre de l'équipe de recherche de l'Ecole du Louvre, pour la liberté qu'elle m'a octroyée concernant mon sujet d'étude. Un grand merci pour sa disponibilité, son écoute, sa bienveillance, ses encouragements et ses précieux conseils. Son enthousiasme, son esprit positif et sa conviction pédagogique ont de nouveau eu une action bénéfique sur mon travail.

Je tiens, également, à remercier chaleureusement M^{me} Aurélie Samuel, conservatrice du Patrimoine et directrice des collections du Musée Yves Saint Laurent Paris, qui a gentiment accepté d'être ma personne ressource. Je lui exprime toute ma reconnaissance pour son implication, ses conseils avisés, ses remarques pertinentes et ses relectures attentives. Malgré la charge de ses responsabilités, elle s'est toujours montrée disponible pour suivre régulièrement mon travail et répondre à mes questions, me permettant ainsi une meilleure compréhension de mon sujet.

Mes plus vifs remerciements vont aussi aux membres du Musée YSL Paris, à savoir M. Olivier Flaviano, directeur délégué ; M^{me} Lola Fournier, adjointe à la directrice des collections ; M^{me} Valérie Mulattieri, responsable de la régie des expositions et des collections ; M^{me} Laurence Neveu, chargée de collections textiles et accessoires ; M^{me} Leslie Veyrat, chargée de collections textiles ; M^{me} Amélie Lemarchand, chargée des publics et M. Simon Freschard, chargé de communication pour avoir eu l'amabilité d'accepter de m'aider et d'avoir pris le temps de répondre à mes questions. Les informations qu'ils m'ont fournies m'ont permis d'étayer mes propos et d'éclaircir ma vision sur le sujet. Je souhaite également remercier M^{me} Aline Muller, chargée du fonds documentaire ; M^{me} Domitille Eblé, chargée de collection arts graphiques ; M^{me} Joséphine Théry, régisseuse des collections et des expositions ; M^{me} Tiphanie Van Duyse, assistante de la régie des expositions et des collections ; et M^{me} Lise Touzé, chargée du secrétariat, pour leur accueil chaleureux, leur gentillesse et leur soutien durant mes séances de recherches.

Un grand merci également à M. Christophe Martin, architecte-scénographe ; à M^{me} Violette Petit, responsable des Archives de Cartier, Guy Tarricone, Legacy & Museum Manager de Lancel ; à M^{me} Claire Molinier, ancienne responsable du Patrimoine Lacoste et M^{me} Delphine Grenat, chargée du Patrimoine et des Archives Christian Louboutin pour avoir accepté de me rencontrer et d'échanger sur mon sujet.

L'expression de ma reconnaissance se tourne aussi vers toutes les personnes qui ont pris le temps de relire mon mémoire : M^{me} Mireille Lamas, M. Philippe Fiammetti et M. Nadhir Jerbi. Leurs précieuses relectures et leurs conseils éclairés ont contribué à l'évolution de mon travail et à son aboutissement final.

Ce mémoire est aussi pour moi l'occasion de remercier mes amis pour l'entraide qui s'est instaurée entre nous et pour les échanges riches et constructifs que nous avons pu entretenir. Une pensée toute particulière pour Margaux Ruaud qui n'a malheureusement pas pu terminer son travail de recherche, suite à un vol d'ordinateur.

Je remercie, enfin, mes proches pour leur soutien et leurs encouragements tout au long de cette année scolaire de recherches, et plus particulièrement, mes parents. Ils ont su faire preuve de patience et m'ont apporté un soutien infailible, notamment dans les moments de doute.

Avant-propos

Originaire de Nice, j'ai étudié au lycée Masséna en classes préparatoires littéraires (hypokhâgne et khâgne), spécialité Histoire. Passionnée par les civilisations anciennes, j'ai passé une Licence 3 d'Histoire à la Sorbonne. Un seul regret : ne pas avoir pu poursuivre mes études option Art entreprises au lycée. L'Histoire de l'art est pour moi un domaine de prédilection : j'ai toujours fréquenté les musées par plaisir en quête de nouveautés et d'expositions originales dans le but de parfaire mes connaissances et voyager dans le passé par le truchement de l'art. Je me suis finalement décidée à passer une Licence 3 d'Histoire de l'Art à la Sorbonne.

Poursuivant mes études dans cette branche, je me suis tournée vers l'École du Louvre, institution la plus prestigieuse en la matière. Sensible à la formation proposée, j'ai accepté de repasser une Licence 3 d'Histoire de l'Art pour pouvoir intégrer le Master 1. L'un de mes meilleurs souvenirs restera les Travaux dirigés devant les œuvres (TDO), qui m'ont permis de me familiariser avec l'univers muséal et notamment avec celui des expositions permanentes.

Pourquoi ai-je choisi ce sujet de mémoire ? Plusieurs raisons ont motivé mon choix.

La première est mon affinité avec l'univers de la mode. Même si, au premier abord, il peut s'apparenter à un domaine frivole et superficiel, il est aussi synonyme de rêve, de magie et de féerie, monde dans lequel la création est tout aussi exceptionnelle que dans l'art pictural ou sculptural. Les grands couturiers, tels Coco Chanel, Christian Dior ou Yves Saint-Laurent ont toujours suscité en moi un vif intérêt en raison de la richesse de leurs œuvres, de leur force de création et de leur génie artistique. Je trouve particulièrement intéressant de travailler à partir de ces objets usuels, qui avaient en premier lieu une utilité, une fonction et qui se sont, par la suite, métamorphosés en œuvres d'art avec une valeur muséale. Ce mémoire m'a permis ainsi de promouvoir l'art de la mode – encore parfois considéré comme un « art mineur » en comparaison de la peinture et de la sculpture – au même titre que les autres arts.

La deuxième raison est mon goût particulier pour l'architecture – extérieure et intérieure – et la scénographie. Lorsque je parcours un musée, je suis toujours très attentive à la muséographie. La conception d'une exposition s'apparente, selon moi, à un point de vue personnel, qu'il est intéressant de partager avec autrui pour l'inviter à une confrontation avec soi-même. Une exposition est en quelque sorte une maïeutique, au sens socratique du terme, puisqu'elle permet

« d'accoucher les esprits » : par le biais du questionnement, l'esprit du questionné parvient à trouver en lui-même des vérités, sa vérité. L'organisation et l'agencement d'une exposition se rattachent également à une forme de créativité mise au service des œuvres, qui est tout aussi importante pour moi que la collection en elle-même. Je suis, depuis toujours, très intéressée par le travail manuel et l'aspect pratique et tangible des choses. J'envisage de devenir, plus tard, commissaire d'exposition. C'est pourquoi, j'ai souhaité établir un lien entre mon futur projet professionnel et la rédaction de ce mémoire en faisant l'étude d'un musée et de sa muséographie.

La troisième est liée à mon mémoire de master 1 de l'année passée qui portait sur « Le réaménagement des salles XVIII^e du département des objets d'art du musée du Louvre : une exposition permanente entre tradition et innovation ». Je travaillais dans le groupe de recherche « Histoire des dispositifs de présentation de la Renaissance au XX^e siècle » avec M^{me} Cécilia Hurley-Griener, et j'ai souhaité cette année poursuivre mes investigations dans ce domaine. L'objectif de ce mémoire était de faire un état des lieux en 2005, puis de montrer l'importante campagne de travaux menée pendant neuf ans – jusqu'en 2014 – et enfin de présenter la configuration et la scénographie des salles en 2018. J'ai particulièrement apprécié de travailler sur les archives du musée pour retranscrire le passage d'un état architectural à un autre. C'est pourquoi j'ai tenu à renouveler l'exercice mais, cette fois-ci, dans un autre musée. Mon choix s'est porté assez naturellement sur le musée Yves Saint Laurent car c'est un musée relativement « jeune », qui a ouvert en 2017 et qui vient d'être réaménagé.

Ainsi, par l'intermédiaire de ce sujet de mémoire, mes penchants de recherche peuvent-ils être conjugués, à savoir mon goût pour la mode et celui pour l'analyse de l'architecture, des décors intérieurs, de la scénographie et des dispositifs de présentation.

N.B. Afin de faciliter la lecture et l'écriture, quelques sigles et abréviations sont employés dans ce mémoire. En voici la liste avec leurs correspondances :

FIT : Fashion Institute of Technology

SHC : Société de l'Histoire du Costume

INA : Institut National de l'Audiovisuel

UCAD : Union Centrale des Arts décoratifs

JEMA : Journées Européennes des Métiers d'Art

UFAC : Union française des Arts du Costume

MET : Metropolitan Museum of Art de New-York

V&A : Victoria and Albert Museum de Londres

YSL : Yves Saint Laurent

Sommaire

INTRODUCTION.....p.1

PARTIE I. De la muséalisation de la mode à la muséalisation d'Yves Saint Laurent.....p.11

A. Patrimonialisation et muséalisation de la mode.....p.11

a. L'arrivée de la mode dans les musées : textile, costume et mode contemporaine.....p.11

- Les premières expositions de mode au XIX^e siècle : Expositions universelles et Salons.....p.12

- Les textiles et les costumes, premiers expôts à investir les musées.....p.13

- Les premiers musées à se spécialiser.....p.15

- La concrétisation muséale de la mode en France dans les années 1980-1990.....p.18

b. La mode contemporaine dans les musées : Haute couture ou prêt-à-porter ?.....p.22

- La Haute couture : définition et rapide historique.....p.22

- L'entrée au musée ou la démocratisation de la Haute couture.....p.27

c. La Haute couture au musée : l'acquisition d'un nouveau statut.....p.28

- Art et mode : des liens intrinsèques.....p.29

- La Haute couture, le onzième art ?.....p.30

- Les créations des couturiers : d'objets utilitaires à objets de délectation.....p.32

B. Les maisons de luxe encore en activité : une conscience patrimoniale et muséale grandissante.....p.33

a. Conserver et promouvoir le patrimoine des maisons de luxe.....p. 33

- La patrimonialisation de la Haute couture : Dior Héritage, « le musée secret de l’avenue Montaigne ».....p.36
- La patrimonialisation du prêt-à-porter haut de gamme : la Maison Lacoste.....p.38
- La patrimonialisation de la chaussure : la Maison Louboutin.....p.39
- La patrimonialisation de la maroquinerie : la Maison Lancel.....p.41
- La patrimonialisation de la joaillerie : la Maison Cartier.....p.44
- b. Maisons de couture et muséalisation : des musées en place et à venir.....p.47
 - Le Cristobal Balenciaga Museoa : le premier musée consacré à un couturier.....p.47
 - Le musée Dior à Granville : un musée dans la maison d’enfance du couturier.....p.48
 - Le Valentino Garavani Museum : un musée virtuel.....p.50
 - La maison Chanel, un musée en prévision ?.....p.51

C. Yves Saint Laurent au musée : de 1983 à 2017, une ascension muséale.....p.52

- a. L’entrée d’Yves Saint Laurent dans le monde muséal.....p.52
 - Les défilés de la maison Saint Laurent : les prémices d’un musée ?...p.52
 - 1983 : une première exposition au Metropolitan Museum de New-York.....p.53
 - Un tour du monde : des expositions dans les plus grands musées.....p.57
 - Un nouveau statut pour Yves Saint Laurent : un couturier-artiste.....p.62
- b. Genèse des musées Yves Saint Laurent : un projet à deux têtes.....p.64
 - La conscience patrimoniale d’Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.....p.64
 - De l’AROYSL (le Centre de Documentation de la Villette) à la Fondation : la patrimonialisation progressive du couturier.....p.68
- c. Paris et Marrakech, deux musées pour un seul homme : la concrétisation d’un projet.....p.75
 - Le musée Yves Saint Laurent Paris : déjà « Musée de France », bientôt « Maison des Illustres » ?.....p.76
 - Le musée Yves Saint Laurent Marrakech : un voyage au cœur des inspirations du maître.....p.79

PARTIE II. Hôtel particulier, maison de couture, musée : passé historique et présent muséal.....p.83

A. Localisation et présentation du cadre bâti : un environnement urbain historique.....p.83

- La transformation architecturale et urbaine de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle : l'action de Napoléon III et Haussmann.....p.83
- a. Histoire urbaine et culturelle du XVI^e arrondissement et du quartier de Chaillot.....p.86
 - Positionnement géographique.....p.86
 - Histoire.....p.86
 - Le XVI^e arrondissement au XXI^e siècle : un environnement favorable pour le musée Yves Saint Laurent.....p.88
- b. L'avenue Marceau et la rue Léonce Reynaud : des voiries historiques.....p.89
 - Les travaux de voiries dans Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle.....p.89
 - L'avenue Marceau : artère principale.....p.90
 - La rue Léonce-Reynaud : artère secondaire.....p.91
- c. Les hôtels particuliers : une tendance architecturale de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.....p.92
 - « Hôtel particulier » : esquisse d'une définition.....p.93
 - Les hôtels particuliers du XVI^e arrondissement au XIX^e siècle.....p.95
 - Architecture et style : « urbarchitecture » haussmannien.....p.96
 - Les anciens hôtels particuliers aux XX^e et XXI^e siècles : une reconversion culturelle et muséale.....p.98

B. L'histoire d'un édifice du XIX^e siècle à nos jours : lieu de vie, lieu de travail et cadre muséal.....p.101

- a. Genèse du bâtiment : la construction d'un lieu résidentiel.....p.101
 - Un terrain constructible.....p.101

- De l'achat du terrain à la construction de l'hôtel : le comte Mathieu de la Redorte.....p.102
- b. Histoire d'un héritage : la passation de l'hôtel au fil des différentes successions.....p.105
 - Un premier testament en faveur du comte Moore Mathieu de la Redorte.....p.105
 - Un deuxième testament en faveur de la comtesse Moore Mathieu de la Redorte.....p.107
 - Un troisième testament en faveur des nièces Cornudet des Chomettes.....p.107
- c. 1974 ou la prise de possession des lieux par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.....p.109

C. L'évolution du bâti et les aménagements successifs : une architecture transformée.....p.110

- a. Le possible agencement de l'hôtel particulier au XIX^e siècle.....p.110
- b. Les aménagements progressifs de la maison de couture Yves Saint Laurent.....p.111
 - Une mascarade au 66, rue de la Boétie.....p.112
 - Les prémices de la maison de couture au 11, rue Jean-Goujon.....p.112
 - Une première maison de couture au 30 bis, rue Spontini.....p.113
 - La célèbre maison de couture au 5, avenue Marceau.....p.115
- c. La Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent : une métamorphose architecturale.....p.123
- d. Le musée Yves Saint Laurent : un nouvel écrin architectural.....p.126

PARTIE III. Etat des lieux du musée de son ouverture à nos jours (2017-2019).....p.129

A. Du programme muséographique aux travaux de réaménagement : conception et mise en œuvre.....p.129

a. Présentation du programme muséographique : les principales orientations.....	p.130
• A la recherche d'une identité : un double discours muséographique.....	p.131
• Les volontés scénographiques de Pierre Bergé : un « testament » muséal.....	p.132
• Un élargissement des publics : une accessibilité pour tous.....	p.134
b. Un programme exigeant : les contraintes architecturales et muséographiques.....	p.135
• Les contraintes architecturales : une dialectique entre l'ancien et le moderne.....	p.135
• Les exigences muséographiques : contenant et contenu en harmonie.....	p.137
c. Mise en pratique du programme : les travaux de réaménagement et de mise aux normes.....	p.138
• L'aménagement du premier étage : l'intégration du Studio au parcours de visite.....	p.139
• Rendre accessibles les espaces d'exposition à tous les publics.....	p.139
• La question de l'éclairage : lumière naturelle ou artificielle ?.....	p.140
• La question du climat : climatisation, isolation thermique et acoustique.....	p.141
• La question de la sécurité : mise en sécurité du public et des œuvres.....	p.142
• Une mise en œuvre délicate ? Les difficultés rencontrées.....	p.143

B. L'aménagement scénographique : la création d'un univers traditionnel et immersif.....

a. La conception et l'évolution du projet scénographique entre 2016 et 2017.....	p.145
• Le choix de la scénographe et du décorateur : Nathalie Crinière et Jacques Grange.....	p.145
• Les intentions générales du projet.....	p.147

- Une première version sujette à discussion.....p.147
- Une seconde version ou le projet définitif : un parcours muséographique au scénario unique.....p.150
- Un parcours fluide et cohérent ?.....p.154
- b. Une scénographie contemporaine fixe non modulable.....p.155
 - Le rez-de-chaussée : une neutralisation de l'environnement.....p.156
 - Le premier étage : une scénographie cérémoniale.....p.158
 - Le mobilier muséographique : podiums et vitrines.....p.159
 - Les podiums : un dispositif à la mesure des défilés de Haute couture.....p.159
 - Les vitrines d'exposition : un dispositif de présentation traditionnel.....p.161
 - Une scénographie loin du « spectaculaire muséal ».....p.163
- c. Une muséographie analogique : retrouver l'esprit de la maison de couture.....p.164
 - La question de l'authenticitép.167
 - « L'esprit du lieu ».....p.167
 - Le principe d'immersion : « à la recherche du temps perdu » ?.....p.168
 - Le Studio : dans l'intimité du génie créatif.....p.170

C. Exposer la mode et le style Yves Saint Laurent.....p.173

- a. Exposer Yves Saint Laurent : la figure emblématique d'un mythe de la mode.....p.173
 - Un discours axé sur l'Œuvre mythique du couturier.....p.174
 - Une image faussée du mythe ?.....p.177
- b. Exposer les créations du couturier : un musée en perpétuelle évolution.....p.178
 - Le « permanent temporaire » ou la rotation des collections..... p.178
 - Le mannequinage, entre présentation et conservation : la restitution du corps absent.....p.180
- c. Exposer hors les murs : l'exposition *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent* à Nice.....p.185

SYNTHESE. L'heure du bilan : un projet abouti ?	p.187
A. L'identité du musée Yves Saint Laurent : une institution muséale singulière	p.187
a. Un musée monographique dédié à un grand couturier.....	p.187
b. Une maison-musée de type « atelier d'artiste ».....	p.188
c. Un musée de mode ou un musée du style ?.....	p.189
d. Un musée des savoir-faire et des techniques.....	p.190
e. Un lieu de mémoire.....	p.191
B. Un musée divertissant ou éducatif ?	p.192
a. Un musée avant tout visuel et esthétique.....	p.192
b. Un musée didactique au service d'un discours intellectuel.....	p.195
C. Repenser (déjà) le musée Yves Saint Laurent : un nouveau projet en perspective	p.197
CONCLUSION	p.199
BIBLIOGRAPHIE	p.202
ARCHIVES	p.223

Introduction

« Vous trouvez important de passer à la postérité ? Oui, j'aimerais que dans cent ans on étudie mes robes, mes dessins¹. » Le souhait d'Yves Saint Laurent a été exaucé puisque, moins de trente ans après, il fait l'objet de nombreuses études muséographiques. Si ce mémoire n'examine pas à proprement parler ses créations, il analyse un des musées qui lui est consacré : le musée Yves Saint Laurent Paris.

Cette institution retrace l'histoire de ce créateur hors-normes, génie du XX^e siècle épaulé par Pierre Bergé, son compagnon de toujours. Dirigé par Madison Cox, président de la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, et Olivier Flaviano, directeur délégué, il est le premier musée parisien consacré au travail d'un couturier et le tout le premier à avoir investi le lieu historique de création, l'ancienne maison de couture Saint Laurent. La conservation et direction des collections est assurée par Aurélie Samuel et Lola Fournier, assistées par un service de conservation, de régie et de communication.

Qui était ce prodige de la mode ?² Né en Algérie, à Oran, le 1^{er} août 1936, il arriva à Paris à l'âge de dix-huit ans et débuta sa carrière en entrant en 1954 au service de la maison Dior comme assistant modéliste. A la mort prématurée de Christian Dior en 1957, il lui succéda. C'est en 1958 qu'il rencontra pour la première fois Pierre Bergé³, homme d'affaires visionnaire, militant engagé et amateur d'art, lors du défilé de sa première collection qui le hissa sur le devant de la scène.

Je ne connaissais pas bien la mode. C'était réservé à des gens riches [...]. Moi je ne croyais à cette époque qu'aux vertus des arts majeurs – littérature, musique, peinture, même l'architecture – [...] La mode, alors là, c'était vraiment secondaire. Mais à son premier défilé, j'ai perçu comme une transformation qui s'était opérée. Tout d'un coup, les robes qui passent ont cessé d'être uniquement esthétiques. Et elles sont devenues des vêtements. Il s'était passé quelque chose ce jour-là⁴.

Une romance naquit entre les deux hommes malgré leurs personnalités contrastées : « Deux monde que tout oppose, autant que l'ombre et la lumière, les côtés humides de l'océan Atlantique et l'éclat des rivages méditerranéens », « l'un est Lion, l'autre est Scorpion »⁵. Et

¹ Propos d'Yves Saint Laurent dans le magazine *ELLE* France, le 27 janvier 1992.

² Annexe. Volume 1. Biographie sommaire d'Yves Saint Laurent, pp.1-2.

³ Annexe. Volume 1. Biographie sommaire de Pierre Bergé, pp.2-3.

⁴ TEBOUL David, *Le temps retrouvé*, Documentaire *Arte*, 16 mars 2011.

⁵ Propos de Laurence Benaïm, dans SAMUEL Aurélie (dir.), *Les musées Yves Saint-Laurent : Paris- Marrakech*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2017, p.25.

pourtant, le rêve d'ouvrir une maison de couture va les unir à jamais : « Je me souviens de t'avoir annoncé sur ton lit d'hôpital au Val-de-Grâce que tu n'étais plus à la tête de la maison de Haute couture qui t'employait et je me souviens de ta réaction : “Alors [...] nous allons en fonder une ensemble et tu la dirigeras”⁶. » Tandis qu'YSL était à la tête de la création, Pierre Bergé administrait d'une main de fer la maison Saint Laurent et ce pendant près de quarante ans de 1961 à 2002. Le couple mythique en fit un empire réparti entre la Haute couture, le Prêt-à-porter, les parfums et les produits cosmétiques. Cette construction devint l'œuvre majeure de leur vie et YSL rentra définitivement dans l'histoire de la mode en devenant le couturier le plus influent de la seconde moitié du XX^e siècle, conformément à son rêve d'enfance : « Quel est votre rêve ? – Devenir un grand couturier. »⁷.

Surnommé « le Petit prince »⁸, il n'était pas un simple couturier ni un styliste⁹ mais un véritable créateur, le créateur par excellence qui a fait la mode. YSL a été, en effet, une figure tutélaire, une référence incontournable et incontestable en matière de mode, à l'image de Dior, Chanel ou Balenciaga. Son aura internationale en fit l'ambassadeur de la couture parisienne à l'étranger. Disparu en 2008, il demeure aujourd'hui plus que jamais ancré dans la mémoire collective, une longévité due à une carrière exceptionnelle, à une parfaite compréhension des attentes de la clientèle et bien sûr à une imagination créatrice sans limite. Sa vie entière fut vouée à sa passion¹⁰, sa vocation : « Vous êtes riche, célèbre, adulé, y a-t-il encore quelque chose que vous attendez de la vie ? Je me fie au hasard pour m'apporter encore des surprises. Tout ce que je peux dire, c'est que je n'arrêterai jamais de créer. C'est ma raison de vivre¹¹. » Son inspiration ne cessa de puiser dans les autres arts et cultures afin de repousser les frontières connues de la mode et créer des modèles toujours plus innovants. Son œuvre a eu des répercussions bien au-delà du simple champ esthétique en pénétrant celui du social. Si Chanel a libéré les femmes, YSL leur a donné le pouvoir. « Il a œuvré socialement pour l'égalité des

⁶ Propos d'Yves Saint Laurent dans BERGE Pierre, *Lettres à Yves*, Paris, Gallimard, 2010, p.14.

⁷ Propos d'Yves Saint Laurent recueillis par Janie Samet, dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.34.

⁸ Surnom donné par son maître Christian Dior.

⁹ Françoise Vincent-Ricard différencie le créateur du styliste : « Si les créateurs, en signant de leur griffe leurs produits, sont connus du grand public et acquièrent un nom vedette, les stylistes, eux, restent dans l'ombre et n'ont de notoriété qu'après de la profession qui les utilise », dans Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, *Le monde selon ses créateurs : Jean-Paul Gaultier, Romeo Gigli, Vivienne Westwood, Sybilla, Martin Margiela, Jean-Charles de Castelbajac*, [Exposition, Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode et du Costume, 6 juin – 15 septembre 1991], Paris, Paris-Musées, 1991, p.15.

¹⁰ « Après tant d'années passées à explorer, mon art continue à me fasciner... », propos d'Yves Saint Laurent en 1983, dans PESSEY-LUC Aude, *Yves Saint Laurent, haute couture : 40 ans de création en dentelle*, [Exposition, Alençon, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 8 juin – 29 septembre 2002], Alençon, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 2002, p.27.

¹¹ Propos d'Yves Saint Laurent dans le magazine *ELLE* n°2043, dans ÖRMEN Catherine, *All about Yves*, Paris, Larousse, coll. Mode, 2016, p.27.

sexes et pour la reconnaissance de la femme moderne, laquelle n'est pas un objet mais participe à la vie de son temps et affiche ses certitudes¹². » Il est reconnu, en effet, pour avoir su adapter son style aux changements de la société et accompagner la révolution sexuelle et sociétale des années 1960. Ainsi, nourri de son histoire personnelle et de son époque, projeta-t-il son imaginaire créatif pour composer son œuvre et transformer la couture traditionnelle.

L'étude du musée YSL Paris a été particulièrement édifiante au regard de son ancrage dans l'actualité.

2018-2019 fut l'année anniversaire de prédilection pour mener à bien un travail sur YSL. D'une part, voilà déjà dix ans que le célèbre couturier est décédé, d'autre part, deux manifestations mondaines ont fait la une du monde médiatique, à savoir une double vente aux enchères à Paris, seulement dix ans après la « vente du siècle » de Pierre Bergé au Grand Palais¹³. La première eut lieu le 23 janvier 2019 chez Cornette de Saint Cyr, au 6, avenue Hoche. La femme d'affaires libanaise Mouna Ayoub vendit sa garde-robe Saint Laurent Haute couture composée de cent pièces iconiques créées par le couturier entre 1988 et 2001. La deuxième se déroula le 24 janvier 2019 chez Christie's¹⁴, au 9, avenue Matignon. Catherine Deneuve¹⁵, l'une des ambassadrices phares de la marque, se sépara, faute de place¹⁶, de sa garde-robe Saint Laurent, témoin de ses quarante ans d'amitié avec le couturier¹⁷. Trois-cent-trente pièces – manteaux, tailleurs, robes et accessoires – allant des années 1960 à 2000 furent présentées. Le musée YSL intervint à trois reprises au cours de la vente pour exercer son droit de préemption¹⁸.

Le musée YSL s'inscrit également dans l'actualité muséale car il est un produit du XXI^e siècle : la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, ouverte en 2004, a laissé place en 2017 à un

¹² BONDIL Nathalie *et al.*, *Yves Saint Laurent Style*, [Exposition, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 29 mai – 28 septembre 2008 ; San Francisco, Fine arts museums, 1^{er} novembre 2008 – 1^{er} mars 2009], Paris, La Martinière, 2008, p.11.

¹³ Il s'agit de la vente aux enchères de la célèbre collection d'œuvres d'art de Pierre Bergé et d'Yves Saint Laurent par la maison Christie's, qui s'est déroulée du 23 au 25 février 2009 au Grand Palais à Paris. Annexe. Volume 1. Document photographique, p.3.

¹⁴ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.4-5.

¹⁵ Pour avoir une vision des espaces d'exposition, se rendre sur le site : <https://www.christies.com/features/Virtual-Tour-Catherine-Deneuve-et-Yves-Saint-Laurent-9656-1.aspx> [consulté le 17 juillet 2019].

¹⁶ La garde-robe Saint Laurent de l'actrice était conservée dans sa maison de campagne de Normandie. Ayant vendu sa propriété, elle vendit par la même occasion les vêtements.

¹⁷ En 1965, elle cherchait une tenue adéquate car elle devait rencontrer la reine d'Angleterre. Son mari, le photographe David Bailey, lui suggéra Yves Saint Laurent. En 1967, il lui invente une garde-robe pour le film *Belle de Jour*. Depuis cette date, leur amitié fut scellée et le couturier l'habilla tout au long de sa carrière, jusqu'en 2002.

¹⁸ La loi française autorise les musées à acquérir des pièces au prix du marteau.

musée, qui s'insère dans la lignée des réflexions de la mission « Musées XXI^e siècle ». Dès le XX^e siècle, un besoin de renouveau s'était fait sentir : de nombreuses réflexions visaient à réformer le musée en repensant l'exposition des œuvres pour sensibiliser un plus large public. Ce souffle novateur se confirma avec la mission lancée en mai 2016 par la ministre de la Culture, Audrey Azoulay. Les objectifs étaient d'identifier les nouveaux enjeux du musée et de proposer des axes directeurs d'évolution. Les investigations menées par la mission et la consultation citoyenne permirent d'identifier les principales attentes de la société. Désormais, « [I]es musées du XXI^e siècle doivent s'affirmer comme des maisons communes, accessibles et ouvertes à tous. Dans le même temps, ils sont des lieux de création et d'innovation »¹⁹. Ils doivent également « décloisonner les pratiques en invitant d'autres champs culturels dans les musées »²⁰. Dédié à la mode, le musée YSL s'inscrit parfaitement dans cette mouvance. La hiérarchie traditionnelle entre « arts majeurs » et « arts mineurs » a pendant un temps relégué les créations vestimentaires au rang de l'artisanat et des arts appliqués. Peu à peu, les musées du XXI^e siècle reconsidèrent les différents secteurs de création, telles la bande-dessinée ou la mode, pour les porter au rang d'œuvres d'art.

La mode ? « Une chose folle et qui découvre bien notre petitesse », persiflait La Bruyère dans *Les Caractères*^{21 bis}. Cette maxime emportée interpelle notre conscience. Une question simple se pose alors : qu'entend-on par « mode » ?

Le concept n'est pas récent et remonte à l'Antiquité. Du latin *modus*, le terme renvoie à la manière. La mode vestimentaire désigne, en effet, la manière de se vêtir, conformément au goût d'une époque dans une région donnée. Elle s'apparente à une idée abstraite matérialisée par les vêtements et ceux qui les portent. L'acte même de s'habiller fait partie intégrante de notre vie quotidienne²¹. Jusqu'au milieu du XIV^e siècle, le vêtement exprime avant tout le sexe de celui qui le porte ainsi que sa classe sociale, loin d'être l'expression d'un choix ou d'un goût personnel. Dès le XVII^e siècle, la mode prend son véritable essor en étant en lien avec le prestige politique et les ressources économiques du pays. Une première définition est donnée dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 : « MODE. s. f. La manière

¹⁹ Propos de la ministre de la Culture sur le site du ministère de la culture <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-mission-Musees-du-XXIe-siecle> [consulté le 25 juillet 2019].

²⁰ *Ibidem*.

²¹ « Rien n'est peut-être plus familier que le textile. », propos de Pierre Mardaga dans *Préserver les objets de son patrimoine*, SFIIC, 2001 p.168. Référence trouvée dans SAN MARTIN Elvira Moya, *La présentation des textiles sous la double angle de la conservation et de la muséographie à travers trois expositions du musée de la Mode et du Textile*, Mémoire de recherche approfondie de master 2, Paris, Ecole du Louvre, 2006, p.16.

^{21 bis} *Les Caractères* (1696), 1, I, « De la mode » de Jean de La Bruyère.

qui est, ou qui a été autrefois en vogue, sur de certaines choses qui dépendent de l'institution & du caprice des hommes. [...] On dit, qu'Un homme, qu'une femme est fort à la mode, pour dire, qu'un homme, qu'une femme est fort au gré de la plupart du monde. »²² De moins en moins liée à la politique, elle se développe dans les Salons et suit désormais une logique d'ordre esthétique en fonction des goûts de la noblesse et de la haute aristocratie. C'est au XIX^e siècle qu'elle va prendre un nouveau tournant avec le perfectionnement des techniques et l'apparition de la Haute couture. Les grands couturiers transforment alors la nécessité de s'habiller en « chef-d'œuvre artistique ».

La mode s'apparente en conséquence à l'ensemble des moyens et artifices dont les femmes et les hommes usent pour se vêtir et faire valoir leurs atouts naturels. Elle définit l'individu, montre qui il est et dévoile une part de sa personnalité. Là où elle peut être paradoxale, c'est qu'elle correspond, à la fois, à une aspiration profonde de liberté, à une volonté d'individualisation par rapport à l'uniformisation de la société mais aussi à une marque de conformisme avec ses productions en série conduisant à une perte d'originalité et d'individualité. Au-delà de sa fonction utilitaire, elle revêt un intérêt historique et sociologique car comme l'affirmait Balzac « [...] qui ne voit que la mode dans la mode est un sot »²³. Roland Barthes la perçoit comme un signe extérieur de notre société combinant « d'un côté des formes, des matières, des couleurs, et de l'autre des situations, des occupations, des états, des humeurs ; ou pour simplifier encore, d'un côté des vêtements, de l'autre le monde. »²⁴ En tant qu'« objet » culturel et « langage » social, elle « est le fidèle miroir d'une époque »²⁵, de ses goûts, de ses interrogations, de ses prouesses et recherches techniques... en somme d'un art de vivre et d'un savoir-faire. Elle assure un dialogue sociétal entre hier et aujourd'hui, entre les différentes générations. Reflet du monde qui l'entoure et vecteur essentiel de la mémoire collective, elle doit être considérée comme un objet d'étude historiographique à part entière, à la valeur patrimoniale considérable, qui permet d'en apprendre davantage sur les sociétés d'antan, leur fonctionnement et leur évolution.

²² Définition trouvée sur le site : <http://www.Jamesure.org/article-aper-us-de-la-mode-fran-aise-108690036.html> [consulté le 14 août 2019].

²³ BALZAC Honoré, *Traité de la vie élégante*, Paris, La Pléiade, 1990, tome XII, p.247.

²⁴ BARTHES Roland, *Système de la Mode*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1^{ère} éd. 1967], p.31.

²⁵ Propos de Piet Mondrian dans la revue *Heim* en septembre 1931, dans DOMERGUE Jean-Gabriel, *L'Art et la Mode*, Paris, Sous le vent, 1984, p.115.

La mode outrepassa de nos jours largement son cadre officiel – les maisons et ateliers de couture, les podiums de défilés et les boutiques de luxe – pour investir d’autres univers qui lui étaient auparavant étrangers. Dans le cas d’YSL, les occasions hors podiums furent diverses et variées. En 1992, pour les trente ans de la maison, un grand dîner de gala fut organisé à l’Opéra Bastille avec un défilé²⁶. En 1988, pour la Fête de l’Humanité, YSL présenta un défilé de cent quatre-vingts modèles à la Courneuve. Dix ans plus tard, en 1998, le Stade de France, deux heures avant le coup d’envoi de la finale de la coupe du monde de football, accueillit un défilé YSL pour célébrer les quarante ans de la maison²⁷. Trois-cents mannequins, habillés des grands classiques de ses collections, défilèrent pendant quinze minutes aux accents du Boléro de Ravel, devant huit mille spectateurs.

Au-delà de ces manifestations, les créations d’YSL ont investi également les musées. En effet, la mode s’est progressivement immiscée dans le monde muséal. On peut parler d’un phénomène mondial tant les expositions de mode sont nombreuses. L’ouverture de cet univers particulier aux musées a forcément des répercussions sur sa nature. Ce point suscite la réflexion.

En faisant son entrée dans les musées, la mode doit-elle être considérée comme un art au même titre que les Beaux-Arts ? « Mode » et « musée » ne sont-ils pas deux termes antagonistes et incompatibles ? La mode, monde de l’apparence, de l’apparat, de l’utilitaire et du fonctionnel, peut-elle être destinée aux musées, monde des Arts, du savoir et de la connaissance ? N’y a-t-il pas un risque d’annihiler son essence même qui est sans cesse changeante et évolutive contrairement au musée qui s’apparente, en tant que gardien de la mémoire, à un cadre fixe figeant les objets dans le temps ? La mode, en tant que phénomène éphémère, s’accommode mal avec le concept de pérennité, caractéristique de l’institution muséale. Comme le mentionnait Jean Cocteau, « La mode meurt très jeune. Et cela l’éclaire d’une sorte de phosphorescence, d’une rougeur aux joues qui nous émeut. Elle est condamnée depuis sa naissance. Elle est presque morte avant de vivre²⁸. » Un musée peut-il alors réellement lui rendre hommage ?

Si la mode est éphémère, les vêtements et accessoires en tant qu’objets matériels peuvent être conservés au sein d’un musée. Par ce biais, la mode y trouve sa place. Cependant, le vêtement n’est pas destiné à l’origine à être conservé et exposé mais à être porté. En dehors de toute

²⁶ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.5-6.

²⁷ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.6.

²⁸ COCTEAU Jean, « La mode meurt jeune » dans *Mode et contre-mode. Une anthologie de Montaigne à Périclès*, Paris, Editions de l’Institut français de la mode et Editions du Regard, 2001, p.29.

valeur symbolique et pécuniaire, il est au premier abord considéré comme un bien de consommation jetable. Pourquoi le musée devrait-il alors collecter et préserver ces objets utilitaires ? Et pourtant, en tant que témoins du passé et donc de l'Histoire, ils sont des objets dignes de collection, des œuvres d'art à part entière conservées, mises en valeur et exposées au public. Cependant, une question se pose : cette muséification n'est-elle pas dangereuse ? Le musée ne risque-t-il pas de figer ces vêtements dans le temps ?

De ce fait, il s'est agi d'approcher l'univers créatif d'YSL – sa personne, son art et ses raisonnements – au travers d'une étude muséographique²⁹, principalement axée sur l'architecture du bâtiment et la scénographie³⁰ du musée. Ce travail non exhaustif propose une approche historique, artistique et chronologique dévoilant le regard précurseur porté par YSL et Pierre Bergé sur leur patrimoine depuis 1962 à 2017 de même que leurs relations avec les institutions muséales.

Ce mémoire tente d'élargir les perspectives en se penchant sur les musées de mode existants en France et à l'étranger afin de mener une réflexion approfondie sur la patrimonialisation et la muséalisation progressives de la mode du XIX^e siècle à nos jours et de mettre en lumière la manière dont les créations des couturiers sont conservées et exposées au sein des musées. Que signifie « exposer la mode » et quels en sont les enjeux ? Est-il question d'un patrimoine matériel – créations textiles et accessoires – ou bien d'un patrimoine immatériel³¹ – les techniques de création, les savoir-faire, la figure du couturier ? Exposer la mode revient à une mise en scène faisant « parler les vêtements »³². En effet, l'exposition, moment privilégié de la

²⁹ « La muséographie recouvre l'ensemble des techniques de mise en œuvre des expositions. », dans MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *Musées et patrimoine*, Paris, Editions du CNFPT, 1997, p.87. Il s'agit d'une « activité intellectuelle tournée vers l'application pratique, celle qui consiste à définir ou à décrire et analyser la conception d'une exposition (qu'elle soit permanente ou temporaire), sa structure et son fonctionnement. C'est aussi le résultat de cette activité : on parle de la muséographie d'une exposition pour désigner sa conception, son agencement, sa structure. », dans GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : histoire développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014 [1^{ère} éd. 2003], p.22.

³⁰ « En élaborant l'ambiance de développement du propos propice à la séduction et à l'information du public, la scénographie crée un atmosphère, une architecture au sein du parcours muséographique. », dans MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *L'art de concevoir et gérer un musée*, Colls. DELDICQUE Mathieu, MOLINS Stéphanie et MONTAGNE Lucie, préface de LANG Jack et AZOULAY Audrey, Antony, Editions le Moniteur, 2016, p.151.

³¹ Le patrimoine immatériel comprend « tout ce qui ne se traduit pas par des traces matérielles. un ensemble de concepts, d'idées, de savoir-faire qui constituent le fondement culturel d'une société. », dans JADE Mariannick, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris ; Budapest ; Kinshasa, l'Harmattan, coll. Muséologies, 2006, p.10.

³² Selon les termes de MONTMORIN Gabrielle (de), dans l'article *La mode investit les musées* du 13 février 2017 en ligne sur le site : <http://madame.lefigaro.fr/style/la-mode-investit-les-musees-030217-129520> [consulté le 28 août 2019].

rencontre immédiate entre le public et les œuvres, est avant tout un dialogue. Si les vêtements sont de beaux objets, ils ont aussi une histoire. Il s'agit pour les musées de raconter et de mettre en valeur cette histoire afin d'apporter les connaissances suffisantes au public. Il ne s'agit pas d'une simple profession de foi des valeurs des grandes maisons de couture mais de présenter aux yeux de tous un manifeste de vivacité en découvrant le style des créateurs et l'art de vivre de chaque époque. Mais la scénographie est un art complexe, particulièrement quand il s'agit de présenter des vêtements inertes. Les conservateurs en font un enjeu de réflexion capital : comment s'approcher au maximum du réel pour redonner aux vêtements une impression de vie, de mouvement et de fluidité ? Comment transmettre l'animation des mannequins de défilé sur des mannequins muséographiques ? Il faut garder à l'esprit la difficulté de présenter les collections de mode compte tenu de leur caractère hétéroclite dû aux nombreuses techniques et composantes des œuvres. Les expositions se doivent de mélanger sagement conservation et présentation car celle-ci ne doit jamais se faire au détriment des expôts.

La place des maisons de couture dans la patrimonialisation de la mode n'est pas omise. Il faut savoir que les institutions culturelles travaillent en concordance avec ces espaces de création et entretiennent des relations privilégiées essentielles. Cette nouvelle manière de collaborer entre puissance publique et sphère privée devient de plus en plus importante car les maisons de couture ne cessent d'avoir un versant patrimonial grandissant et les musées une recherche croissante de légitimité scientifique et culturelle à exposer la mode. Si cette dernière quitte les maisons de couture pour investir les musées, il arrive parfois que la maison de couture devienne musée, à l'instar du musée YSL Paris. C'est pourquoi, ce mémoire fait la radiographie de la célèbre maison de couture Saint Laurent depuis son ouverture jusqu'à sa fermeture, en analysant ses différentes étapes de transformation de fondation en musée. Selon Laurence Benaïm, YSL « [...] haïss[ait] les musées, parce qu'ils [étaient] morts »³³. Et pourtant, soucieux de rendre hommage à l'homme de sa vie, d'honorer sa mémoire par-delà la mort, d'inscrire son œuvre dans le patrimoine français et la postérité par le biais institutionnel, Pierre Bergé³⁴ entreprit la rénovation des espaces de la Fondation afin d'en faire un musée à la vision cohérente.

³³ BENAÏM Laurence, *Yves Saint-Laurent, Biographie*, Paris, Grasset, 2002 [1^{ère} éd. 1995], p.84.

³⁴ Pierre Bergé n'était pas un connaisseur des musées : il a découvert cet univers à La Rochelle et c'est, notamment, Bernard Buffet qui a fait son éducation muséale.

Pour l'historien, le conservateur, l'archiviste, le créateur, le professionnel ou le passionné de mode, ce patrimoine s'ouvre à eux pour enrichir leur connaissance à cet art nouveau du XX^e siècle, la haute couture. J'ai voulu rendre accessible ce patrimoine qui, je l'espère, sera une source de travail et d'exploration permettant de nouveaux regards sur l'œuvre d'Yves Saint Laurent³⁵.

Lors du passage de la maison de couture à la Fondation, des opérations de modernisation avaient déjà été entreprises mais elles ne consistaient pas en une complète reconfiguration des salles contrairement au nouveau projet de réaménagement qui tenait à renouveler l'architecture et la muséographie des espaces d'exposition afin de mettre pleinement en valeur les collections Saint Laurent – vêtements, accessoires et arts graphiques – tout en restituant l'esprit de la maison de couture. Cadre historique daté du XIX^e siècle, contraintes architecturales, exigences de présentation des œuvres et prise en compte de l'accueil du public furent intimement liés dans cette réorganisation ambitieuse placée sous le signe de la modernisation et de l'immersion. Ce mémoire se propose donc d'étudier ce projet de « remise en forme » supervisé par Jean-Michel Rousseau, Nathalie Crinière et Jacques Grange en retranscrivant le programme muséographique, de sa conception à sa réalisation, en passant par la vaste campagne de travaux menée de 2016 à 2017 et son renouvellement scénographique. Les musées ont, de plus en plus, recours « à des scénographies innovantes et vivantes en jouant sur des dimensions divertissantes pour mieux communiquer le contenu qu'ils souhaitent véhiculer³⁶. » Les dispositifs de présentation du musée YSL s'inscrivent-ils dans cette logique ? Quelles sont les conditions esthétiques et pratiques de présentation d'une collection de mode de haute couture, telle que celle du musée Yves Saint Laurent ? Ces modalités présentent-elles un écart par rapport au répertoire des dispositifs muséographiques habituellement en usage ?

Au terme d'un long travail de recherches, de dépouillement et de synthèse des archives, une réflexion s'est imposée : en quoi le musée Yves Saint Laurent Paris est-il une institution singulière dans le paysage patrimonial et muséal de la mode ?

³⁵ Propos de Pierre Bergé sur le site du musée : <http://collection.museeyslparis.com/ws/collection/app/plugin/museum/ysl> [consulté le 15 août 2019].

³⁶ MIN Kyeonghi, *L'expérience immersive des visiteurs dans une muséographie analogique : étude de cas au Musée Nissim de Camondo et à la Cité Radieuse au Musée des Monuments Français*, Mémoire d'étude de master 2 en Histoire de l'Art, Paris, Ecole du Louvre, 2016, p.18.

Afin d'y répondre, ce mémoire a opté pour une approche chronologique et un plan tripartite avec l'objectif de faire la lumière sur l'ensemble des questionnements émis au cours de l'introduction.

Nous verrons, dans un premier temps, la patrimonialisation et la muséalisation de la mode de la fin du XIX^e siècle à nos jours pour aboutir à l'apparition et l'ascension muséales d'YSL, puis, nous étudierons l'histoire et l'évolution architecturale du bâtiment en tant que tel pour mieux saisir le cadre environnant et enfin, nous nous intéresserons au musée YSL Paris sur un plan muséographique et scénographique en terminant sur une synthèse critique, proposant des solutions de remédiation.

PARTIE I. De la muséalisation de la mode à la muséalisation d'Yves Saint Laurent

A. Patrimonialisation et muséalisation de la mode

La muséalisation consiste « à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en muséalium ou muséalie, « objet de musée », soit à la faire entrer dans le champ muséal³⁷. » Certains voient en ce processus une forme de momification voire de mort de l'objet, tandis que d'autres y perçoivent la possibilité de lui offrir une deuxième vie. « A travers le changement de contexte et le processus de sélection, de thésaurisation et de présentation, s'opère un changement de statut de l'objet. Celui-ci [...] devient, à l'intérieur du musée, témoin matériel et immatériel de l'homme et de son environnement source d'étude et d'exposition, acquérant ainsi une réalité culturelle spécifique³⁸. » Dorénavant source d'étude et d'exposition, l'objet devient le témoin d'une réalité passée en s'y substituant. Cependant, le processus de muséalisation est forcément incomplet : il est impossible pour le musée de transférer intégralement la réalité historique de l'objet ce qui conduit à une perte d'informations.

Qu'en est-il des vêtements et des textiles en général ? Destinés à être portés, peuvent-ils être muséalisés et faire l'objet d'expositions ?

a. L'arrivée de la mode dans les musées : textile, costume et mode contemporaine

Au regard de l'émergence du phénomène muséal de manière générale – à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle –, l'intérêt porté aux créations textiles est tardif. Ce fait trouve son explication dans leur nature même : leur matière délicate les rendait peu aptes à la conservation et étant des objets de consommation courante, ils étaient plutôt traditionnellement récupérés et transformés pour servir à d'autres usages. Ce n'est qu'à partir de la fin du XIX^e siècle qu'une certaine élite commença à s'intéresser au textile, au costume et aussi aux vêtements des couturiers. Les premières collections commencèrent à se constituer dès cette époque et suscitèrent peu à peu un engouement particulier. Si au début la vision exceptionnelle

³⁷ DESVALLEES André et MAIRESSE François (dirs.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p.48, sur le site : https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Francais_BD.pdf [consulté le 11 mars 2019].

³⁸ *Ibidem*, pp.48-49.

du costume conduisit à négliger la vision quotidienne du vêtement, au fur et à mesure, ces deux visions furent intrinsèquement liées muséalement.

- **Les premières expositions de mode au XIX^e siècle : Expositions universelles et Salons**

Les premières expositions de mode eurent lieu au XIX^e siècle au sein des Expositions universelles, vitrines du savoir-faire artisanal et industriel ainsi que de la créativité des artistes et artisans. Dans une optique de valorisation de l'industrie du luxe, certaines créations de couturiers commencèrent à être présentées au public. Ce fut le début de la reconnaissance artistique du vêtement contemporain. Yvonne Deslandres décrivait ces pièces comme « significatives d'un certain génie dont la France se disait propriétaire »³⁹.

En 1855, l'Exposition universelle de Paris proposa pour la première fois une section mode. Si l'idée d'exposer la mode parut, au départ, singulière voire surprenante, les avis étaient relativement unanimes pour la qualifier de pertinente⁴⁰. Celle de 1889 présenta une trentaine de vêtements jouissant d'un grand succès auprès du public qui se précipita pour admirer les nouvelles créations. L'Exposition universelle de 1900 proposa un pavillon de la mode organisé par la Chambre Syndicale et la Confection pour Dames et Enfants, présidé par la couturière Jeanne Paquin et représenté par vingt maisons de couture en mettant l'accent sur les plus importantes dont celle de Worth, Poiret, Paquin, Callot, Redfern... De nouveau, l'exposition rencontra les faveurs du public tant sur le plan de la richesse et de la variété des pièces exposées que sur celui de la présentation. Cette exposition permit aux grandes maisons de couture de Paris de mettre en valeur leur industrie avec l'ambition d'être considérées au même titre que les grandes industries nationales. En 1925, lors de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, un pavillon de l'Elégance fut édifié sous la responsabilité collective des couturiers Callot, Jenny, Lanvin et Worth. Soixante-douze maisons étaient présentes ainsi que trois cents modèles inédits de couturiers, tailleurs et fourreurs. En 1937, l'Exposition universelle accueillit de nouveau un pavillon de l'Elégance, sous la présidence de Jeanne Lanvin, partagé entre vingt-neuf maisons de grande qualité dont Chanel, Schiaparelli,

³⁹ DESLANDRES Yvonne, « Mode, un témoin bavard de la mentalité des sociétés » dans Collectif, *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris, Editions des Arts Décoratifs, coll. Herscher, 1983, p.269.

⁴⁰ JAN Morgan, *Culture couture, La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Thèse de doctorat d'histoire contemporaine, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2011, 1 volume, p.135.

Lanvin, Vionnet et Ricci : les métiers de la mode furent ainsi regroupés afin de mettre en lumière leurs créations.

De façon parallèle, la mode investit les Salons. En 1896, eut lieu le Salon de la Mode organisé sous le patronage de *La Mode du Petit Journal* au Palais des Beaux-Arts sur le Champ de Mars. Lors de ces évènements, les vêtements étaient quelque fois présentés sous vitrine, pratique inhabituelle et surprenante pour les contemporains de l'époque car elle reconnaissait la qualité artistique des vêtements.

Progressivement, les vêtements furent donc exposés lors de manifestations culturelles. Mais malgré ces évènements et expositions, il fallut attendre le début du XX^e siècle pour voir apparaître des musées spécialisés dans la mode et le milieu du XX^e pour que la muséologie du vêtement évolue et devienne une discipline à part entière.

- **Les textiles et les costumes : premiers expôts à investir les musées**

« Le vêtement est devenu costume quand il s'est mis à se transformer dans l'espace, demeurant inchangé dans le temps, comme le « coutume » dont il a la même étymologie. Le costume est devenu ⁴¹ *mode* quand il a varié et dans l'espace et dans le temps . »

Si la mode a dans les faits toujours fait partie des musées, il s'agissait avant tout de pièces textiles ou de costumes.

Les textiles furent les seuls à connaître, en France, une autonomie muséale ancienne et ce dès la fin du XIX^e siècle. Majoritairement conservés pour leur ancienneté, leur qualité esthétique – motif ou richesse de la matière – et leur valeur sacrée comme les pièces liturgiques, ils étaient dans un premier temps conservés dans des musées de Beaux-Arts, d'Arts décoratifs, d'Histoire ou d'Ethnographie. Par la suite, les premiers musées spécialisés furent créés, à l'instar du musée historique des Tissus de Lyon qui est aujourd'hui considéré comme pionnier en matière d'exposition de textiles. Dès les années 1850-1860, l'idée de regrouper les témoignages les plus importants de l'art textile à Lyon germa sous l'impulsion de la Chambre de commerce et d'industrie. Dès 1856, cette dernière décida de créer un musée d'Art et d'Industrie afin de

⁴¹ CHAUSY-HENIN Janine, *La Haute Couture, un élément du rayonnement mondial de Paris*, Thèse de doctorat en Géographie humaine, Lille, A.N.R.T, 1990, 2 microfiches, p.214.

donner une impulsion nouvelle à la fabrication lyonnaise. Le musée ouvrit ses portes en 1864 au public. Ce n'est qu'en 1890 que la Chambre de commerce et d'industrie spécialisa l'institution en un musée historique des tissus, vitrine des savoir-faire lyonnais. La collection fut en partie réalisée grâce à des dons et s'installa dans l'hôtel de Villeroy, résidence du Gouverneur, en 1946.

En parallèle, des expositions sur les textiles furent mises sur pied, notamment au Palais Galliera – en 1904, sur la dentelle, en 1906, sur la soie et en 1908, sur l'art de la parure – afin de réhabiliter le savoir-faire et les productions des artisans. A cette époque, il n'était, cependant, pas encore question d'expositions uniquement consacrées à la thématique du costume ou de la mode contemporaine.

Au début du XX^e siècle, les costumes commencèrent à être collectionnés. De l'italien *costume*, le terme n'apparaît qu'en 1740⁴² dans le *Dictionnaire* de l'Académie : il désigne « la manière de s'habiller propre à une civilisation à une époque donnée »⁴³, conformément à des mœurs et usages prescrits par la coutume. Si de nos jours le mot revêt plusieurs significations, il renvoie aussi à l'ensemble des différentes pièces d'un habillement.

Pour commencer, ils étaient communément exposés dans les musées d'ethnographie. Ceux-ci étaient censés mettre en exergue les spécificités géographiques, régionales ou locales propres à chaque région. En retraçant l'histoire ou du moins une partie de l'histoire des costumes, les visiteurs pouvaient ainsi comprendre les évolutions ayant marqué la société. A cette époque, la constitution et la présentation des collections de costumes dans les musées reposaient essentiellement sur la valeur esthétique et originale de chaque pièce exposée et non sur une réelle perspective historique, hormis le fait d'avoir été portés par telles ou telles personnalités. En 1937, le Palais Galliera présenta pour la première fois une exposition uniquement consacrée au costume avec *Cent ans de costumes parisiens, 1800-1900* et en 1938, l'exposition *Costumes d'autrefois des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*. Ces expositions sont aujourd'hui considérées comme une anticipation des futurs musées consacrés à la mode.

En France, ce fut Maurice Leloir, peintre, historien, collectionneur et auteur du *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, qui contribua de façon importante à la reconnaissance du domaine vestimentaire notamment en fondant le 10

⁴² REMAURY Bruno et KAMITSIS Lydia (dirs.), *Dictionnaire international de la mode*, Coll. COLENO Nadine, Paris, Edition du regard, 2004, p.151.

⁴³ NERAUDAU Jean-Pierre, *Dictionnaire d'Histoire de l'Art*, préface de GRIMAL Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p.139.

janvier 1907 la Société de l'Histoire du Costume (SHC), reconnue d'utilité publique en 1912. Les membres – collectionneurs, artistes, peintres et représentants d'institutions – projetèrent de faire connaître la mode comme partie prenante du patrimoine culturel en créant, à Paris, le musée du costume qui faisait alors défaut. Le premier but fut pédagogique : il s'agissait d'instruire les artistes et les costumiers. Pour promouvoir au mieux l'étude du costume, la SHC acheta ou reçut de nombreux vêtements anciens en donation, dont celle du couturier et collectionneur Jacques Doucet⁴⁴. En 1909, au Louvre dans le pavillon Marsan, eut lieu la première exposition de costumes, *Costumes anciens*, afin de sensibiliser l'opinion publique sur l'intérêt de la création d'un musée du costume. Pour accélérer sa mise en œuvre, Maurice Leloir légua l'intégralité de la collection de la SHC à la ville de Paris en 1920 ce qui ne l'empêcha pas pour autant de continuer à récolter des pièces pour étoffer la collection. En 1947, la SHC définit ses missions pour l'avenir : la nécessité de créer « un musée du Costume en général mais spécialement du costume français, depuis ses origines jusqu'à nos jours [...] pour en doter l'Etat ou la ville de Paris » devait se conjuguer avec « la reconstitution des costumes anciens » et « la conservation des costumes locaux ». Peu à peu, l'association décida d'ouvrir ses portes non plus seulement aux vêtements datés mais également aux vêtements contemporains, tendance qui fut poursuivie par les institutions muséales.

- **La premiers musées à se spécialiser**

Les pays anglo-saxons ont été les premiers à véritablement muséaliser leurs collections de costumes. Si Paris était considéré comme la capitale de la mode, Londres et New York furent toutefois précurseurs dans la reconnaissance de la valeur patrimoniale des vêtements des couturiers-créateurs, en présentant leurs créations dans les musées. Cet intérêt pour le travail des couturiers du XX^e siècle développa peu à peu la mise en place d'importantes collections de mode contemporaine.

La première Exposition universelle à Londres en 1851 donna naissance au South Kensington Museum, rebaptisé en 1899 par la reine Victoria le Victoria & Albert Museum. Consacré essentiellement aux produits de l'industrie et de l'artisanat, il est le plus grand musée d'arts appliqués et décoratifs du monde avec à son actif 75 000 pièces de costumes, tissus et accessoires allant du XVII^e siècle à nos jours. Dès 1842, la constitution d'une collection de textiles commença pour les écoles gouvernementales de design, composée notamment de

⁴⁴ Deux robes à la française du XVIII^e siècle. Information trouvée dans JAN Morgan, *op.cit.* (note 40), p.130.

nombreux modèles médiévaux et de dentelles. Des textiles contemporains tissés et imprimés avaient déjà été acquis lors des Expositions universelles en 1851, 1855 et 1867. Cependant, l'accent fut mis dans un premier temps uniquement sur l'acquisition de pièces antérieures au XIX^e siècle. Au fil des années, les achats, les dons et les legs continuèrent d'enrichir la collection de textiles historiques datés de la période médiévale au XIX^e siècle. Progressivement, des textiles du XX^e siècle entrèrent dans les collections : des pièces du British Institute of Industrial Art furent acquises par le musée en 1934 au même titre que les nombreux échantillons de tissus, précédemment conservés dans le Manchester Design Registry, acquis en 1979 et 2002.

Si, au départ, le V&A se préoccupait exclusivement des textiles et des costumes, son intérêt se porta de plus en plus sur la mode contemporaine. Dès les années 1840, certains vêtements étaient conservés pour la beauté de leur textile. Mais ce ne fut qu'en 1957 que le premier conservateur de mode fut nommé à la tête d'un département spécialisé. Dans les années 1960, ce dernier entreprit activement de collectionner la mode du XX^e siècle et à la fin des années 1970, la collecte de vêtements et d'accessoires contemporains devint l'une de ses responsabilités majeures⁴⁵. L'exposition *Fashion : an Anthology* en 1971 permit d'ailleurs au musée d'accroître sa collection contemporaine avec des pièces de créateurs européens et américains. Le département consacré aux Textiles et à la Mode fut jumelé en 2001 à celui de l'Ameublement et de la menuiserie.

Aux Etats-Unis, le Costume Institute fut créé en 1937 sous l'impulsion d'Irene Lewisohn, la fondatrice de la célèbre école d'art dramatique américaine, la Neighborhood Playhouse. Plusieurs dons vinrent initier une collection, dons en partie dus à sa sœur Alice Lewisohn Crowley. Cette entité indépendante rejoignit le Metropolitan of Art de New-York en 1946, initiative saluée par la presse, et devint en 1959 un département de conservation à part entière dévolu au costume et à la mode. Le célèbre musée américain reconnu par cette initiative la mode comme faisant pleinement partie du domaine des Arts. S'étant pourvu d'un rôle éducatif, le Costume Institute tenait à présenter ses collections au travers d'expositions dont les plus connues furent celles de Diana Vreeland dès 1973 et ce jusqu'en 1985. Il possède aujourd'hui l'une des collections les plus riches au monde, composée d'accessoires, de costumes historiques

⁴⁵ Pour plus d'informations, se rendre sur le site officiel du musée : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/furniture,-textiles-and-fashion/> [consulté le 14 août 2019].

et régionaux depuis 1690 provenant de plusieurs continents et de modèles contemporains du XX^e siècle avec une nette particularité pour les années 1960.

New-York est également réputé internationalement pour son institut, le Fashion Institute of Technology (FIT), enseignant les arts, les technologies, l'illustration, l'animation et le design. A mi-chemin entre l'école et le musée, cette institution a été fondée en 1944 et dès son ouverture, une collection de vêtements fut constituée grâce à une politique d'achats et de dons. Ce ne fut qu'à partir de 1967 qu'un musée de la mode fut véritablement créé. Dirigé par Valerie Steele, ce lieu de formation propose, de nos jours, de nombreuses expositions : cinq à six fois pour les textiles et environ deux fois pour les vêtements.

La France, quant à elle, ne possédait toujours pas de véritable musée spécialisé. Il n'y avait eu jusqu'à lors que quelques timides initiatives pour exposer des vêtements historiques. Le musée Carnavalet disposa dès les années 1940 d'une extraordinaire section de costumes, notamment grâce au concours de François Boucher⁴⁶, conservateur du musée historique de la Ville de Paris. La collection fut fortement enrichie en 1920 par l'importante donation de Maurice Leloir composée de deux-mille pièces. Le succès de l'exposition *Costumes français du XVIII^e siècle, 1715-1789* organisée par Madeleine Delpierre en 1954, rappela la nécessité d'ouvrir une institution autonome dédiée au costume, nécessité qui trouva son aboutissement le 23 novembre 1956 avec la création d'une institution spécialisée. D'abord, annexe du musée Carnavalet, elle fut transférée en 1977 au Palais Galliera, 10, rue avenue Pierre-I^{er}-de-Serbie. Sous la direction du conservateur en chef Madeleine Delpierre⁴⁷, le musée hérita des collections de costumes et d'accessoires et forme depuis cette date un musée à part entière baptisé le Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris consacré à l'étude de la Haute couture et des costumes historiques. En 1997, il fut renommé le Musée de la Mode de la Ville de Paris. C'est le premier musée parisien à avoir reçu des pièces d'YSL : deux-cents créations en constituent le fonds grâce à des dons et à des acquisitions.

Ainsi les grands musées internationaux des Beaux-Arts et des Arts décoratifs reconnurent-ils progressivement la légitimité patrimoniale de leurs collections de textiles et de costumes⁴⁸, tandis que d'autres musées spécialisés furent créés, tendance qui se confirma de plus en plus à

⁴⁶ François Boucher est l'auteur de l'ouvrage *L'Histoire du costume en Occident* (1965).

⁴⁷ En 2010, c'est Olivier Saillard qui prit la direction du musée.

⁴⁸ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2014 [1^{ère} éd. 1999], P.32.

partir des années 1960-1970, à l’instar du Kyoto Costume Institute (KCI)⁴⁹ fondé en 1978 au Japon, aboutissant à une concrétisation muséale dans les années 1980-1990.

- **La concrétisation muséale de la mode en France dans les années 1980-1990**

« Que la mode soit ressentie comme un patrimoine national » – Jack Lang⁵⁰.

La reconnaissance officielle de la mode par les pouvoirs publics en France atteint son acmé dans les années 1980-1990 sous la présidence de François Mitterrand avec le ministre de la Culture Jack Lang (1981-1986 et 1988-1993). Dès le début de son premier mandat, la Gauche afficha de grandes ambitions sur le plan culturel et patrimonial. L’objectif était de renouveler l’image du patrimoine national en faisant découvrir de nouveaux champs artistiques⁵¹ jusqu’alors limités voire exclus de la reconnaissance publique. Jack Lang conçut une politique culturelle embrassant tous les arts et pas seulement ceux qualifiés de nobles : il voulait rompre définitivement avec la hiérarchisation entre « arts mineurs » et « arts majeurs », en élargissant la notion de patrimoine, initiative d’ailleurs fortement soutenue par Pierre Bergé⁵². « [...] La mode en dit autant, en matière d’époque et de société, que l’architecture, la peinture ou le mobilier [...] elle est plus qu’un miroir, elle est porteuse d’efforts, d’imagination, de création. En ce sens, elle est déjà une culture⁵³. » Au même titre que la photographie, la mode a longtemps été le parent pauvre de la création artistique : représentante par excellence du rapport entre culture et économie, elle se devait d’être reconnue à sa juste valeur en tant qu’art à part entière.

⁴⁹ Détenteur de l’une des plus grandes collections de vêtements au monde, il se veut pédagogique en illustrant l’importance sociologique, historique et artistique du costume. Son fonds est très varié : costumes historiques, sous-vêtements, chaussures, accessoires de mode du XVII^e siècle à nos jours dont des pièces de mode Haute couture – Chanel, Dior, Vuitton. Le KCI possède également un fonds documentaire important⁴⁹. Il organise aujourd’hui de nombreuses expositions dans le monde entier.

⁵⁰ MOLLARD Claude, « La mode et son musée : 1981-1986 », dans *La culture est un combat : les années Lang-Mitterrand, 1981-2002. Cinquante histoires édifiantes*, préface de BUREN Daniel, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p.199.

⁵¹ Dans cette optique de faire découvrir d’autres richesses patrimoniales, le ministère de la Culture instaura en 1984 les Journées du Patrimoine. Le succès fut au rendez-vous.

⁵² « Ce gouvernement nous a enlevé la tâche que nous portions au front. Nous étions, aux yeux des autres, enterrés sous les chiffres et l’argent, des homosexuels vendant des choses coûteuses à des riches. Un matin, nous nous sommes réveillés « artistes ». Nous étions des gens connus, nous sommes devenus des gens reconnus. Il aura fallu épuiser six ou sept ministres de la Culture pour en trouver un qui comprenne la couture. » – Propos de Pierre Bergé dans Collectif, *Les dossiers du Canard enchaîné*, pp.7-8. Information trouvée dans JAN Morgan, *op.cit.* (note 40), p.176.

⁵³ Propos de Jack Lang « De la mode considérée comme un des beaux-arts », dans *Jardin des modes*, septembre 1987, p.3. Information trouvée dans *Ibidem*, p.171.

Dès lors, la prise de conscience publique de l'intérêt patrimonial du vêtement du couturier- créateur se fit à l'échelle nationale.

François Mitterrand et Jack Lang contribuèrent à la labellisation de la mode, voire même à sa « sanctification », notamment par la création de divers instituts et formations spécialisés⁵⁴, par la remise de décorations aux couturiers et créateurs, de type Légion d'honneur ou Ordre des Arts et Lettres⁵⁵, ou encore par la cérémonie de remise des Oscars de la mode à l'Opéra de Paris le 23 octobre 1985⁵⁶, présidée par Danièle Mitterrand, épouse du président de la République. YSL reçut à ces occasions les insignes de Chevalier de la Légion d'honneur (12 mars 1985)⁵⁷ et un Oscar de la mode du plus grand couturier pour l'ensemble de son œuvre⁵⁸. « Ces gestes symboliques eurent une efficacité politique et publicitaire servant l'image de la mode et de la France. »⁵⁹

Aussi la mode s'imposa-t-elle comme un véritable phénomène culturel, phénomène qui investit progressivement le monde muséal. En effet, bien que certains conservateurs et couturiers aient manifesté leur hostilité contre cette pratique, à l'exemple de Karl Lagerfeld, Jean-Paul Gaultier ou Rei Kawakubo, la mode conquiert, au même titre que les œuvres d'art, les musées du monde entier dédiés auparavant exclusivement aux Beaux-Arts. Certains ouvrirent leurs portes aux défilés de mode Haute couture, à l'instar du musée du Louvre qui, dès 1982, permit aux collections des couturiers et créateurs de défiler dans la Cour Carrée puis dans le Carrousel. Cette pratique est toujours d'usage actuellement : Nicolas Ghesquière, directeur créatif de Louis Vuitton, présenta sa collection automne-hiver 2017-2018 dans la Cour Marly pour le dernier jour de la Fashion Week ou sa collection prêt-à-porter printemps-été 2019 dans

⁵⁴ Création en 1984 d'un organisme d'intérêt public, le Développement, exportation, formation image (DEFI), administré par des représentants de la Haute couture, des industriels de l'habillement et du textile sous le contrôle du ministère de l'Industrie. L'Institut français de la mode est fondé, quant à lui, en 1986 pour assurer une formation spécifique entre les secteurs de la création, de la technologie et du management. Plusieurs formations liées à la mode apparaissent également.

⁵⁵ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *op.cit.* (note 48), p.107.

⁵⁶ Discours inaugural de Jack Lang : « Pourquoi la mode dans l'un des plus beaux temples de la culture française ? Pour deux raisons : la première consacrer définitivement la mode comme un art à part entière. [...] Ce soir, notre vœu est que des millions de gens puissent célébrer et fêter ces magiciens de la beauté. [...] Il faut que la mode ne soit plus seulement l'affaire de quelques-uns, mais qu'elle soit ressentie comme un patrimoine national appartenant à chaque Français. Deuxième raison, la mode est une grande industrie nationale. Ce sont des milliers d'emplois, des milliards de devises. Comme vous le savez, l'un de mes credo, depuis trois ans, est « art et industrie, même combat », « économie et culture, même combat. » », dans MOLLARD Claude, *op. cit.* (note 50), p.206.

⁵⁷ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.7.

⁵⁸ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.7.

⁵⁹ WAREQUIEL Emmanuel de (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Coll. Centre national de la recherche scientifique et du Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, Larousse : CNRS Editions, 2001, p. 421.

la Cour Carrée⁶⁰. Parallèlement, les musées nationaux et privés accueillirent temporairement des expositions dédiées à la mode d'une période ou d'un couturier. D'ailleurs, ce phénomène ne cesse de s'accroître de nos jours, multipliant les expositions⁶¹ au risque de la superficialité et de la marchandisation des expôts. Les visiteurs étant de plus en plus friands des expositions de mode, certaines institutions muséales les accueillent avec plaisir pour élargir leur public et accroître leur chiffre de fréquentation et par la même leur recette.

A cela s'ajoute la création de nouveaux musées consacrés exclusivement à la mode, reflet du souhait de l'Etat de donner « un statut patrimonial à une activité particulièrement représentative de l'art de vivre français et de son économie »⁶² et de pourvoir Paris d'un musée digne de son titre de capitale de la mode, pouvant rivaliser avec les collections du V&A et du MET. Il faut dire que Paris ne comptait qu'un seul musée consacré aux arts de la mode en cette fin de XX^e siècle. Le 27 janvier 1986, le président de la République inaugura dans une aile du Louvre – le Pavillon de Marsan – le Musée national des Arts de la Mode. La fusion des collections de deux organismes lui permit de voir le jour : les collections textiles de l'Union Centrale des Arts décoratifs (UCAD) – dont la section mode était dirigée par Pierre Bergé – et les collections de vêtements de l'Union française des Arts du Costume (UFAC) – à la tête de laquelle présidait Pierre Bergé. L'UCAD fut créée à la fin du XIX^e siècle, en 1880, afin d'offrir un intérêt du point de vue textile et de valoriser « le beau dans l'utile »⁶³. Pour cela, l'institution rassembla des tapisseries, dentelles, broderies, soieries, échantillons de textiles ainsi que des pièces vestimentaires du XIX^e. L'UFAC⁶⁴, association privée se préoccupant du costume civil français, à l'instar de la SHC⁶⁵, fut fondée en 1948 par François Boucher avec l'acquisition de la collection Bonneval constituée de mille-deux-cents costumes anciens. Dès 1951, la mode contemporaine, la mode quotidienne perçue comme le patrimoine du futur, « le patrimoine en train de se faire »⁶⁶ fut conservée afin de constituer des archives : l'UFAC reçut d'importants ensembles documentaires – dessins et modèles – en provenance des maisons de couture. En 1967, le prêt-à-porter suivit la même démarche. Ce travail de collection fut en partie mené par Yvonne Deslandres qui ne voulait plus seulement défendre « la mode exceptionnelle comme

⁶⁰ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.8.

⁶¹ Des dizaines d'expositions sur la mode voient le jour chaque année. Annexe. Volume 1. Tableau, p.9.

⁶² KAMITSIS Lydia, « La mode au musée paradoxes et réalités », dans DAVID-WEILL Hélène *et al.*, *L'album du Musée de la mode et du textile*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p.11.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Son siège était au musée Carnavalet.

⁶⁵ En 1977, la Société de l'Histoire du Costume devint la Société des amis du musée Galliera.

⁶⁶ Expression d'Yvonne Deslandres dans WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *op.cit.* (note 48), p.33.

signe de société⁶⁷. » En 1981, sous l'impulsion de Robert Bordaz, Yvonne Deslandres, Claude Mollard, Edmonde Charles-Roux et Pierre Bergé, un accord fut scellé entre les deux collections afin de valoriser l'histoire du costume français et de promouvoir les métiers de la mode. Le 17 octobre 1984, YSL et Pierre Bergé furent invités par François Mitterrand dans les grands salons de l'Élysée aux côtés d'autres couturiers pour sceller cette forme de reconnaissance et acclamer la mode comme un art majeur⁶⁸ :

Je salue, en vous, un art majeur, car il n'est pas futile ou simplement décoratif. En créant la mode vous créez des modes de vie. Vous créez le plaisir d'être et celui, mobile, d'aller. C'est vous qui inspirez les foules et donnez aux maisons leurs coloris, leurs maintiens et leurs mouvements. Les pays sans mode et sans créateurs de mode sont gris. Ce sont les pays de l'uniforme. Un vêtement ne couvre pas l'être. Il le découvre. Au sens de la découverte [...]. Je n'aime pas le mot « prêt-à-porter ». Il est trop immédiat. Il impose. Alors que vous proposez et invitez. Ce serait plutôt le « prêt-à-vivre », le « prêt-à-rencontrer », le « prêt-à-aimer », la vie que l'on vit, telle qu'il nous est donné de la vivre⁶⁹.

En 1986, après les travaux de réaménagement⁷⁰ de l'architecte Daniel Kahane et du décorateur Jacques Grange, le musée ouvrit ses portes⁷¹. En 1997, il fut renommé Musée de la Mode et du Textile afin de reconsidérer une partie du vestiaire qui avait jusqu'ici été occulté, intégré au Musée des Arts Décoratifs⁷² et aménagé dans l'aile Rohan⁷³. Pour laisser un souvenir de leurs créations, les grands couturiers participèrent à maintes reprises aux expositions. En parallèle, les pouvoirs publics locaux et régionaux permirent la création ou l'extension d'une « soixantaine de musées de mode, du costume, du chapeau, de la dentelle ou du tissu »⁷⁴, rendant ainsi plus visibles les spécificités locales et participant au mouvement de décentralisation de la culture.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ « Reconnaissance et consécration suprême pour le monde de la couture qui n'était plus jugé comme celui de fournisseurs d'une société privilégiée mais comme des artistes. Ce jour-là, Yves Saint Laurent s'en vint accompagné de Catherine Deneuve écouter la bonne parole d'un chef d'Etat qui accordait à cette circonstance une grande signification et déclarait le premier, oui vraiment le premier, que la création des styles de mode peut être considérée comme l'un des beaux-arts. » – Propos de Janie Samet, « Mitterrand et la mode : « l'art de séduire n'est pas forcément accessoire » », dans *Le Figaro*, 11 janvier 1996, p.21.

⁶⁹ MOLLARD Claude, *op. cit.* (note 50), p.208.

⁷⁰ Les travaux furent réalisés de 1982 à 1986.

⁷¹ « Son installation dans le Palais des Tuileries et son association avec l'ensemble prestigieux du Musée des Arts Décoratifs, le voisinage des départements du Musée du Louvre constituent à la fois une reconnaissance du textile et du vêtement ancien comme part majeure de notre héritage artistique, mais aussi un dialogue riche d'avenir entre ces collections et d'autres – celles de peintures et d'objets d'art en particulier. » – Propos de François Mathon, « Le musée des arts de la mode », dans Collectif, *Monuments Historiques*, Paris, CNMHS, 1986. Information trouvée dans JAN Morgan, *op.cit.* (note 40), p.173.

⁷² Le Musée des Arts décoratifs a été créé en 1905 par l'UCAD.

⁷³ En 1989, suite au départ du ministère des Finances, l'aile Rohan est remise au Louvre et attribuée en partie à l'UCAD pour le redéploiement de ses collections.

⁷⁴ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *op.cit.* (note 48), p.109.

Ce phénomène de spécialisation des musées est toujours d'actualité au XXI^e siècle : par exemple, le 15 juin 2013, le musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode fut ouvert au public dans le château Borély à Marseille. Cette ancienne demeure emblématique de l'aristocratie marseillaise du XVIII^e siècle a été édifée par l'architecte Esprit Brun en 1768 pour des négociants : la famille Borély. En 1856, elle fut cédée à la Ville et à l'industriel Paulin Talabot. En 1864, un musée consacré à l'archéologie ouvrit ses portes en son sein et ce jusqu'en 1989. La demeure devint un lieu d'expositions temporaires puis ferma ses portes en 2003, avant d'être rouverte en 2013 en tant que Musée des Arts décoratifs, de Faïence et de la Mode. Classée Monument Historique, la demeure des Borély est un écrin à la mesure des collections qu'elle renferme. Les collections textiles sont conservées dans le département mode et proviennent de l'ancien musée de la Mode situé sur la Canebière. Le fond est particulièrement riche, composé de pièces de confection et de couture – Haute couture et prêt-à-porter –, allant des années 1920 à nos jours. Au travers d'expositions thématiques à la présentation régulièrement renouvelée, les grands couturiers et créateurs, tels Madeleine Vionnet, Pierre Balmain, Christian Dior, Yves Saint-Laurent et Elisabeth de Senneville sont découverts.

Au cours du XX^e siècle, la mode est donc devenue un acteur de l'Historiographie et plus précisément de l'Histoire de l'Art, une discipline à part entière et un objet d'étude.

b. La mode contemporaine dans les musées : Haute couture ou prêt-à-porter ?

Depuis les années 1990, les célèbres couturiers-créateurs font de plus en plus l'objet d'expositions et certains en sont même les auteurs. Quelles sont les réalisations exposées ? Est-il question de Haute couture ou de prêt-à-porter ? Notre étude cible essentiellement la Haute couture⁷⁵, expôt exclusif au musée YSL.

• La Haute couture : définition et rapide historique

La Haute couture s'apparente à une activité artisanale de luxe, c'est-à-dire « l'art et l'industrie de la mode pratiqués par quelques maisons classées selon leur valeur sous les rubriques « Haute

⁷⁵ « Couture n. f. D'un mot latin populaire dérivé du latin classique *consuere*, coudre. », dans NERAUDAU Jean-Pierre, *op. cit.* (note 43), p.147.

couture » ou « couture création »⁷⁶. » Couture luxueuse et créative créant des vêtements sur mesure, elle intéresse plutôt une clientèle internationale fortunée et raffinée, se différenciant ainsi de la confection, qui s'adresse plutôt à une clientèle moins aisée recherchant des vêtements indémodables et plutôt bon marché⁷⁷. Si l'univers de la Haute couture est réservé à quelques privilégiés, elle incarne, dans l'imaginaire collectif, le rêve : un monde mêlant pouvoir, richesse, préciosité, prestige, intellect, beauté et plaisir des sens. Cette spécificité française a fait de Paris la capitale mondiale de la mode. « Paris dicte la mode : avec l'hégémonie de la Haute couture apparaît une mode hypercentralisée, entièrement élaborée à Paris et en même temps internationale »⁷⁸, suivie par toutes les femmes du monde. La Haute couture est avant tout un produit parisien puisque la mode française exerça une forte domination sur tout l'Europe pendant des siècles. Dès le XVII^e-XVIII^e siècle, les savoir-faire des artisans français commencèrent à être appréciés des cours européennes et firent le renom de la couture parisienne. « Que cela nous plaise ou non, Paris est indiscutablement le royaume souverain et incontesté de la Haute Couture d'où la reine envoie ses ordres au monde... »⁷⁹ Cette longue domination conféra à Paris une certaine légitimité par rapport aux autres capitales.

Si la mode française se développa à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, depuis quand parle-t-on de Haute couture ? Son origine est relativement récente : elle remonte au XIX^e siècle.

Auparavant, le commerce de luxe parisien, organisé en corporations, était relativement complexe avec un ensemble de professions qui se différençaient – couturiers, couturières, lingères, modistes... – mais dont les activités se recoupaient bien souvent. La mode était l'apanage des élites royales et aristocratiques qui dictaient leurs codes, tendances voire « caprices » selon Montesquieu⁸⁰ suivies par la petite aristocratie et la bourgeoisie. Au temps de Marie-Antoinette, la modiste Marie-Jeanne dite Rose Bertin⁸¹, surnommée la « Ministre de la Mode », fit germer l'idée de Haute couture parisienne en imposant ses goûts à une importante clientèle et en développant ses ateliers à l'international. Après la Révolution, en 1791, les corporations furent supprimées par la Constituante permettant au commerce des modes de se

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ GRAU François-Parie, *La haute couture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2000, p.3.

⁷⁸ LIPOVETSKY Gilles, *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. Folio. Essais, 1991, p.85.

⁷⁹ Journal *Modenwelt* (1865), dans KYBALOVA Ludmila, HERBENOVA Olga et LAMAROVA Milena, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, préface de SALVY Claude, trad. du tchèque par RODRIGUE Gilberte, Paris, Gründ, 1976, p.22.

⁸⁰ MONTESQUIEU, « Les caprices de la mode », dans *Les lettres Persanes*, 1721.

⁸¹ A la fin du XVII^e siècle les femmes parvinrent à la profession que les hommes revendiquaient comme exclusivement masculine depuis le XIV^e siècle.

diversifier, de prendre son essor et de produire des vêtements plus librement. Le mouvement s'amplifia sous le Premier Empire. Louis Hippolyte Leroy, ancien coiffeur devenu modiste, réputé pour les habits du sacre de Napoléon I^{er}, créa une « maison spéciale » de confection pour dames, fournissant notamment les impératrices Joséphine et Marie-Louise, qui fut très renommée entre 1804 et 1822. Mais ces couturiers-couturières éprouaient de la difficulté à se démarquer en manifestant une véritable originalité.

Par la suite, ce fut le climat général des années 1850 qui offrit les conditions nécessaires à l'épanouissement de la Haute couture. Contre toutes attentes, la Haute couture est directement issue de la confection. En effet, si la confection industrielle se développa en France dans les années 1820 et prit son plein essor en 1840, elle se devait de trouver une formule plus distinguée pour les classes élevées car la bourgeoisie, avide de reconnaissance sociale et de luxe, aspirait à des créations sur mesure s'éloignant des confections standardisées. Charles Frédéric Worth (1825-1895) vit alors dans ces mutations l'occasion de renouveler la couture et de lui donner ses lettres de noblesse sous le Second Empire. Couturier⁸² anglais vivant à Paris au service de l'impératrice Eugénie et des grandes dames de la Cour, il est aujourd'hui considéré comme le premier grand créateur⁸³ et le véritable père fondateur, « l'instituteur de la Haute couture »⁸⁴. Fabricant de tissus en Angleterre, il s'installa à Paris en 1845 à l'âge de 20 ans et élargit incontestablement la toilette féminine de 1850 à 1860. En 1858, il décida d'ouvrir sa propre maison de couture au 7, rue de la Paix avec le suédois Otto Gustav Bobergh (1821-1881), qualifiée « Maison spéciale de confections ». La rue de la Paix se transforma considérablement sous son impulsion : de paisible et résidentielle, elle se métamorphosa en une voie commerçante. Son idée des plus innovantes pour l'époque fut de créer une collection de « modèles » originaux exclusifs avec des formes nouvelles, hors de l'influence de la Cour, qu'il présenta sur des mannequins vivants et qu'il diffusa mondialement. « Mon travail, n'est pas seulement d'exécuter mais d'inventer. La création est le secret de mon succès. Je ne veux pas que les gens ordonnent leurs vêtements⁸⁵. » Obtenant en 1864, le brevet de fournisseur des cours de France et de Suède, il acquit un renom international. Ce fut dès lors la naissance de la Haute couture, cependant dénommée ainsi qu'à partir des années 1880. Bobergh quitta l'entreprise en

⁸² Il n'est pas encore véritablement question de « couturier » car le terme n'apparaît que dans les années 1870 mais Worth est tout de même considéré comme un couturier « devant lequel les reines du Second Empire se tenaient à genoux » selon le mot d'Emile Zola.

⁸³ D'autres couturiers sont réputés à l'instar de John Redfern.

⁸⁴ Propos de Paul Poiret dans REMAURY Bruno (dir.), *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*, Paris, Edition du Regard, 1996, p.264.

⁸⁵ *Ibidem*.

1870 et Worth continua seul cette aventure. A sa mort en 1895, ses fils prirent la relève : Gaston Worth comme business manager et Jean-Philippe Worth comme couturier. En 1922, Gaston Worth meurt et ce sont ses deux fils qui continuèrent : Jacques Worth comme directeur financier et Jean Charles Worth comme couturier. En 1936, la maison parisienne déménagea au 120 rue du Faubourg Saint-Honoré et le fils de Jacques Worth, Gaston, devint le couturier. En 1956, elle ferma définitivement ses portes.

L'initiative de Worth marqua le début de la Haute couture et ouvrit la voie aux grands couturiers tels que Jacques Doucet, Emile Pingat, Jeanne Paquin, Paul Poiret, Callot Sœurs, Jeanne Lanvin, Gabrielle Chanel et Christian Dior. Depuis les années 1860, les couturiers ne cessent de faire et défaire la mode à leur gré et les maisons de couture deviennent totalement indépendantes avec la III^e République.

Jusqu'en 1914, la Haute couture bénéficia d'une clientèle riche et oisive. Après la Première guerre mondiale, il fallut s'adapter aux nouvelles conditions de vie et compenser la raréfaction de la clientèle individuelle, notamment par la vente de modèles aux acheteurs étrangers. Jusqu'à la veille de la Seconde guerre mondiale, Paris resta la capitale de la mode. Si « pendant la guerre et l'occupation nazie, la plupart des maisons de couture rest[èrent] ouvertes, pour entretenir le moral et ne pas priver les personnels de leurs emplois »⁸⁶, Paris se trouva, en revanche, coupé des autres capitales ce qui profita aux créateurs de mode à l'étranger.

Après la Seconde guerre mondiale, Paris reprit rapidement la main. Le 23 janvier 1945, suite à un décret, l'appellation « Haute couture » fut juridiquement contrôlée et le 6 avril 1945, un arrêté, publié au *Journal officiel*, énonça la nouvelle réglementation éditée par l'Etat et la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne définissant les conditions, plutôt contraignantes, auxquelles devait répondre les maisons Haute couture. Pour avoir droit à la dénomination de « couturier », « Haute couture » ou « couture-création », il fallait présenter devant la presse à Paris, au moins deux fois par an – saisons Printemps-Eté en janvier et Automne-Hiver en juillet –, aux dates fixées par la Chambre syndicale de la couture parisienne, une collection d'au moins soixante-quinze modèles originaux créés dans les ateliers du couturier – composés d'au minimum vingt personnes pour la production – et présentés sur trois mannequins vivants, au moins quarante-cinq fois par an à l'intérieur de la maison de couture, tout en étant agréées par une commission de classement et de contrôle envoyée par la Chambre syndicale de la couture

⁸⁶ PALOMO-LOVINSKI Noël, *Les plus grands créateurs de mode : de Coco Chanel à Jean-Paul Gaultier*, trad. de l'anglais par POMIER Lise-Eliane, Paris, Eyrolles, 2011, p.8.

parisienne. La liste des maisons de couture agréées par cette commission est soumise chaque année à l'approbation du ministre chargé de l'Industrie. Les maisons ne remplissant pas ces conditions sont qualifiées de « moyenne »⁸⁷ ou « petite »⁸⁸ couture. En 1946, cent-six maisons de couture furent comptabilisées. En 1994, il n'en restait que vingt-et-un, en 1997, plus que dix-huit et en 2008, seulement treize⁸⁹. Ce n'est que le 1^{er} octobre 2001 que la réglementation de 1945 fut réformée et assouplie, permettant ainsi l'adhésion de nouveaux membres. Les critères quantitatifs – nombre de modèles et d'ouvriers – sont réactualisés et plus adaptés à la réalité. Il suffit dorénavant que le couturier justifie sa créativité et son savoir-faire, tout en ayant une clientèle et suscitant l'intérêt de la presse.

Dans les années 1980, la Haute couture parisienne a été en perte de vitesse en raison de prix trop élevés et de la raréfaction des commandes. Londres, Rome, Milan et New-York commencèrent à prendre une véritable ampleur dans ce milieu et devinrent progressivement des rendez-vous incontournables. Les couturiers parisiens tentèrent alors de sauver leur industrie, notamment en faisant appel à des licences. Mais cela ne suffit pas car avec la nouvelle génération du baby-boom, une nouvelle demande en matière d'habillement vit le jour. Les nouveaux consommateurs dont les jeunes, appréhendaient la mode comme un simple produit de consommation à la durée de vie éphémère ce qui remettait fortement en cause les normes esthétiques et l'atmosphère des maisons Haute couture⁹⁰. C'est pourquoi certains couturiers tentèrent le tout pour le tout en se lançant dans le prêt-à-porter⁹¹, traduction littérale du vocable anglais « ready-to-wear », à l'instar de Courrèges⁹², tandis que d'autres, comme Balenciaga, préférèrent fermer les portes de leur maison plutôt que d'entrer dans le monde des confectionneurs. Le prêt-à-porter se développa dès 1939 aux Etats-Unis avec l'industrialisation des moyens de production en série et la fabrication de tissus synthétiques, puis prit naissance en France à partir des années 1950, permettant ainsi une démocratisation de la mode en

⁸⁷ Les moyennes maisons ne défilent pas mais reçoivent en plus de leur clientèle privée des acheteurs professionnels

⁸⁸ Les petites maisons de couture sont composées de couturières traditionnelles, dites de quartier qui habillent les clientes à leurs mesures.

⁸⁹ CALLAN Georgina O'Hara, *Dictionnaire de la mode*, trad. de l'anglais par ECHASSERIAUD Lydie, Paris, Thames & Hudson, coll. L'univers de l'art, 2009, p.129

⁹⁰ Lorsque Chanel qui propose à Brigitte Bardot de l'habiller, cette dernière rétorque : « La Haute couture, ça fait mémé ».

⁹¹ A cette époque, le terme de « confection » désigne davantage à l'habillement dans son ensemble et le prêt-à-porter les collections griffées plus haut de gamme et créatives. Dès son origine vers 1950, on parle de prêt-à-porter des couturiers.

⁹² Courrèges a présenté en octobre 1965, trois collections communes toutes fabriquées en son nom propre (Haute couture, prêt-à-porter, diffusion et maille) mais le poids financier de ce système s'avérait trop lourd à supporter. Il abandonna donc l'idée.

proposant des vêtements créatifs destinés à l'ensemble de la population⁹³. Dans les années 1980, la quasi-totalité des femmes fut habillée en prêt-à-porter. La rue participa à cette démocratisation en devenant un lieu d'inspiration. YSL s'inscrivit d'ailleurs dans cette logique : en confrontant le monde de la Haute couture au monde de la rue, il offrit la possibilité à toutes les femmes de s'habiller en son nom. « J'en avais assez de faire des robes pour des milliardaires blasées » déclara-t-il lors de l'inauguration, le 26 septembre 1966, de sa première boutique SAINT LAURENT Rive Gauche, située au 21, rue de Tournon, exclusivement réservée au prêt-à-porter⁹⁴. Sa célèbre formule « A bas le Ritz, [...], vive la rue ! »⁹⁵ reste encore aujourd'hui bien vivante dans les mémoires. Le prêt-à-porter fut officiellement reconnu le 8 octobre 1973 avec la création de la Chambre Syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode dont Pierre Bergé fut nommé président. Le même jour fut créée la Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-porter des Couturiers et des Créateurs de Mode, regroupant les deux Chambres Syndicales⁹⁶. Le 29 juin 2017, elle devint la Fédération de la Haute Couture et de la Mode.

Ainsi, bien que dotées de couturiers de talent au rayonnement international, les grandes capitales n'arrivèrent-elles pas à supplanter Paris en termes de luxe, de prestige et de mode. Mais la Haute couture n'est plus l'acteur exclusif de la mode française : elle n'a plus le contrôle absolu sur les tendances de mode et s'apparente davantage à un laboratoire expérimental et créatif dérivant progressivement sur le prêt-à-porter de luxe. En tant que « savoir-faire conciliable dans le cadre d'une même marque et d'une même entreprise »⁹⁷, la Haute couture et la confection répondent à deux types de clientèle, permettant ainsi à la mode de toucher tout le monde.

- **L'entrée au musée ou la démocratisation de la Haute couture**

L'entrée de la Haute couture dans les musées permet d'élargir le champ de la culture et a participé à sa démocratisation ainsi qu'à celle de l'art et des pratiques culturelles. L'une des missions des musées n'est-elle pas d'apporter la culture au plus grand nombre ?

⁹³ GRAU François Marie, *Histoires du costume*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2007 [1^{ère} éd. 1999].

⁹⁴ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.10-11.

⁹⁵ Propos d'Yves Saint Laurent dans ÖRMEN Catherine, *op. cit.* (note 11), p.61.

⁹⁶ Il s'agit de la Chambre Syndicale de la Haute Couture et la Chambre Syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode.

⁹⁷ GRAU François-Parie, *op. cit.* (note 77), p.4.

Les musées sont, en effet, de plus en plus concernés par la question de l'instruction du grand public et veulent démocratiser le savoir pour mieux le toucher. Cette doctrine, mise en place dans les années 1950, voit sa pleine maturité au XXI^e siècle avec une volonté pédagogique de plus en plus prégnante et un langage simplifié véhiculant un message clair à l'attention d'un large public.

Si les musées luttent contre l'élitisme, la Haute couture s'apparente par nature à un monde élitiste réservé à une poignée de privilégiés. YSL déplorait cette fermeture : « [...] la Haute couture est aujourd'hui un des derniers bastions du rêve ; avec quelque chose de mystérieux pour la plupart des gens qui n'ont jamais l'occasion de voir une collection, ce que j'ai toujours regretté »⁹⁸. Même visuellement, elle ne se rend visible qu'aux défilés pour les clients fortunés et les journalistes. Certes, de nos jours, avec la montée en puissance des réseaux sociaux, des magazines et des émissions télévisées, elle est beaucoup plus accessible. Toutefois, ça reste une image reproduite, faussant sa conception et sa matérialité. Le musée, lieu public accessible à tous, permet d'ouvrir les portes de cet univers confidentiel et féérique.

Exposer la Haute couture dans les musées rend, en effet, compte de cette volonté de briser la barrière élitiste qui lui est associée. Jean-Paul Gaultier affirmait qu'il fallait faire descendre la mode dans la rue et c'est ce que les musées s'emploient à faire en offrant aux visiteurs la possibilité de venir la contempler de près et de « presque la toucher du bout des doigts ». En s'adressant à tout un chacun, les expositions de mode attirent des personnes d'univers différents, que ce soit un public de connaisseurs ou bien d'amateurs et de curieux. Réputé d'ordinaire froid, restreint et plutôt fermé, le monde de la Haute couture devient un univers artistique que le public « ordinaire » peut admirer tout en créant un lien de proximité avec lui.

Cependant, il est légitime de se demander si la démocratisation de la Haute couture est bien réelle. Le musée est un écrin protégé et élitiste et non la vraie vie. En étant sacralisée, elle devient en un sens encore plus inaccessible du fait de son statut d'œuvre d'art. En outre peut-on réellement parler de démocratisation de la mode sachant que certains musées, à l'instar du musée YSL, sélectionnent pour leurs expositions uniquement des pièces Haute couture et non du prêt-à-porter ?

⁹⁸ MOLINEUX Maud, « Yves Saint Laurent au Louvre », *Libération*, 31 mai – 1^{er} juin 1986, p.33. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *Yves Saint Laurent et les musées. Un grand couturier à la recherche de la postérité*, Mémoire d'étude de master 1 en Histoire de l'Art, Paris 1, Université Panthéon-Sorbonne, 2002, 2 volumes, p.45.

c. La Haute couture au musée : l'acquisition d'un nouveau statut

- Art et mode : des liens intrinsèques

Depuis toujours, des liens étroits ont toujours existé entre l'art et la mode.

Les termes du monde de l'art et de celui de la mode sont lexicalement proches, ayant une même parenté : « collection de couture » et « collection d'objets » ; « toile de Haute couture », « toile d'un tableau » ; « atelier du peintre » et « atelier d'une maison de couture ». Ces similitudes de vocabulaire confortent l'idée de la valeur artistique de la Haute couture.

Au XX^e siècle, la hiérarchie, qui pouvait exister entre l'art et la mode, est réduite voire même tend à disparaître. Les couturiers puisent leurs sources d'imagination dans l'art afin de proposer des modèles inédits. Certains couturiers adoptent des démarches qui les rapprochent du monde des arts, comme la créatrice surréaliste Elsa Schiaparelli, en ancrant leurs créations dans des styles proches de l'art pictural. Certains couturiers, comme Iris van Herpen, établissent, dès la création, un rapport étroit entre le vêtement et la sculpture gardant à l'esprit l'idée du mouvement du corps. YSL est lui aussi une des figures de proue de ce rapport : il puisait son inspiration, notamment dans la peinture. En 1965, il lance la robe Mondrian⁹⁹, inspirée des œuvres abstraites du peintre néerlandais, sorte de manifeste actant les relations entre la mode et l'art. Le tour de force fut de modifier le statut de l'objet en transformant une œuvre picturale bidimensionnelle en un vêtement tridimensionnel. Cette démarche, il l'a poursuivie avec ses collections hommage à Braque, Matisse, Picasso, Van Gogh, Bonnard... YSL ne tenait pas à se mesurer à ces maîtres de la peinture mais plutôt de « les approcher et de tirer des leçons de leur génie. »¹⁰⁰ Aux Etats-Unis, Andy Warhol fut également l'un des acteurs du tissage de lien entre la mode et l'art, comme avec sa série *Diamond Dust Shoes* (1980-1981)¹⁰¹, idée confirmée par Karl Lagerfeld : « L'art est l'art. La mode est la mode. Cependant, Andy Warhol a prouvé qu'ils pouvaient coexister »¹⁰². Le septième art participa également à cette interaction. En effet, certains grands créateurs ont été admis dans le monde du cinéma, à l'instar d'YSL appelé pour

⁹⁹ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.11.

¹⁰⁰ *Yves Saint Laurent dialogue avec l'art*, [Exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 10 mars – 31 octobre 2004], Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 2004. p.9.

¹⁰¹ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.12.

¹⁰² KAWAJIRI Ana, *Tradition et innovation dans la mise en exposition de la mode*, Mémoire de recherche de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2012, 2 volumes, p.76.

Belle de jour de Luis Buñuel afin de créer un vestiaire pour Catherine Deneuve. Ses créations devaient « exhaler l'ambiguïté du film et accentuer les effets voulus par le réalisateur »¹⁰³.

Il y a donc un lien réciproque car l'art influence les créations de mode et vice-versa.

- **La Haute couture, le onzième art ?**

Etant donné les liens entre mode et art et la dimension artistique indéniable de la mode, peut-on pour autant considérer la Haute couture comme un art à part entière, comme le onzième art ?¹⁰⁴ – un débat toujours d'actualité. Activité industrielle et commerciale, n'est-elle pas plutôt un art appliqué, « une activité apportant de l'esthétique au quotidien »¹⁰⁵ ? La mode est, en effet, le plus souvent considérée comme un artisanat et non comme un art. Cela est en partie dû au fait qu'elle est éphémère, liée à des intérêts commerciaux et publicitaires et perçue comme étant superficielle et volatile. Sa réputation de frivolité la pénalise bien souvent. Mais, l'art et l'artisanat n'étaient-ils point frères au Moyen-Âge, comme le rappelle si bien Gilles Lipovetsky¹⁰⁶ ?

Rei Kawakubo, Miuccia Prada, Karl Lagerfeld ou encore Jean-Paul Gaultier défendent l'idée que la mode n'est pas de l'art, même si celle-ci est créative et inspirée. Paul Morand disait à juste titre : « une robe n'est ni une tragédie, ni un tableau ; c'est une charmante éphémère création, non pas une œuvre d'art éternelle. La mode doit mourir et mourir vite afin que le commerce puisse vivre »¹⁰⁷ Chanel et Courrèges considéraient la mode comme un artisanat, un métier mais Courrèges nuance en disant « je ne vais certainement pas affirmer que la mode n'est pas un art » car cette discipline demande technique et savoir-faire et peut être dissociée de la créativité.

Si certains pensent que ce n'est que le meilleur de la mode qui mérite le terme d'art, de nombreux autres créateurs envisagent la mode comme un art. La fin du XIX^e siècle développait déjà cette idée : en 1880, Armand Landrin en faisait l'apologie : « la mode est un art, un art

¹⁰³ LANG Jack, « La mode est-elle un art ? », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.119.

¹⁰⁴ 1^{er} art : l'architecture ; 2^{ème} art : la sculpture ; 3^{ème} art : les « arts visuels », qui regroupent la peinture et le dessin ; 4^{ème} art : la musique ; 5^{ème} art : la littérature, qui regroupe la poésie et les romans ; 6^{ème} art : les « arts de la scène », qui regroupent la danse, le théâtre, le mime et le cirque ; 7^{ème} art : le cinéma ; 8^{ème} art : les « arts médiatiques », qui regroupent la radio, la télévision et la photographie ; 9^{ème} art : la bande dessinée, le manga et le comics ; et 10^{ème} art : le jeu vidéo et le multimédia.

¹⁰⁵ LANG Jack, *op. cit.* (note 103), p.116.

¹⁰⁶ Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.43.

¹⁰⁷ MORAND Paul, *L'allure de Chanel*, Paris, Hermann, 1976. Information trouvée dans LANG Jack, *op. cit.* (note 103), p.119.

véritable, un art des plus fins et des plus difficiles même, un art qui exige des connaissances sérieuses, des aptitudes spéciales, un goût exercé, un tact parfait et qui n'est certes pas à la portée de toute le monde »¹⁰⁸. De plus en plus, le monde de l'art est associé à celui de la mode. Selon Gilles Lipovetsky « les interpénétrations de l'art et de la mode ne se comptent plus. Nous sommes au moment où la mode est de plus en plus célébrée à l'égal de l'art »¹⁰⁹. Ce sont d'ailleurs les expositions, les collections de musées et les défilés organisés comme des représentations qui la transformèrent en « un art total mixant tous les art, [...] comme art vivant et non plus simple représentation du vêtement »¹¹⁰.

Pourquoi peut-on considérer les créations des grands couturiers comme des œuvres d'art ?

« La mode est proprement un art car elle est toujours relation symbolique, échange codé et métaphorique. Elle est manière d'être esthétique faisant transparaître un état, une attitude, un comportement. Ce sont les signes consubstantiels à un habillement singulier, dans une perspective non utilitariste qui font que le vêtement porté devient objet d'art¹¹¹ ». Comme les artistes, certains créateurs reflètent, en effet, leur époque, bouleversent les codes culturels voire transmettent un message. Le smoking féminin d'YSL¹¹², par exemple, a contribué à l'émancipation de la femme. Emblème vestimentaire masculin par excellence, il en donna une réinterprétation féminine pour la première fois dans sa collection de 1966 et devint l'un des modèles phares de son style.

Au-delà du symbolisme, la Haute couture dévoile la part artistique de la mode car elle découle de l'imagination des créateurs : elle est « hors norme par essence et relève du rêve et de l'émotion. N'a ni freins, ni codes et l'inventivité des créateurs y fait figure de loi. »¹¹³ D'ailleurs, elle est de nos jours de plus en plus considérée comme un art qu'on admire de loin et moins comme un moyen de s'habiller véritablement. YSL créait avant tout pour habiller les femmes. Il leur était dévoué et il n'a pas essayé de leur imposer sa vision ni de les habiller avec des fantasmes¹¹⁴. Or, selon Pierre Bergé, à présent « la plupart des vêtements que l'on voit

¹⁰⁸ Journal quotidien politique et littéraire, *Le XIX^e siècle*, 13 septembre 1880. Information trouvée dans LANG Jack, *op. cit.* (note 103), p.115.

¹⁰⁹ SERROY Jean et LIPOVETSKY Gilles, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, p.225.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ « Mode et Art : deux faces d'une même pièce ? » sur le site <https://artiday.com/mode/> [consulté le 12 juillet 2019].

¹¹² Annexe. Volume 1. Document photographique, p.12.

¹¹³ LANG Jack, *op. cit.* (note 103), p.116.

¹¹⁴ « Je pense aussi qu'un couturier n'a pas le droit d'abuser de ses fantaisies ou fantasmes. Il faut le dire. Une robe est réalisée pour être portée, pas pour être exposée directement dans un musée. L'esthétique est importante mais

défiler sur les podiums sont faits pour des photos ou pour des articles de presse, mais ne sont sûrement pas faits pour habiller des femmes »¹¹⁵. C'est pourquoi pour Pierre Bergé, « la mode n'est pas un art, même si elle a besoin d'un artiste pour exister. La mode n'est pas un art parce qu'on ne l'accroche pas aux murs. La mode accompagne un art de vivre, c'est un métier poétique, artistique. Un art se suffit à soi ; un vêtement a besoin des femmes pour le porter »¹¹⁶, idée partagée par YSL lui-même qui disait : « Il est peut-être exagéré de parler d'art à propos de mode. La mode est un artisanat, un artisanat poétique... »¹¹⁷. Cependant, le célèbre homme d'affaires et mécène pouvait être ambigu sur cette question car il affirma aussi : « La peinture est-elle un art ? L'écriture, la musique, le cinéma sont-ils des arts ? Oui, s'ils sont réalisés par des artistes. Un peintre du dimanche n'est pas considéré comme un artiste. La couture, la mode c'est la même chose. Dans le cas qui nous occupe [la Haute couture], il n'y a pas de doute, c'est un art¹¹⁸. »

- **Les créations des couturiers : d'objets utilitaires à objets de délectation**

En tant que moyen d'expression artistique, la Haute couture a tout à fait sa place au musée, d'autant qu'elle voit son hégémonie dans le monde de la mode diminuer. Cette institutionnalisation contribua et contribue toujours à la légitimer, la reconnaissant enfin à sa juste valeur. Une fois exposés, les vêtements des créateurs pénètrent dans le monde muséal et acquièrent un statut particulier¹¹⁹ : celui d'œuvre d'art unique et précieuse méritant l'attention et suscitant l'intérêt au même titre que les tableaux et les sculptures. Leur essence même s'en trouve modifiée et leur fonction usuelle première disparaît : en étant conservés et présentés au public, ils deviennent pérennes et non plus de simples « objets » utilitaires, destinés à être portés. Ce sont désormais des objets de délectation, à la dimension esthétique et symbolique, capables de traverser le temps. La valeur patrimoniale a pris le pas sur la valeur d'usage. Par ce

un fauteuil admirable dans lequel on ne peut pas s'asseoir n'est pas très utile. », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.21.

¹¹⁵ Propos de Pierre Bergé dans « La mode n'est pas un art, elle accompagne un art de vivre. », VSD, 8 mars 2010, sur le site <https://vsd.fr/les-indiscrerts/19287-pierre-berge-a-vsd-la-mode-n-est-pas-un-art-elle-accompagne-un-art-de-vivre-3907> [consulté le 28 août 2019].

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ Propos d'Yves Saint Laurent dans *Yves Saint Laurent et la Photographie de Mode*, préface de DURAS Marguerite, trad. de l'allemand par PINARD-LEGRIS Jean-Luc, Paris, Editions Albin Michel, 1988.

¹¹⁸ Propos de Pierre Bergé dans l'interview de Jean Claude Zana pour *Paris Match*, le 16 juillet 1998. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.44.

¹¹⁹ A partir du moment où l'objet devient un expôt muséal, il acquiert une autre signification que celle pour laquelle il a été conçu à l'origine. Jacques Hainard parle d'un processus de « muséification », dans HAINARD Jacques et KAEHR Roland (dirs.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Ed. du musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1984, p.183-191.

nouveau statut muséal et patrimonial, la Haute couture est ainsi sacralisée. Même si elle avait déjà une aura prestigieuse, le musée « l’anoblit » et la hisse à un niveau de considération supérieur. Elle n’est plus seulement associée à l’image futile et mercantile que certains peuvent en avoir. De plus, la diversité et la croissance du secteur du luxe conduisirent de plus en plus la Haute couture à un risque de banalisation. Or, en pénétrant dans les musées, elle assoit son image et acquiert une valeur d’authenticité mêlée à une dimension patrimoniale. Sa labellisation muséale joue en définitive un rôle important dans sa perception par le public.

La Haute couture – discipline relativement récente, au patrimoine pourtant déjà muséalisé au travers des plus grands musées du monde –, s’est donc transformée en un objet d’art intemporel et universel.

Aussi, si sa reconnaissance comme un art à part entière a été le fruit d’un long combat, la Haute couture – et par conséquent la mode – est-elle dorénavant considérée comme tel. Reste à savoir si elle deviendra un jour le nouveau mythe de l’histoire des musées à l’égal de la *Joconde*.

B. Les maisons de luxe encore en activité : une conscience patrimoniale et muséale grandissante

Si la patrimonialisation de la mode se fait par le biais des musées, elle se fait aussi grâce aux maisons de couture et de luxe qui, depuis les années 1980, ont commencé à constituer des archives¹²⁰ illustrant la vie et l’histoire d’une marque ou d’un couturier, afin de préserver et nourrir le *storytelling*¹²¹ de leur patrimoine.

a. Conserver et promouvoir le patrimoine des maisons de luxe

Les maisons de luxe, sans pour autant être ou avoir des institutions muséales, conservent leur patrimoine de façon interne. Comment font-elles pour le préserver ? Et depuis quand le font-elles ?

¹²⁰ L’article L211-1 du Code du patrimoine définit les archives comme « l’ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l’exercice de leur activité. », sur le site Legifrance <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000019202816&cidTexte=LEGITEX T000006074236&dateTexte=20120116&oldAction=rechCodeArticle> [consulté le 7 août 2019].

¹²¹ Le *storytelling* correspond à l’art de communiquer sur ses origines, son histoire.

Conserver n'était pas dans les habitudes des maisons de luxe à l'époque. Lors de l'exposition qui lui était consacrée au Palais Galliera en 2002, Madame Carven déclara : « Je n'ai jamais eu l'idée de garder tous mes modèles. [...] On n'avait qu'une hâte, surtout au début, les vendre pour récupérer de la place¹²². » Cependant, certains couturiers prennent peu à peu conscience de la fugacité de leur création et, dès le début du XX^e siècle, tentent de sauvegarder partiellement quelques pièces textiles. Jeanne Lanvin préservait, par exemple, plusieurs échantillons textiles « de géographies multiples et d'époques variées car ils guidaient son inspiration »¹²³. Elle conserva également certaines robes des années 1920-1930. Cependant, ces actions n'étaient pas dans l'optique de constituer un fonds patrimonial.

Il est possible de considérer Madeleine Vionnet¹²⁴ et Elsa Schiaparelli comme des pionnières en matière de préservation de leur patrimoine. En effet, elles donnèrent à l'UFAC respectivement en 1952 et 1973 un fonds d'œuvres – témoins de leurs travaux – d'une certaine importance tant par la qualité que par la quantité. Ce geste témoigne d'une certaine volonté des deux couturières de transmettre une partie de leur œuvre afin d'en maintenir un état de mémoire et d'en assurer la pérennité. Pour rencontrer de nouveau une telle prise de conscience patrimoniale et un tel souci de protection, il fallut attendre YSL.

Depuis la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, de plus en plus de maisons de luxe – Haute couture et prêt-à-porter – perçoivent l'intérêt de conserver leur patrimoine, leur trace matérielle : les archives leur donnent du sens et leur confèrent une autre valeur. Que ce soient les maisons Louis Vuitton, Lanvin, Balenciaga, Givenchy, Hermès, Chloé, Christian Lacroix, Jean-Paul Gaultier..., toutes ont mis de l'ordre dans leurs archives, racheté des pièces historiques à des clientes ou lors de ventes aux enchères et « toutes ont désormais un service dédié à la catégorisation et la conservation des œuvres »¹²⁵, service qui pourrait faire rougir certaines institutions publiques¹²⁶. Entre 1970 et 1995, seulement huit maisons possédaient un service du patrimoine. Le phénomène s'est progressivement accéléré au début des années 2000¹²⁷. « Si douze maisons ont créé un tel département depuis 2001, trois structures ont été

¹²² DARGENT François, « Madame Carven, grands souvenirs et petites robes », *Le Figaro*, 19-20 janvier 2002, p.31. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.50.

¹²³ SAILLARD Olivier, « Conserver la mode », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.131.

¹²⁴ Madeleine Vionnet avait conservé de 1919 à 1939 les modèles les plus significatifs de son travail.

¹²⁵ SAILLARD Olivier, *op. cit.* (note 123), p.133.

¹²⁶ Les équipes sont souvent solides et bien formées, les structures parfaitement organisées et les réserves respectent les normes de conservation (températures constantes, obscurité assurée et degré d'hygrométrie sur mesure).

¹²⁷ Le processus de patrimonialisation semble plus hésitant chez les créateurs naissants ou dans les entreprises indépendantes, les conditions matérielles ou économiques n'inspirant pas toujours la nécessité de l'archive.

ouvertes pour la seule année 2016¹²⁸. » Des professionnels sont d'ailleurs recrutés pour assurer les missions dévolues à la gestion et à la valorisation de ces patrimoines. Les maisons Chanel¹²⁹, Dior ou encore Azzedine Alaïa se sont penchées sur leur passé et ont cherché à organiser et enrichir leurs archives, notamment en se dotant d'un département d'archives qui veille à la préservation des pièces collectées et conservées. Afin de communiquer sur la richesse de leurs archives, les maisons collaborent également de plus en plus avec les musées, montant des projets d'exposition axés sur leur patrimoine afin de faire vivre leurs collections d'une nouvelle manière qui diffère avec les simples soirées, les publicités standards et les prêts dans les films. L'un des problèmes qui peut être soulevé est la réalisation de ces expositions par les maisons elles-mêmes : la volonté de promouvoir la marque est souvent trop perceptible, laissant transparaître l'aspect commercial et marketing au détriment de l'aspect muséal. Il serait peut-être plus pertinent pour elles de faire appel à des commissaires indépendants afin de valoriser la marque tout en lui donnant de la profondeur.

Pourquoi un tel besoin de patrimonialisation s'est-il fait ressentir ? Pourquoi conserver des modèles « démodés » aux yeux d'une mode sans cesse en fluctuation ? Il est intéressant de s'interroger sur le devenir de ces archives : en quoi vont-elles aider les générations futures ?

Dans un premier temps, du point de vue de la communication et du marketing, les maisons de luxe ont compris que leurs archives peuvent constituer un important outil de communication et que leur valorisation patrimoniale, notamment lors d'expositions, leur assure un fort rayonnement. L'impact se révèle souvent immense, en étant relayé par la presse et les réseaux sociaux, et s'avère nettement moins coûteux qu'une campagne publicitaire classique. Montrer l'histoire de la maison pour entretenir le mythe auprès du grand public et améliorer le discours de vente auprès des clients tel est l'objectif stratégique de la préservation. Le patrimoine Dior et Chloé sont bel et un bien des outils de marketing car leur département patrimoine dépend de la direction de la communication.

Les archives jouent également un rôle de mémoire, dont les directeurs artistiques peuvent s'inspirer pour la création de leurs prochaines collections. Elles leur offrent la possibilité de perpétuer un style mais aussi d'inventer, voire de réinventer certains produits et pièces

¹²⁸ SAILLARD Olivier, *op. cit.* (note 123), p.134.

¹²⁹ Le fonds Chanel a été rassemblé longtemps après la mort du fondateur de la Maison de couture. Depuis le début des années 80, la maison archive systématiquement ses collections : elle délègue, dans un premier temps, au Musée de la mode et du textile, la gestion de ses archives avant de créer son propre service. Chanel entreprend d'ailleurs actuellement l'un des plus grands chantiers de son histoire en déménageant les milliers de pièces qui constituent son patrimoine dans des locaux flambant neufs, à Pantin (Seine-Saint-Denis).

iconiques. « Aucune maison de luxe aujourd'hui ne conçoit de nouveaux produits sans s'appuyer sur les éléments du passé. On appelle cela le respect des codes génétiques de la marque, l'interprétation de l'ADN de la griffe¹³⁰. » Elles permettent donc d'insuffler un nouveau souffle à la création.

Grâce à ces efforts de patrimonialisation, les maisons espèrent éviter toutes situations irréversibles, à l'image de ce qui est arrivé à Madame Grey, qui a vu un bon nombre de ses créations jetées aux ordures, suite à la liquidation de sa maison en 1987. Il faut tout de même souligner que certains créateurs contemporains ne souhaitent pas voir leur travail « fossilisé ». Jean-Paul Gaultier en fait partie : c'était Donald Potard, le directeur de la société, qui prenait soin de conserver les traces de ses créations : « Je dois garder les modèles en cachette [...] Jean-Paul Gaultier déteste qu'on garde les vieilles collections. Seul l'avenir compte. En même temps, quand il tombe sur un modèle qu'il a réalisé, il y a quelques années, il ne peut s'empêcher de le transformer. Il n'est pas rare qu'il le repasse, ainsi modifié, dans son défilé suivant... »¹³¹.

Afin de mieux illustrer notre propos, nous allons procéder à l'étude de cinq cas de patrimonialisation allant de la Haute couture, du prêt-à-porter à la joaillerie en passant par la chaussure et la maroquinerie.

- **La patrimonialisation de la Haute couture : Dior Héritage, « le musée secret de l'avenue Montaigne »**¹³²

Le travail d'archives entrepris par la maison Dior est quelque peu unique car il fut entrepris après la mort du fondateur : Christian Dior n'eut aucune implication directe dans la formation patrimoniale de son fonds. Il a construit un empire en à peine dix ans. Cependant, sa disparition prématurée en 1957 ne mit pas un point final à l'activité de la maison : souhaitant poursuivre son œuvre, la maison décida de constituer des archives, notamment pour permettre aux nouveaux directeurs artistiques de venir y puiser leur inspiration et garder l'esprit Dior.

¹³⁰ BONDIL Nathalie *et al.*, *op. cit.* (note 12), p.20.

¹³¹ BAUDOT François, « Créateur et collections », *Elle*, 1997, p.62. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.52.

¹³² Titre repris à l'article de SULTAN Mylène, le 4 décembre 2017, sur le site : <http://www.mirabilibus.fr/leblog/2017/12/04/dior-heritage-le-musee-secret-de-lavenue-montaigne-2/> [consulté le 13 août 2019]. Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.13.

L'idée de rassembler, classer, restaurer et préserver n'est pas nouvelle au sein de la maison. En 1984, Bernard Arnault décida de préserver le patrimoine Dior en prévision de l'exposition organisée pour les quarante ans de la marque : *Hommage à Christian Dior*, première rétrospective consacrée à l'œuvre du couturier en 1987. Mais ce n'est qu'en décembre 2016 qu'un lieu spécialement destiné aux archives fut inauguré : sous le nom de *Dior Héritage*, non loin du célèbre 30, avenue Montaigne, c'est un lieu unique en son genre permettant la conservation des pièces griffées les plus prestigieuses, la consultation des documents et la restauration des œuvres par des experts. Ce lieu aujourd'hui gardé privé doit sa naissance à Olivier Bialobos, le directeur de la communication. Cet espace blanc ultra moderne est caché au fond d'une cour et conserve la mémoire de la maison Dior ainsi que l'esprit du célèbre couturier, en abritant un fonds considérable – vêtements, chapeaux, chaussures, foulards, bijoux fantaisies.

Ce fonds se constitua progressivement : avant 1997, seulement quelques modèles de Haute couture étaient conservés. Ce fut avec John Galliano que la préservation commença réellement puis elle s'accéléra avec Raf Simons qui archiva toutes les créations, Haute couture et prêt-à-porter inclus. Au-delà des pièces signées par le maître, quelques vêtements d'YSL, sont également sauvegardés, ainsi que les débuts de Marc Bohan, le directeur artistique de 1960 à 1989. Mais la plupart des pièces des stylistes qui se sont succédé à la tête de la maison sont aujourd'hui conservées dans un autre lieu en province tenu secret. En fonction des besoins, elles peuvent être acheminées en moins de vingt-quatre heures dans les salles de Dior Héritage. Aux côtés des collections textiles, se trouvent également les archives papiers – photographies d'époque, coupures de presse, croquis sur calques colorés, carnets de croquis, livres de commandes, échantillons de tissus, propositions de couleurs, descriptifs des collections –, consultables pour les historiens, chercheurs, étudiants ou auteurs sur rendez-vous et après examen de la demande. Elles apportent un éclairage différent sur ce monde créatif. Les écrits de Christian Dior sont également précieusement conservés : le texte d'une conférence donnée à la Sorbonne en août 1956 ; ses autobiographies – *Je suis couturier* et *Christian Dior & moi* – ; et un dictionnaire de la mode, *The Little Dictionary of Fashion*, sont disposés sur les étagères de la bibliothèque.

Dior Héritage œuvre également activement à leur conservation de manière à pouvoir les présenter aux stylistes des maisons et les exposer lors de rétrospectives. Les normes muséales de conservation préventive sont respectées dans les moindres détails. Chacune des créations possède un contenant spécialisé, telles les armoires compactus pour les robes.

- **La patrimonialisation du prêt-à-porter haut de gamme : la Maison Lacoste**¹³³

Lacoste est une entreprise familiale française¹³⁴ spécialisée dans la confection de prêt-à-porter haut de gamme pour les hommes et les femmes. En 1923, René Lacoste, célèbre joueur de tennis, fut surnommé « The Alligator » par un journaliste américain : ce fut la naissance du fameux symbole. Il s'associa avec André Gillier, le leader de la bonneterie française, avec qui il fonda la maison Lacoste en 1933, dont le vêtement emblématique est une chemise blanche en jersey petit piqué, à manches courtes et au col en maille bord-côtés. Dans les années 1960, la compagnie diversifia son offre avec des raquettes de tennis, des parfums, des chaussures, des accessoires... Dans les années 1980, la marque se développa de plus en plus et devint une chaîne internationale.

Claire Molinier, ancienne directrice de l'identité de la marque, s'occupait du patrimoine Lacoste, avec une équipe rattachée au Comité de direction Marketing. Conserver et classer les archives était sa mission. Au cours de sa carrière, elle tenta de sensibiliser le personnel au patrimoine de la maison car les archives permettent d'ancrer la maison dans ses racines en servant de source d'inspiration aux futurs stylistes.

Le fonds patrimonial émana d'une volonté familiale et fut constitué, dès 2008-2009, par Philippe Lacoste, le petit-fils. Il est aujourd'hui composé de la collection en elle-même, d'archives personnelles et d'archives de la société : photographies, contrats, premières créations, exports, coupes, rackettes, polos... Tout n'est pas conservé, une opération de sélection et de tris est effectuée en fonction de l'intérêt de l'objet ou du document. L'ensemble est conservé à Troyes dans des réserves de type muséal avec de bonnes conditions de conservation. Non ouvertes au grand public, elles sont seulement accessibles sur rendez-vous, l'objectif étant de recevoir des journalistes, des bloggeurs, des créatifs... en somme tous ceux qui ont un intérêt pour la marque et qui sont chargés de communication.

En termes de promotion, il faut savoir que le service du patrimoine Lacoste est complètement dépendant de la marque. Les expositions permettent de diffuser son image mais elle ne possède pas de lieu permanent, même si certaines pièces sont exposées dans les bureaux. Pour célébrer

¹³³ Informations récoltées lors de l'interview de Claire Molinier, ancienne responsable du Patrimoine Lacoste, le 18 juin 2019.

¹³⁴ En 2000, Christophe Lemaire prit la responsabilité de la direction artistique. Depuis novembre 2012, l'entreprise a été rachetée par le groupe suisse Maus Frères Holding.

les cinquante ans du polo féminin Lacoste, en 2015, au Palais de Tokyo de Paris, une exposition fut réalisée en présentant huit nouveaux modèles, portés notamment par Emmanuelle Seigner, Laetitia Casta, Constance Jablonski..., exécutés en partenariat avec la maison Lesage¹³⁵. Si les expositions permettent à la maison Lacoste de valoriser son patrimoine à l'occasion de dates d'anniversaire, elles sont aussi très onéreuses et demandent des budgets importants pour leur mise en place. C'est pourquoi Lacoste mise essentiellement sur d'autres moyens de communication : les prêts, les événements dans les centres commerciaux, ainsi que les mediums digitaux et les blogs. Les nouvelles technologies touchent un plus large public et permettent de raconter le patrimoine au gré de petites histoires plutôt que de le montrer. Les boutiques de vente participent à leur manière à la valorisation de la marque : leur scénographie reste relativement classique et standardisée dans l'ensemble du pays et aucune pièce originale n'est exposée, elles ne sont montrées que par le biais de vidéos, d'images et de livres.

- **La patrimonialisation de la chaussure de luxe : la Maison Louboutin**¹³⁶

Christian Louboutin est un créateur français réputé pour ses chaussures à la semelle rouge et ses sacs à main de luxe. Issu de la génération du Palace des années 1980, ce sont surtout ses premières expériences chez les chausseurs Charles Jourdan, l'inventeur du talon aiguille, et Roger Vivier qui transformèrent son intérêt pour les chaussures de femmes en métier. En 1991, à l'âge de 27 ans, il lança sa propre marque. Dès 1995, il devint l'un des chausseurs des défilés des plus grands créateurs à l'instar des maisons Lanvin, Chloé ou encore Givenchy. Aujourd'hui, avec plus d'une centaine de points de vente et une omniprésence de ses créations dans les médias, Christian Louboutin est internationalement connu.

En janvier 2016, Delphine Grenat proposa la création d'un département patrimoine. Bien avant sa création, des pièces avaient été déjà archivées : dès le début des années 1990, la maison comprit l'intérêt de conserver les souliers et la maroquinerie. Ce processus se fit de plus en plus professionnel, notamment en 2003 avec les sacs du soir et en 2006 avec les vraies collections. L'ensemble des archives est stocké en Vendée dans un vaste espace situé dans la propriété du président de la société, Bruno Chambelland. Ce dernier ainsi que Christian Louboutin chérissent

¹³⁵ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.14.

¹³⁶ Informations récoltées lors de l'interview de Delphine Grenat, chargée du Patrimoine et des Archives Christian Louboutin, le 26 juin 2019.

tout particulièrement le patrimoine conservé car ils ont perçu sa portée au-delà du simple atout marketing.

Le fonds patrimonial de la maison Louboutin s'est constitué progressivement au fil du temps. Aujourd'hui, il est composé majoritairement de souliers et de maroquinerie – prototypes et produits finaux –, mais aussi d'échantillons de matière et de broderie, de talons non montés et sculptés main, de dessins, de documents iconographiques, de photographies d'évènements ou de défilés, de catalogues, de vidéos, d'audios, de publications de presse, d'interviews et même d'invitations. Un travail a été mené avec l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) pour recenser toutes les interventions sur Christian Louboutin. C'est le créateur lui-même qui choisit les archives à conserver. Hormis les factures, il s'intéresse à tout ce qui relève du domaine créatif. Delphine Grenat fait quelques fois des propositions qu'il accepte ou non. Il s'agit donc d'une sélection très subjective. L'ensemble des archives est conservé dans des réserves avec des conditions d'archivage plutôt bonnes et respectueuses des normes muséales. Les chaussures sont disposées sur leurs semelles debout, à l'instar du musée de la chaussure de Rouen, ou encore les dessins sont conservés dans des boîtes spéciales de conservation. Quelques dispositifs, comme les boîtes en Craft, ne sont toutefois pas encore « réglementaires ». A chaque exposition, la maison Louboutin en profite pour restructurer ses archives, dans l'optique d'atteindre un jour des conditions de conservation idéales. Pour assurer une meilleure gestion du fonds, Delphine Grenat utilise une photothèque mise en place en 2017 ainsi qu'un logiciel *Fashion GPS* qui recense les archives et les hiérarchise selon une arborescence avec des mots-clés. Les constats d'état, les entrées et les sorties d'œuvres sont inventoriés également.

La maison Louboutin ne prévoit pas de faire un musée à l'image du musée YSL Paris, mais participe à des expositions dans des institutions publiques à vocation intellectuelle et éducative pour promouvoir son patrimoine. L'arrivée de Christian Louboutin dans le monde muséal a eu lieu en 2012 : de mai à juillet, une exposition itinérante fut entièrement consacrée au début de sa carrière pour fêter les vingt ans de la maison, au Design Museum de Londres¹³⁷ puis à Toronto. Le public put découvrir les modèles emblématiques de la marque dont les fameuses chaussures à semelle rouge. Actuellement, une exposition est en préparation : du 25 février au 28 juillet 2020, une rétrospective lui sera consacrée à Paris au Palais de la Porte Dorée¹³⁸ pour

¹³⁷ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.15.

¹³⁸ Le choix de ce lieu ne semble pas étonnant quand on connaît l'histoire et le rapport entre Christian Louboutin et le lieu. Né à Paris dans le XII^e arrondissement, non loin du Palais de la Porte Dorée, il est fasciné dès l'adolescence par la beauté du lieu et par ses collections. C'est une source d'inspiration pour ses premières créations.

rendre hommage à son œuvre. Les visiteurs seront plongés dans son univers, son imaginaire et pourront découvrir ses différentes sources d'inspiration – voyages, pop culture, spectacles, danse, littérature, cinéma... Une large sélection de souliers sera présentée aux côtés de nombreuses collaborations et de projets inédits avec des artistes tels que David Lynch, Lisa Reihana, Whitaker Malem, Blanca Li ou encore Imran Qureshi.

La maison Louboutin s'inscrit également dans le monde muséal en faisant des prêts, ce dès les années 2000. En novembre 2019, elle prêtera certaines pièces au musée des Arts Décoratifs de Paris pour l'exposition *Bien dans ses pompes ?*. Des prêts en interne sont aussi faits notamment lors d'évènements VIP pour des clientes importantes de la maison, contrairement à la maison Saint Laurent qui ne prête plus ses collections.

Pour finir, les boutiques participent également à la valorisation du patrimoine Louboutin. Comme YSL, le créateur a une passion pour les décors et les objets décoratifs qu'il amasse en quantité. Ouvert aux différentes cultures, il privilégie les ensembles décoratifs hétéroclites. Nombre de ces décors sont aujourd'hui conservés dans les vitrines de ses boutiques. Contrairement aux autres maisons de luxe, il n'a pas opté pour une standardisation : chacune est unique et décorée avec des œuvres qui lui sont chères : des portraits de lui, une tenture ottomane du XVII-XVIII^e siècle, des œufs de Fabergé, des animaux empaillés, des tableaux qu'il fait faire ou achète, ses collections de pierres précieuses notamment d'agate. Cependant, on retrouve des codes récurrents : la moquette rouge et les niches.

- **La patrimonialisation de la maroquinerie : la Maison Lancel**¹³⁹

Lancel est une entreprise française de maroquinerie qui est passée dans les mains de quatre propriétaires. Tout commença à Paris, en 1876, quand Angèle et Alphonse Lancel ouvrirent une petite fabrique, dans les faubourgs de Paris, au 20, passage des Petites-Écuries. Elle proposait au départ des pipes et accessoires pour fumeurs, puis la marque se diversifia en étendant sa gamme de produits : Angèle proposa des articles de décoration, des cadeaux, des bijoux et des sacs à main, ainsi que des valises souples en toile, des postes de radio portables, des briquets automatiques, de l'orfèvrerie, des céramiques... La société, reprise en 1901 par le fils, Albert Lancel, connut un essor considérable dans les années de l'entre-deux-guerres. Sous son impulsion, elle passa du stade artisanal à celui de commerce de luxe et devint l'une des

¹³⁹ Informations récoltées lors de l'interview de Guy Tarricone, Legacy & Museum Manager de Lancel, le 7 juin 2019.

principales maisons de maroquinerie et d'accessoires à l'image d'un « concept-store »¹⁴⁰ – grande innovation pour l'époque – sur quatre étages. Albert créa également le magasin place de l'Opéra en 1929 : en étant à proximité des Grands Boulevards – lieux d'émulation sociale, de loisir et de travail –, il devint une maison rive droite. La maison déposa, à cette époque, de nombreux brevets pour ses innovations¹⁴¹. À la mort d'Albert Lancel en 1960, ses deux filles et ses gendres, Mrs Devaux et Champagne, lui succédèrent et orientèrent l'entreprise à l'international. Ils conclurent une alliance, en 1972, avec les frères Zorbibe, alors sous-traitants, qui rachetèrent l'entreprise en 1976, la modernisèrent et la revendirent en 1997 au groupe spécialiste de l'horlogerie et de la joaillerie Richemont. Dans les années 2000, Lancel décida d'arrêter sa multitude de production et se concentra exclusivement sur la maroquinerie. Le 1^{er} juin 2018 la Maison Lancel fut rachetée par le groupe italien Piquadro et le 4 juin 2018, la vente actée.

Depuis novembre 2012, le siège social de la maison est situé au 50, rue Ampère dans le XVII^e arrondissement de Paris, dans un ancien hôtel particulier de la Belle Epoque construit par l'architecte Auguste Labouret, anciennement occupé par la famille Bienaimé, fabricante de munitions. Au sous-sol, se trouve l'atelier pour la création de tous les prototypes¹⁴² : quatre techniciens réalisent à la main les futurs modèles de sacs tout en étant en lien avec le directeur artistique. Les déménagements successifs du siège entraînent des pertes nombreuses¹⁴³. La prise de conscience patrimoniale de la maison Lancel se fit très graduellement en commençant avec Jean et Edgard Zorbibe qui rachetaient des pièces de façon très ponctuelle soit en chinant soit en proposant aux clientes des rachats afin de constituer un fonds. En 2006, un véritable département fut créé par le PDG Marc Lelandais, département qui dessert la communication, la direction artistique, le juridique et la formation.

Aujourd'hui, la devise « savoir qui l'on est pour savoir où l'on va... » est plus que jamais d'actualité car la maison se plonge de plus en plus dans ses archives afin de reconstituer peu à

¹⁴⁰ « Nouveau terme marketing venu des Etats-Unis, le « concept-store » est par définition un magasin, un commerce unique ayant une thématique précise. Dans l'air du temps et très tendance, il réunit divers produits de marques différentes, en misant sur l'exclusivité, l'innovation des produits pour attirer une clientèle à fort pouvoir d'achat. » sur le site <https://www.journaldunet.fr/business/dictionnaire-du-marketing/1197951-concept-store-definition-traduction-et-synonymes/> [consulté le 28 août 2019].

¹⁴¹ Le tout premier date de 1893 pour le brevetage de pipe.

¹⁴² « Nous avons la chance d'avoir une machine de stéréo lithographie qui nous permet de créer des pièces en résine qui imitent les boucles métalliques. On obtient un rendu très proche de la réalité en les bombant en argent ou en or. Cette machine permet de finir une maquette de sac et ainsi d'avoir un rendu au niveau volume et dimensions à l'identique » explique Guy Tarricone, sur le site : <http://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2018/04/01/30004-20180401ARTFIG00008-yoran-mathias-prototypiste-chez-lancel.php> [consulté le 25 juillet 2019].

¹⁴³ Auparavant, le siège était en haut des Champs-Élysées, au numéro 127, puis à la Fondation Cartier.

peu son patrimoine culturel et son passé historique. Le responsable Guy Tarricone, en charge de la direction du service « Legacy », est à la tête du département. Il tente de reconstituer cet héritage en comblant les manques : pour cela, il chine dans les brocantes, les salles des ventes, auprès de particuliers ou sur internet. « Je recherche des choses qui ont de la gueule et, si je trouve une pièce exceptionnelle, je la présente [au] directeur artistique. » Des centaines de pochettes et de sacs anciens griffés Lancel ont ainsi été retrouvés et achetés. « Près de 3 000 pièces de maroquinerie, 1 500 pièces d'art de vivre et 600 documents¹⁴⁴ (affiches, catalogues, publicités) sont aujourd'hui conservés dans les réserves de Lancel »¹⁴⁵. Conservées dans deux réserves sécurisées¹⁴⁶ – la petite maroquinerie, les petits formats de type pochettes au 50, rue Ampère et la bagagerie et l'horlogerie place de l'Opéra – ces archives nourrissent aujourd'hui la création nouvelle. A l'instar des musées, chaque pièce archivée se voit attribuer une fiche d'identité avec un numéro d'inventaire.

Afin de valoriser ce patrimoine, la maison Lancel avait créé, dans d'anciens locaux de bureaux, un « musée » à l'image d'un *showroom* commercial¹⁴⁷ : malgré la petitesse du lieu¹⁴⁸, il présentait les collections dans des vitrines, sur des podiums scénarisés avec des miroirs et des rideaux en soie de Pierre Frey. Le parcours était découpé en cinq parties, correspondant respectivement aux cinq temps de l'histoire de la maison : les origines, le premier âge d'or, la succession à Albert Lancel, le deuxième âge d'or et l'époque contemporaine. Le « musée » n'était pas ouvert au public de façon permanente mais seulement sur visite. Malheureusement, il n'est plus accessible aujourd'hui et laisse place à des bureaux. Guy Tarricone espère sa refonte place de l'Opéra. Un autre *showroom*-musée fut installé à Milan, place San Babila, dans une ancienne salle de réunion.

La maison Lancel participe également à plusieurs évènements culturels afin de faire vivre et découvrir ses archives. Même si ces manifestations présentent un risque pour l'intégrité physique des œuvres, c'est une manière de faire connaître le patrimoine Lancel de façon moins coûteuse qu'une campagne publicitaire. En 2016, pour les cent-quarante ans de la maison, une exposition itinérante prit place dans un bus qui se déplaça en France et en Belgique. A l'intérieur, une partie historique était consacrée à la maison accompagnée d'une vingtaine de produits. Les 16 et 17 septembre 2017 et les 15 et 16 septembre 2018, la Maison Lancel ouvrit

¹⁴⁴ Beaucoup d'archives papier ont disparu suite à deux incendies dans le magasin de la place de l'Opéra.

¹⁴⁵ Informations trouvées sur le site : https://www.lepoint.fr/art-de-vivre/dans-les-coulisses-de-la-fabrication-d-un-sac-lancel-25-09-2017-2159736_4.php [consulté le 25 juillet 2019].

¹⁴⁶ Actuellement, les réserves sont en transition.

¹⁴⁷ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.16.

¹⁴⁸ L'espace ne fait que cent mètres carrés.

également ses portes pour les Journées du Patrimoine afin de dévoiler la richesse de ce patrimoine habituellement inaccessible au public. Les visiteurs découvraient au cours d'une visite gratuite et privée, la diversité des métiers et des savoir-faire ainsi que des pièces d'archives uniques. La visite commençait par un tour dans l'atelier de prototypage pour mettre en lumière les différentes étapes de conception d'un sac, avec un Compagnon du Devoir qui partageait sa passion le temps d'une démonstration, puis s'achevait dans le « musée » avec une visite commentée sur l'histoire de la maison Lancel de 1876 à nos jours. La maison Lancel participa également pendant trois jours aux « Rendez-Vous d'Exception » des Journées Européennes des Métiers d'Art (JEMA), les 6, 7 et 8 avril 2018. Tous ces événements furent de véritables succès.

Lancel communique aussi autrement sur son patrimoine en accordant des prêts de pièces de collection pour des expositions dans les grands musées comme le Victoria and Albert Museum, pour les besoins de films ou encore d'évènements commerciaux.

- **La patrimonialisation de la joaillerie : la Maison Cartier**¹⁴⁹

La maison Cartier est une entreprise dans le secteur du luxe, réputée pour la fabrication et la vente de ses bijoux et montres. Sa réputation est liée à la qualité de son savoir-faire et également à son rôle de pionnier dans l'horlogerie. Cartier s'est implanté progressivement dans le monde entier avec un réseau de deux cents boutiques.

Fondée en 1847 à Paris par Louis-François Cartier, elle s'apparente à une firme familiale. En 1874, Alfred, le fils de Louis-François prend la tête de l'entreprise. En 1899, Alfred décide d'implanter l'entreprise familiale 13 rue de la Paix à Paris, adresse actuelle et cœur historique du savoir-faire de l'entreprise. Rapidement, elle acquiert une dimension internationale et s'installe à Londres en 1902 avec Pierre Camille Cartier au 4 New Burlington Street à l'occasion du couronnement du roi Édouard VII, puis à New York sept ans plus tard en 1909 au 712, Fifth Avenue. Elle reste sous le contrôle de la famille jusqu'en 1964. Le motif de la panthère devient l'emblème de la maison en 1910. Actuellement, Cartier est une filiale de la Compagnie Financière Richemont SA.

¹⁴⁹ Informations récoltées lors de l'interview de Violette Petit, responsable des Archives de Cartier, le 17 mai 2019.

Dès la création de la maison, les frères Cartier décidèrent de conserver leurs archives. L'intention n'était certes pas patrimoniale mais commerciale, mais le résultat fut le même. Dès les années 1970, des pièces furent rachetées sur le marché de l'art : « En 1973, lors d'une vente aux enchères à Genève, la maison Cartier achète pour la première fois un objet qu'elle a elle-même créé un demi-siècle plus tôt : une pendule mystérieuse *Portique*. »¹⁵⁰ Ainsi se constitua une collection de bijoux, pièces d'horlogerie et accessoires représentative du style Cartier de 1860 à la fin du XX^e siècle. Peu à peu la collection s'agrandit et s'institutionnalisa en 1983 en recevant un statut officiel avec la création de la « Collection Cartier », dirigée par l'expert en joaillerie Éric Nussbaum. La collection ne cesse de s'agrandir encore aujourd'hui : près de mille-cinq-cents pièces ont été acquises dans les ventes publiques ou auprès de particuliers.

Le fonds est très complet du fait de la géographie linéaire de la maison, qui n'a jamais déménagé. Les archives n'ont subi aucune détérioration et sont pratiquement complètes grâce au maintien de la maison Cartier rue de la Paix. Sont conservées, les archives commerciales – registres de stocks, comptes des clientes –, les archives documentant le processus de création et de production – papiers, photographies¹⁵¹, esquisses, dessins¹⁵², documents iconographiques, moulages en plâtre¹⁵³ datant de la période 1900 - 1920 – et la collection en elle-même – objets, bijoux, accessoires –, autant de témoignages sur la vie de la Maison depuis sa fondation. Aujourd'hui, ces archives constituent une véritable source d'inspiration pour les nouveaux joailliers de la Maison.

Un département se structura dès les années 1980 et fut officialisé dans les années 2000. Sa mission est de « réunir et présenter le patrimoine historique de Cartier au public le plus large possible »¹⁵⁴. Contrairement à la Fondation Cartier¹⁵⁵, le département est au service de la marque mais ne dépend pas du service Marketing ou Communication mais est indépendant, constituant un département à part entière. En son sein, il existe plusieurs sous-départements dont celui en charge des expositions (logistique et partenariat avec les institutions muséales),

¹⁵⁰ Informations trouvées sur le site officiel de la maison : <https://www.cartier.fr/fr/maison/patrimoine/la-collection-cartier.html> [consulté le 26 juillet 2019].

¹⁵¹ Depuis 1906, chaque pièce sortant des ateliers a été photographiée grandeur nature. Tenue à jour quotidiennement, cette collection photographique offre une transcription visuelle précise de l'historique de la production.

¹⁵² Une collection importante de croquis, dessins préparatoires et schémas d'exécution constitue une documentation significative sur le processus de création.

¹⁵³ Le moulage en plâtre permettait de garder trace de la courbure d'un diadème, du volume d'un collier, de la hauteur souvent considérable des pierres, éléments difficiles à apprécier sur une photographie. Aujourd'hui encore, ces moulages fournissent des documents évocateurs sur tout un ensemble de pièces ayant disparu.

¹⁵⁴ Informations trouvée sur le site officiel de la maison : <https://www.cartier.fr/fr/maison/patrimoine/la-collection-cartier.html> [consulté le 26 juillet 2019].

¹⁵⁵ La Fondation est située, depuis 1994, boulevard Raspail à Paris, dans un bâtiment signé Jean Nouvel.

celui du fonds de documentation et celui des archives. Violette Petit est la responsable de celles de Paris. La démarche de gestion et de conservation est quasiment similaire à celle des musées. Le département fait également appel à des services de restauration spécialisés en fonction des besoins des bijoux. L'ensemble des archives est stocké dans trois réserves distinctes à Paris, Londres et New York, réserves fermées au public à usage exclusif de la marque en interne.

Afin de promouvoir son patrimoine auprès d'un vaste public, Cartier a pensé pendant un temps ouvrir un musée mais opta finalement pour des prêts aux institutions muséales et des expositions itinérantes dans le monde entier. Après quelques expositions en boutiques, le Petit Palais à Paris accueillit en 1989 la première grande exposition sur la maison *L'Art de Cartier (1989-1990)*. Cette rétrospective inaugura une série d'expositions à travers le monde dans les plus prestigieux musées. Actuellement les visiteurs peuvent découvrir des pièces Cartier avec *Ocean Liners : Speed and Style* au Victoria & Albert Museum de Dundee en Ecosse du 15 septembre 2018 au 24 février 2019 ; *Jean Cocteau – Métamorphose* au Design Museum Den Bosch à Hertogenbosch aux Pays-Bas, du 10 novembre 2018 au 10 mars 2019 ; et *East Meets West : Jewels of the Maharajas from Al Thani Collection* au Legion of Honor Museum de San Francisco du 3 novembre 2018 au 4 février 2019. L'une des grandes particularités de la maison Cartier est qu'elle laisse carte blanche aux musées au niveau du choix du commissaire et de la scénographie : elle leur laisse une totale liberté et marge de manœuvre, ce qui est plutôt appréciable pour les institutions. Par ailleurs, Cartier valorise son patrimoine par le biais de ses boutiques avec une scénographie plutôt classique et lors d'évènements solennels dans des hôtels particuliers.

En définitive, les maisons de luxe conservent de plus en plus leur patrimoine, tendance actuelle encore relativement jeune puisqu'elle n'a pris son véritable essor que depuis une trentaine d'années. Des jeunes créateurs, comme le styliste Simon Porte Jacquemus, façonnent déjà leur propre fonds d'archives car ils ont compris que pour construire une légende, leur légende, un travail de conservation est nécessaire le plus tôt possible : penser le patrimoine sur le long terme, telle est la « devise » de ces nouvelles maisons. En conservant leurs archives et en participant à des expositions, les maisons pérennisent ainsi leur patrimoine et se rapprochent des structures muséales.

b. Maisons de couture et muséalisation : des musées en place et à venir¹⁵⁶

Si des maisons de couture valorisent et conservent leur patrimoine sans pour autant envisager de faire un musée, d'autres, en revanche, ont investi dans des structures muséales de type différent. Toutes les maisons de mode ne peuvent pas ouvrir un musée en raison de la nécessité d'avoir un lieu, des moyens, des professionnels... Cependant, certaines se réapproprient des lieux physiques afin d'ancrer leur patrimoine dans la pierre, lui donnant ainsi une dimension intemporelle.

• Le Cristobal Balenciaga Museoa : le premier musée consacré à un couturier

Le premier musée entièrement dédié à un couturier se trouve en Espagne : il s'agit du Cristobal Balenciaga Museoa¹⁵⁷. Cristobal Balenciaga (1895-1972) est mort à l'âge de 77 ans à Paris mais ce n'est qu'en juin 2011 qu'un musée lui fut consacré. C'est donc un hommage tardif. Considéré comme l'un des plus grands créateurs du XX^e siècle¹⁵⁸, il fit de la Haute couture un art à part entière en Espagne mais aussi en France. Lors de l'ouverture de sa maison de couture en 1937, le succès fut immédiat. Il tira son inspiration de son éducation espagnole et de sa vie parisienne. Couturier très moderne pour son époque, il proposa des modèles d'une impressionnante simplicité, presque architecturale, et habilla monarques et stars hollywoodiennes à l'instar de Marlène Dietrich, Audrey Hepburn et Mona Bismarck.

L'objectif du musée est de diffuser la figure et le travail du couturier tout en valorisant son importance dans l'histoire de la mode et du design. Pour cela, il propose de nombreuses expositions ainsi qu'une programmation en rapport avec lui et le monde de la mode. Au travers d'une impressionnante collection de modèles – robes, bijoux et autres accessoires –, les visiteurs peuvent découvrir l'univers singulier du créateur.

L'originalité du musée tient au fait qu'il se situe dans la localité natale du couturier, Getaria, petit village basque réputé pour son petit port de pêche. Situé sur une colline et réalisé par l'architecte cubain Julian Argilagos en collaboration avec AV62 arquitectos, le bâtiment à l'aspect moderniste contraste totalement avec le palais Berroeta Aldamar auquel il est adossé¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Cette étude est non exhaustive, seuls les exemples les plus célèbres sont cités.

¹⁵⁷ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.16-17.

¹⁵⁸ Pour Coco Chanel, Balenciaga « est le seul d'entre nous qui est un vrai couturier ». Information trouvée sur le site : <https://www.elle.fr/Mode/Les-defiles-de-mode/Balenciaga> [consulté le 13 août 2019].

¹⁵⁹ Le palais Berroeta Aldamar est le demeure estivale du marquis et de la marquise de Casa Torres, grands-parents de la reine Fabiola de Belgique et mentors de Balenciaga.

Tout de noir vêtu, cet écrin de 1000 m² s'étale sur quatre étages et trois halls. L'intérieur est d'une grande sobriété afin de mieux mettre en valeur sublime l'œuvre de Balenciaga. Ce contenant a été la source de nombreux débats : certains l'estiment mal inséré dans le paysage au détriment de la beauté des œuvres.

- **Le musée Dior à Granville : un musée dans la maison d'enfance du couturier**

A Granville, en Normandie, non loin du Mont Saint-Michel, est situé le musée Christian Dior, ancienne villa d'enfance du couturier, qui attire chaque année des milliers de visiteurs¹⁶⁰. Dressé sur une falaise, faisant face aux îles Anglo-Normandes, il surplombe la mer et bénéficie d'un panorama unique.

Construite à la fin du XIX^e siècle par M. Beust, la villa doit son nom, *Les Rhumbs*, aux trente-deux divisions de la rose des vents, rose reproduite en mosaïque sur le sol de l'entrée. Elle est le symbole du chic balnéaire du début du XX^e siècle, avec ses trois bowwindows, ses grandes baies vitrées et son jardin ombragé. Elle est célèbre pour être la maison de la famille Dior. Les parents, de riches industriels de la région, l'acquirent en 1905 et en prirent possession en 1906 après d'importants travaux d'aménagement. Christian Dior y passa cinq ans puis toutes ses vacances. En 1932, après la mort de Madeleine Dior, le père, ruiné, décida de la vendre à la ville de Granville. Le jardin fut ouvert au public dès 1938 mais ce ne fut qu'en 1997 que la villa devint officiellement le Musée Christian Dior, étant ainsi le premier musée de France à être entièrement consacré à un couturier. En juin 2012, il a obtenu le label « Maison des Illustres ».

L'ouverture d'un musée dédié à la mémoire du maître dans l'ancienne villa d'enfance est due au conservateur Jean Luc Dufresne, petit cousin du couturier. En 1987, l'exposition rétrospective *Christian Dior, l'autre lui-même* au musée d'Art moderne Richard Anacréon à Granville, commémorant le quarantième anniversaire de la maison, entraîna la création d'un fonds constitué de dons et d'achats auprès de particuliers ou en salle des ventes. L'ensemble est aujourd'hui inventorié dans une base de données. En 1991, fut créée l'association *Présence de Christian Dior* afin de conserver et enrichir les collections grâce à une politique active d'acquisitions, et de faire connaître l'œuvre du couturier au travers d'expositions et de manifestations culturelles. Le centenaire de la naissance du couturier, en

¹⁶⁰ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.17.

2005, fut l'occasion d'importants travaux et d'une exposition marquante *Christian Dior, homme du siècle*, exposition reconnue d'intérêt national. Brigitte Richart est la conservatrice et gère une petite équipe de travail en raison de l'étroitesse de la structure : d'ailleurs, les bureaux sont installés au sous-sol dans les anciennes cuisines. Le personnel doit faire preuve de polyvalence et de réactivité afin d'assumer une gestion efficace.

L'installation du musée dans ce lieu est symbolique car Christian Dior était fortement attaché à cette maison, dans laquelle il a fait ses premiers pas. Dans son autobiographie *Christian Dior et moi*, le couturier écrit « la maison de mon enfance... j'en garde le souvenir le plus tendre et le plus émerveillé. Que dis-je ? Ma vie, mon style, doivent presque tout à sa situation et à son architecture »¹⁶¹. Le crépi rose très doux de la façade n'eut de cesse de l'inspirer dans ses créations : il devint même sa couleur de prédilection en Haute couture voire même dans la composition de parfums.

Le musée propose, depuis 1997, chaque année une exposition thématique présentant les créations de Christian Dior. La première fut *La femme mise en scène* et actuellement, *Grace de Monaco, Princesse en Dior* du 27 avril au 17 novembre 2019. Ces expositions font appel à la collaboration de plusieurs entités : le fonds du musée Christian Dior, les archives Christian Dior de Paris, les prêts des musées de mode et des particuliers. En effet, si la maison Dior détient une grande partie de ses collections à Dior Héritage, le musée de Granville possède également sa propre réserve avec des normes de conservation muséales. Le fonds qu'il possède est relativement riche et varié ce qui lui permet de renouveler ses présentations et d'offrir aux visiteurs un point de vue toujours neuf sur la carrière de Christian Dior.

- **Le Valentino Garavani Museum : un musée virtuel**

« Je vois cela comme une partie de mon héritage » – Valentino Garavani¹⁶²

Par rapport à ces marques qui ont ouvert des musées en dur, le musée le plus surprenant est sûrement celui consacré au couturier Valentino Garavani : il s'agit d'un musée virtuel,

¹⁶¹ Information trouvée sur le site officiel du musée : <http://musee-dior-granville.com/fr/musee/villa-les-rhumbs/> [consulté le 14 août 2019].

¹⁶² Information trouvée sur le site : https://www.lexpress.fr/styles/mode/valentino-garavani-lance-un-musee-virtuel_1053340.html [consulté le 14 août 2019].

consistant en une médiathèque en ligne retraçant sa carrière de couturier¹⁶³. Les collections virtuelles pour la Haute couture sont encore rares même si en 2009, le couturier italien Salvatore Ferragamo avait déjà lancé un musée en ligne présentant son histoire à l'aide d'images et de films d'époque.

Le 5 décembre 2011, le couturier italien et son associé Giancarlo Giammetti lancèrent leur site en 3D. L'idée novatrice leur serait venue en visitant le site du musée Barnes de Pennsylvanie. Une médiathèque d'images d'archives (photographies, croquis, campagnes publicitaires...) et de vidéos de défilés de mode, remontant jusqu'aux années 1970, retrace leurs cinquante années de carrière. « Je suis heureux que des milliers d'étudiants, de jeunes stylistes et d'amoureux de la mode puisse consulter et étudier mon travail sous tous ses aspects, d'une façon aisée et adaptée aux jeunes générations »¹⁶⁴. L'aspect révolutionnaire du site est dans le fait qu'il propose une visite, à l'instar d'un véritable musée, de près de cent-sept mille cinq-cents mètres carré d'espace d'exposition¹⁶⁵. L'exploration des différentes galeries se fait par le biais de la souris. Parmi les trois-cents robes reproduites des années 1960 aux années 2000, on peut admirer les plus célèbres modèles, notamment ceux portés par Julia Roberts à Sophia Loren, sous toutes les coutures grâce à une application 360 degrés. Ces robes griffées Valentino sont accompagnées d'anecdotes, d'illustrations et de documents photographiques.

Ce premier musée virtuel dédié à la mode est pionnier dans son genre car il met à disposition du public de façon permanente et gratuite l'histoire des créations du couturier. Ce dispositif multimédia immersif et interactif questionne toutefois la valeur muséale : peut-on véritablement parler de musée ? Si ce n'est pas une institution culturelle à part entière, il répond tout de même à la définition de l'ICOM de 2007. Est-ce alors le modèle muséal de demain ?¹⁶⁶

- **La maison Chanel, un musée en prévision ?**

S'il n'y a aucune confirmation que la maison Chanel va ouvrir son propre musée dédié à l'histoire de sa marque, elle mène pour l'instant d'importantes opérations de mécénat afin de se démarquer sur le plan muséal.

¹⁶³ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.18.

¹⁶⁴ Propos de Valentino Garavani déclarés à *Women's Wear Daily*. Information trouvée sur le site : <http://www.leparisien.fr/laparisienne/mode/un-musee-virtuel-pour-les-archives-valentino-22-11-2011-1734899.php> [consulté le 14 août 2019].

¹⁶⁵ Cette surface équivaut à la moitié du Louvre

¹⁶⁶ KAWAJIRI Ana, *op. cit.* (note 102), pp.118-122.

En 2015, elle investit par un achat dans un lieu iconique qui incarne l'esprit de la mythique fondatrice : la villa *La Pausa* construite et décorée par Coco Chanel à la fin des années 1920, dans laquelle elle recevait ses amis et des personnalités telles que Jean Cocteau et Salvador Dali. Située à Roquebrune Cap Martin sur la Côte-d'Azur, elle est le témoin d'une partie de la vie de Chanel. En rejoignant le patrimoine de la maison, elle fait rayonner la culture de la marque.

Grâce au soutien exceptionnel de la Maison Chanel, le Musée de la Mode de Paris au Palais Galliera, dirigé par Olivier Saillard et actuellement fermé pour cause de travaux depuis le 16 juillet 2018, souhaite devenir le premier musée permanent de mode en France. Sa réouverture est prévue pour 2020 avec une nouvelle galerie de collections permanentes, baptisée « Salles Gabrielle Chanel ». « Grâce au soutien précieux de la Maison Chanel, l'histoire de la mode, l'excellence de la Haute couture française, les savoir-faire et la création auront désormais un socle prestigieux en ces nouvelles salles que le Palais Galliera sera fier d'inaugurer »¹⁶⁷, déclara le Directeur du musée. Le musée accueillait jusqu'à aujourd'hui des expositions temporaires et fermait à chaque roulement d'exposition ce qui créait une forme d'impatience chez les visiteurs car les périodes de fermeture pouvait parfois être longues. C'est pourquoi pour répondre à cette requête, l'institution souhaita mettre en lumière toute l'année des collections racontant l'histoire de la mode du XVIII^e à nos jours ainsi qu'une sélection de vêtements, accessoires, photographies et maquettes uniques. Ce nouvel espace d'exposition sera aménagé dans les espaces souterrains du Palais, sur une surface de 670 m². À noter que l'inauguration d'un atelier pédagogique et d'une librairie-boutique accompagnera l'ouverture des salles.

Entre archives, patrimoine et musées, la Haute couture a étendu son champ d'action. La maison YSL s'est inscrite dans cette dynamique générale de patrimonialisation et de muséalisation puisqu'elle a été la première en date à avoir véritablement conservé et restitué ses archives. Si la démarche du célèbre couturier a été pionnière en la matière, il n'a pas été le seul à l'entreprendre. Là où il se démarque c'est par son souci de mémoire avant-coureur, sa prise de conscience patrimoniale précoce et sa volonté de créer un fonds archivistique dès le départ. En tant que précurseur dans la patrimonialisation de la mode, son musée ne pouvait être que novateur : installé dans son ancien lieu de création, sa maison de couture.

¹⁶⁷ Information trouvée sur le site officiel du musée : <http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/actualites/creation-dune-galerie-des-collections-permanentes-au-palais-galliera-en-2019> [consulté le 14 août 2019].

C. Yves Saint Laurent au musée : de 1983 à 2017, une ascension muséale

Il y a toujours eu une véritable connivence entre l'Art et YSL. Passionné par l'Art, il était à la fois couturier mais aussi collectionneur et mécène. Il a entretenu depuis toujours des rapports privilégiés avec les institutions muséales. Quel meilleur moyen de transmettre son héritage sinon par des structures institutionnelles et patrimoniales ?

a. L'entrée d'Yves Saint Laurent dans le monde muséal

« Jamais couturier n'aura vu de son vivant autant d'expositions lui être consacrées¹⁶⁸. » L'œuvre d'YSL a été fortement diffusée grâce aux expositions temporaires. Les premières qui lui étaient dédiées furent organisées sous l'œil attentif du couturier qui a imposé sa manière d'exposer ses créations.

• Les défilés de la maison Saint Laurent : les prémices d'un musée ?

Les défilés Haute couture de la maison Saint Laurent peuvent être considérés comme une forme muséale en mouvement. « On avait ce sentiment que des tableaux défilaient. Un défilé, c'est très précis, fait d'accélération, de répétitions. La préparation durait un mois et demi. Je regardais les pièces de la collection, j'assistais à la constitution de celle-ci, je m'en imprégnais et choisissais la musique. Parfois j'en discutais avec Yves Saint Laurent¹⁶⁹. »

L'ultime défilé du couturier, qui eut lieu le 22 janvier 2002 au Musée national d'art moderne au Centre Pompidou à Paris¹⁷⁰, apposa le point final à son extraordinaire carrière au travers d'une émouvante rétrospective d'adieux. Le choix du lieu est extrêmement révélateur du lien qui unissait le couturier aux institutions muséales. Sur la façade, en tubes néons et lettres d'or, s'inscrit le nom d'YSL. Les modèles se réincarnèrent sur de nouveaux corps vivants, dont ceux de Laetitia Casta et Catherine Deneuve, leur insufflant ainsi une seconde vie. Cet immense

¹⁶⁸ ÖRMEN Catherine, *op. cit.* (note 11), p.113.

¹⁶⁹ Propos de Pierre Bergé recueillis par SAMUEL Aurélie, « Entretien avec Pierre Bergé : pourquoi deux musées ? » dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.13.

¹⁷⁰ Le défilé n'a pas eu lieu à l'Hôtel Intercontinental comme il était de coutume. Annexe. Volume 1. Document photographique, p.19.

défilé couronna d'une manière triomphale l'œuvre d'YSL et fut unanimement salué par la presse.

- **1983 : une première exposition au Metropolitan Museum de New-York**

C'est à Diana Vreeland que je dois ma première exposition. C'était en 1983, à New York au MET et c'était la première fois qu'un couturier vivant y était invité. Depuis, j'ai eu l'honneur d'exposer dans de nombreux musées tels que Pékin, Paris, Moscou, Saint-Pétersbourg, Sydney, Tokyo. – Yves Saint Laurent ¹⁷¹.

Dès les années 1970, plusieurs présentations de ses croquis et décors de théâtre furent organisées, notamment à la galerie parisienne Proscenium à Paris en 1974 et 1978. Ce n'est qu'en décembre 1983 que furent exposés pour la première fois ses modèles Haute couture.

1983 fut une date clé dans l'histoire d'YSL. Une grande rétrospective *25 years of Design* fut organisée au Costume Institute au MET¹⁷², prestigieux musée d'art universel. En 1982, Pierre Bergé souhaitait fêter l'anniversaire de la maison de couture en organisant une exposition. Pour cela, il contacta la Public Library, cependant le projet ne vit pas le jour. L'idée vint alors à Diana Vreeland qui désirait monter une exposition d'art contemporain à New York : « Il faut faire contemporain...hum [...] On ne peut donc faire que Saint-Laurent ! »¹⁷³. Amie d'YSL, surnommée « l'Impératrice de la mode » par les médias, ancienne rédactrice en chef des magazines *Harper's Bazaar* de 1937 à 1962 puis *Vogue USA* de 1963 à 1971 et consultante spéciale en mode du Costume Institute depuis octobre 1972, elle était réputée pour ses expositions spectaculaires aux mises en scène théâtrales. Ces succès permirent l'essor populaire des expositions de mode qui lui doivent beaucoup car « elle a contribué à abolir la dimension historique, voire rétrograde, qui caractérisait jusqu'ici la plupart des expositions de costumes. Elle a aussi innové en renouvelant le concept même d'exposition, favorisant des mises en scène qui faisaient vivre le vêtement. »¹⁷⁴ Son exposition la plus célèbre reste tout de même celle dédiée à YSL. Son choix se porta instinctivement sur YSL car selon elle il était « le couturier

¹⁷¹ Propos d'Yves Saint Laurent dans *Yves Saint Laurent dialogue avec l'art, op. cit.* (note 100), p.8.

¹⁷² Le Costume Institute occupe le sous-sol du MET.

¹⁷³ *Yves Saint Laurent : Exotismes*, [Exposition, Marseille, Musée de la mode, Espace Mode Méditerranée, 10 décembre 1993 – 27 mars 1994], Marseille, Musées de Marseille ; Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p.27.

¹⁷⁴ STEELE Valérie, « Eduquer et inspirer », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.124.

le plus important au monde à l'heure actuelle et c'[était] une occasion unique d'affirmer la relation moderne du musée et de la mode¹⁷⁵. »

Why YSL ? Because he is a genius, because he knows everything about women. He lives in a world of artistry, in the sensual life of France, which is still the fashion center of the world. [...] The house of SL is a very happy place, very warm, full of spirit. SL has an aura, a presence that many people feel just seeing him or his work, and he really is that way... direct, appealing, and true. His image is what he really is¹⁷⁶.

Cette exposition fit date car c'était la première fois qu'une grande rétrospective était consacrée à un couturier encore en vie, honorant les vingt-cinq ans de sa carrière. Certes, des rétrospectives posthumes sur des grands noms de la couture avaient déjà eu lieu, tel que l'hommage rendu à Balenciaga en 1973 avec l'exposition *The World of Balenciaga* au MET du 23 mars au 9 septembre, mais « jamais un musée n'avait offert le panorama complet des créations d'un couturier toujours en activité »¹⁷⁷. En muséalisant ce patrimoine, cette démarche fut novatrice et porteuse.

Le 5 décembre, l'immense bannière de toile bleue avec le nom d'YSL fut érigée sur la façade du bâtiment pour annoncer l'exposition¹⁷⁸. La signature de l'artiste en noir rythmait la grande toile sur la 5^e avenue en période de Noël. Le 14 décembre, elle fut inaugurée. L'ouverture fut marquée par un bal grandiose auquel une foule de personnes se pressa. Un journaliste demanda à YSL avant l'ouverture : « Cette exposition au MET, ça vous donne le trac ? », question à laquelle il répondit : « C'est à la fois beaucoup d'angoisse et d'humilité. Mais l'humilité est à la base de la gloire non ? »¹⁷⁹ Elle ne ferma que neuf mois plus tard, le 1^{er} mai 1984. De nos jours, il n'est pas pensable d'exposer aussi longtemps les œuvres en raison des normes de conservation.

Avec cette exposition, Diana Vreeland abandonna les vieux principes muséographiques : elle offrit une vision novatrice de la mode tant par le choix inédit du sujet que par la mise en scène des modèles. Elle se démarquait de ses précédentes expositions dont elle fut en charge qui étaient plutôt historiques et thématiques. Elle se refusa de donner un rôle pédagogique à son

¹⁷⁵ CAUJOLLE Christian, « Diana Vreeland expose un quart de siècle d'Yves Saint Laurent », dans *Libération*, 27 décembre 1983, p.9.

¹⁷⁶ Propos de Diana Vreeland dans *Yves Saint Laurent*, [Exposition, New York, the Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art, 14 décembre 1983 – 2 septembre 1984], New York, The Metropolitan Museum of Art ; Clarkson N. Potter, 1983, pp.7-9.

¹⁷⁷ COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.14.

¹⁷⁸ Annexe. Volume 1. Document iconographique, p.19.

¹⁷⁹ JOSSELIN Jean François, « Les années Saint Laurent », *Le nouvel observateur*, 1983, p.57.

exposition et privilégia l'agencement esthétique : « Je ne veux pas être éduquée [...] je veux m'immerger dans la beauté ! »¹⁸⁰

Diana Vreeland agença¹⁸¹ plus de deux cents vêtements féminins de Haute couture et de prêt-à-porter, issus des archives YSL, des prêts de particuliers et des collections du MET. Elle opta pour des regroupements thématiques, plus appropriés qu'une présentation chronologique, qui aurait eu tendance à figer le travail du couturier toujours en activité. Cette présentation est d'ailleurs toujours utilisée actuellement au musée YSL Paris. Les créations du couturier côtoyaient les œuvres des plus grands artistes – la peinture, la musique, la littérature et le théâtre et le cinéma – : un dialogue sensible et constant était alors établi entre les différentes disciplines. Le département des peintures du MET prêta notamment des tableaux de Picasso, de Matisse, de Mondrian afin d'évoquer les sources d'inspiration du couturier. Cette association mode et Beaux-Arts s'apparentait vraiment à une démarche novatrice pour l'époque.

Un soin particulier fut accordé à la mise en exposition car « exposer, c'est créer une représentation »¹⁸². La scénographie de cette exposition est étudiée en détails par le mémoire de Cécilia Collau, *Yves Saint Laurent et les musées. Un grand couturier à la recherche de la postérité*. Diana Vreeland voulait à tout prix éviter une présentation statique. Pour la rendre plus vivante, elle utilisa des mannequins articulés : leurs gestes évoquaient le mouvement et le dynamisme des corps dans la vie. Des mannequins Schlappi¹⁸³ bariolés – bleu, vert rouge, noir doré et blanc –, sur mesure, servirent de supports aux vêtements. Se substituant aux êtres vivants, ils suscitaient un effet de vitalité, effet accentué par leur mise en situation dans une succession d'espaces assez bas de plafond et très colorés, conférant ainsi à l'exposition un côté très théâtral. Hervé Guibert pour *Le Monde* évoqua cette mise en scène très vivante :

Rien de systématique mais une invention pour chaque salle : on passe d'un salon de présentation à une salle de bal, de couleurs laquées vives à des ombres satinées, d'un salon de thé à un musée, d'un jardin botanique, à un champ de courses. Le gestuel mouvant des mannequins prolonge le style. Ils marchent sur des parterres de narcisses, se pâment dans des bouffées de musique...¹⁸⁴

¹⁸⁰ Propos de Diana Vreeland dans NEWHOUSE Victoria, *Toward a New Museum*, New-York, Monacelli Press, 2006, p.190. Information trouvée dans STEELE Valérie, *op. cit.* (note 174), p.124.

¹⁸¹ Annexe. Volume I. Plan, p.20.

¹⁸² Propos de Philippe Dube dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.21.

¹⁸³ Depuis l'exposition de 1983, les Schlappi sont les seuls mannequins utilisés dans les expositions sur Saint Laurent.

¹⁸⁴ GUIBERT Hervé « A New-York, un musée pour une consécration. Yves Saint Laurent au MET », *Le Monde*, 8 décembre 1983. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.21.

Auparavant, il était rare de peindre des salles d'exposition avec des couleurs aussi vives, surtout dans l'enceinte de musées prestigieux tels que le MET. Les mannequins arboraient les coloris des salles ce qui donnait un effet d'unicité.

Dans une première salle intitulée *Les collections noire et blanches*, une gravure agrandie représentant un décor de théâtre du XVIII^e siècle servait de fond aux créations et des toiles de Picasso étaient présentées. Un peu plus loin, les mannequins violets de la collection africaine occupaient le centre d'une pièce sous un chapiteau de drapés, avant de laisser la place aux modèles de la collection Libération. Le long d'un couloir en pente de couleur rose-pourpre, les robes Pop Art et Mondrian étaient accrochées sur de simples silhouettes de bois peintes et rivetées au mur. En présentant ces modèles comme « des robes tableaux sur des cimaises aux corps de femmes », Diana Vreeland leur conféra une platitude renvoyant à la bidimensionnalité des œuvres picturales du maître abstrait, exposées juste à côté. De nos jours, ce type de présentation est totalement prohibé. Venaient ensuite les vestes-bijoux, richement ornées de broderies, de perles et de pierreries présentées sous vitrines. Une pièce à dominante verte, aménagée en jardin verdoyant et calme, abritait des mannequins assis sur des chaises ou se promenant dans le simili parc. Un rouge violent fut réservé aux salles des collections des années soixante-dix. L'exposition mettait aussi en valeur, dans une salle à la dominante verte, la première collection d'YSL, dite *Trapèze*, ainsi que le costume créé pour Marguerite Yourcenar lors de son entrée à l'Académie Française¹⁸⁵.

La lisibilité des salles pouvaient être toutefois complexe. D'une part, parce que le nombre de vêtements présentés était tel qu'il pouvait être difficile pour les visiteurs de se concentrer sur chacune des pièces : le particulier était noyé dans un effet d'ensemble. D'autre part, parce que l'accumulation de couleurs alourdissait l'atmosphère générale. Aucun espace n'était laissé vide, tout était occupé. Enfin, la circulation entre les salles se révéla être chaotique car il n'y avait pas une logique de visite : les salles étaient simplement juxtaposées, il n'y avait aucun ordre. La scénographie, bien qu'extraordinaire, était tout de même au détriment de la perception des œuvres du couturier du fait de sa présence prédominante.

Diana Vreeland adjoignit également des éléments sonores, visuels et olfactifs. Les visiteurs déambulaient dans les salles sur des airs de Mozart, de Joséphine Baker, de Maria Callas ou des Beatles. Le parcours était plongé dans la pénombre mais des lumières donnaient à voir les œuvres tout en les mettant en scène et en volume. Grâce à ces jeux lumineux, certains détails

¹⁸⁵ Des photographies illustrent ce paragraphe. Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.20-24.

pouvaient être accentués. Le sens de l'odorat était également mobilisé. Tous les matins, les senteurs du parfum *Paris* étaient diffusées au sein des salles. Ces éléments d'ambiance donnèrent une atmosphère particulière à l'exposition qui tentait de traduire l'univers du couturier.

L'exposition reçut un véritable succès médiatique et populaire avec plus d'un million de visiteurs. Le public américain fut enchanté de découvrir l'univers d'YSL car les Etats-Unis n'avaient pas de créateurs Haute couture à cette époque : c'était une spécialité avant tout européenne et plus particulièrement française. La presse plébiscita cette exposition et sa scénographie, la saluant comme l'événement de l'année : « Cette exposition est un modèle de perfection » déclara François Deletraz.¹⁸⁶ ; « La première exposition au monde d'un couturier vivant dans un musée, pratiquement parfaite [...] »¹⁸⁷. Elle inspira d'autres expositions sur la Haute couture dans des musées du monde entier.

Aussi, cet évènement marqua-t-il l'histoire muséale, l'histoire de la mode et l'histoire d'YSL, qui se vit élever au rang d'artiste dans le monde muséal. « Plus qu'un hommage, l'exposition constitua un fait majeur [dans] l'alliance de la mode avec les musées¹⁸⁸. »

- **Un tour du monde : des expositions dans les plus grands musées**

A partir de cet évènement, « la grande aventure des expositions YSL commença »¹⁸⁹. En effet, le nom d'YSL gagna les devantures de tous les plus grands musées du monde. Des rétrospectives itinérantes eurent lieu un peu partout, présentant de nombreuses similitudes mais aussi quelques différences avec celle du MET. En marge de ces grandes rétrospectives, des expositions sur son rapport avec la photographie de mode ainsi que sur son travail scénique furent proposées dans des lieux d'exposition spécifiques ou conjointement aux expositions de mode, dans le but de montrer une autre facette du couturier. Par exemple, en 1983, *Yves Saint Laurent et le théâtre* se tint près du MET, sur la 5^e avenue, au centre culturel de l'Ambassade de France.

¹⁸⁶ « Quand Yves Saint Laurent afflue du côté de l'Hudson », *Le Quotidien de Paris*, le 22 décembre 1983. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.39.

¹⁸⁷ « Metropolitan Museum entre culture et mondanité », *Libération*, le 27 décembre 1983. *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.14.

¹⁸⁹ *Yves Saint Laurent : Exotismes*, *op. cit.* (note 173), p.28.

Le 6 mai 1985, YSL s'envola vers la Chine à l'invitation du ministère de la Culture chinois. Une rétrospective de son œuvre, *Yves Saint Laurent 1958-1985*, lui fut consacrée au Palais des Beaux-Arts de Pékin¹⁹⁰. Cette manifestation fut organisée sous l'impulsion du gouvernement chinois qui menait une politique d'ouverture vers l'Occident et ses créations de mode. Après les années maoïstes, les autorités chinoises voulaient « aider la femme chinoise à repenser sa manière de s'habiller face à un monde moderne qui s'ouvrit à elle »¹⁹¹, selon les mots du Directeur de la Société des Expositions de la République Populaire de Chine, Zhang Tuo. « La Chine qui se trouve dans un élan de réforme s'emploie à rattraper le dernier courant de son époque en matière de mode, aussi avons-nous organisé cette exposition afin de réfléchir aux manières de nous vêtir et apporter de la sorte une contribution aux échanges culturels [...]»¹⁹². » YSL confirma cette idée : « Je voudrais essayer de lui montrer les beautés et les analogies de nos cultures, d'apporter ma pierre à son évolution et peut-être d'influencer un peu, à mon tour, cette civilisation asiatique qui m'a tellement apporté ».¹⁹³ Un gigantesque panneau peint, en caractères chinois, annonçait l'exposition¹⁹⁴. Stephen de Pietri, muséographe américain, tenta lui aussi de faire oublier le statisme inhérent aux mannequins « par le choix d'attitudes individuelles ou de groupements aussi précis que dynamiques et quelques fois mêmes lyriques¹⁹⁵. » Le succès fut immédiat. « La Chine s'éveilla à Yves Saint Laurent »¹⁹⁶. Cet échange culturel et artistique renforça les liens entre les deux pays. « Monsieur Yves Saint Laurent a choisi la Chine pour sa première exposition en Asie. Ceci montre sa profonde amitié pour notre pays. »¹⁹⁷

Ce fut ensuite au tour de la Russie¹⁹⁸ d'accueillir YSL. En 1985, lors d'une visite de la maison de couture à Paris, Madame Gorbatchev, première dame d'URSS, le convia à Moscou à venir présenter une rétrospective *28 ans de création* à l'Union des peintres et des écrivains d'URSS, dans la nouvelle galerie Tretiakov, sous le patronage du ministère de la Culture soviétique. Deux-cents modèles créés entre 1958 et 1986 furent choisis. Raïssa Gorbatchev inaugura elle-même cette manifestation qui dura six semaines du 2 décembre 1986 jusqu'en janvier 1987.

¹⁹⁰ Annexe. Volume 1. Plan, p.25.

¹⁹¹ Propos de Zhang Tuo, dans *Yves Saint Laurent 1958-1985*, préfaces de ZHANG Tuo, LANG Jack et SAINT LAURENT Yves, [Exposition, Pékin, Palais des beaux-arts, mai 1985], Paris, YSL, 1985, p.2.

¹⁹² *Ibidem*, p.38.

¹⁹³ Propos d'Yves Saint Laurent recueillis par Janie Samet, « La Chine s'éveille à Yves Saint Laurent », *Le Figaro*, 4 mai 1985. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.26.

¹⁹⁴ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.25.

¹⁹⁵ *Yves Saint Laurent : Exotismes*, *op. cit.* (note 173), p.28.

¹⁹⁶ SAMET Janie, « La Chine s'éveille à Yves Saint Laurent », *Le Figaro*, 4 mai 1985. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.25.

¹⁹⁷ *Yves Saint Laurent 1958-1985*, *op. cit.* (note 191), p.38.

¹⁹⁸ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.26.

Lors de son discours de bienvenue, elle décrivit « la mode française comme une des clés possibles de la détente Est-Ouest »¹⁹⁹ : « Le sentiment de beauté de l'œuvre d'un artiste est toujours générateur de bonnes choses. Je pense que votre collection jouera un rôle important pour renforcer les liens culturels entre nos deux peuples. Puisse votre exposition être le point de départ d'échanges réguliers de collections entre les artistes français et soviétiques ! »²⁰⁰

Une autre grande rétrospective du couturier fut présentée à Saint-Pétersbourg du 3 février 1987 jusqu'en mars de la même année²⁰¹. Stephen de Pietri mit de nouveau en scène les œuvres dans la salle du trône du musée de l'Ermitage où « les robes étaient éclairées par les grands lustres de cristal mauve des Romanov²⁰². » En échange, en mars 1989, Paris reçut des pièces de costumes russes pour la première fois sorties de l'Ermitage.

La France accueillit à son tour deux expositions YSL au sein des locaux de l'UCAD. La première *Yves Saint Laurent et le théâtre* fut présentée au Musée des Arts décoratifs du 25 juin au 7 septembre 1986 : près de trois-cents pièces – dessins, costumes de théâtre et maquettes de décors – étaient exposées. La deuxième *Yves Saint Laurent, 28 années de création*, envisagée comme un panorama de l'œuvre de l'artiste, fut présentée en mai 1986 au musée des Arts de la Mode à Paris, succédant à *Moments de mode*, qui avait marqué la réouverture du musée. « [...] Paris rend un hommage à l'un de ses artistes les plus renommés mais jusqu'ici absent du cycle des expositions de la capitale. Le voici aujourd'hui chez lui, à mi-chemin entre la Cour Carrée et l'Hôtel Intercontinental où ses dernières collections ont été montrées, affrontant un public de professionnels de la mode, de clients, d'amateurs et d'amis, le public tout court, le grand public. »²⁰³ Cette exposition fut une reprise de celle du MET tout en étant allégée. Les thématiques étaient identiques mais la scénographie changea quelque peu. YSL expliqua en quoi cette nouvelle exposition différait de la première rétrospective :

Pour New York, le choix avait été fait en commun avec Diana Vreeland et c'est elle qui avait décidé de la mise en place. Ici, comme à Pékin mais en plus étendu, il s'agit d'une sélection qui m'est personnelle, parmi les modèles conservés dans mon « musée », d'autres viennent du Metropolitan et des prêts de clientes [...] il y a une cinquantaine de pièces qui n'avaient jamais été exposées²⁰⁴.

¹⁹⁹ COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.26.

²⁰⁰ SAMET Janie, « La campagne de Russie d'Yves Saint Laurent » *Le Figaro*, 8 décembre 1986, p.34. Information trouvée dans *Ibidem*.

²⁰¹ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.26.

²⁰² *Yves Saint Laurent : Exotismes*, *op. cit.* (note 173), p.29.

²⁰³ PROVOYEUR Pierre dans *Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent*, préface de LEVY Bernard-Henri, [Exposition, Paris, Musée des Arts de la Mode, 30 mai – 26 octobre 1986], Paris, Editions Herscher, 1986, p.5.

²⁰⁴ MOLINEUX Maud, « Yves Saint Laurent au Louvre : 28 années hautes en couture », *Libération*, 31 mai et 1^{er} juin 1986, p.33. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.28.

Les modèles étaient présentés à Paris sur cinq niveaux. Ce fut Jacques Grange qui fut en charge du décor de l'exposition : « Le lieu était chaotique dans ce sens qu'il est sur cinq étages comme un immeuble et non étalé. Pour promouvoir, concentrer le travail de Saint Laurent, j'ai voulu un décor abstrait qui soit l'écrin discret de vingt-huit ans de travail. On a donc mélangé les dates en évoquant les thèmes par touches symboliques : une chaise de bal évoquera la fête, deux éventails la mode espagnole, deux barres noires le style Mondrian. La majorité des robes sera présentée sur un fond écru²⁰⁵. »

En 1987, Sydney accueillit une exposition YSL à l'Art Gallery of New South Wales.

En avril-juin 1989, une exposition *Yves Saint Laurent et la photographie de mode* au Centre Pompidou aborda le travail du couturier sous un angle singulier, au travers de photographies de mode, évoquant ainsi la relation du couturier avec cet art. « Les photographies étaient regroupées par monographie exposées sur de grands panneaux noirs dans un espace tout en longueur de la galerie se découpant en trois salles du forum du musée »²⁰⁶.

En novembre – décembre 1990, ce fut le Sezon Museum of Art de Tokyo qui organisa une exposition rétrospective *Yves Saint Laurent 1958-1990*, consacrée aux dessins de théâtre et aux costumes ainsi qu'une présentation de photographies de mode²⁰⁷. La scénographie possédait un côté très théâtral, avec à l'entrée, un cygne placé au centre de la pièce accueillant les visiteurs tandis qu'à ses extrémités des mannequins Schlappi vêtus de costumes se détachaient sur fond de voilages rouges.

Enfin, en complément de l'exposition *Yves Saint Laurent Exotismes*, la Vieille Charité à Marseille montra en 1993 la complicité du couturier avec la scène.

A l'instar de celle de 1983, ces expositions rejetèrent le découpage chronologique et abordèrent l'œuvre d'YSL selon une logique thématique. Les modèles présentés étaient quasiment identiques d'une exposition à l'autre, tout de même enrichies par les dernières créations. La mise en scène orchestrée de Diana Vreeland marqua aussi fortement les esprits. Le scénographe Stephen de Pietri puis Jérôme Papeil²⁰⁸, le décorateur Jacques Grange et Hector Pascual œuvrèrent à chaque exposition à créer l'esprit de la rétrospective initiale. Stephen de Pietri « donn[a]de la magie à la présentation en faisant oublier [lui aussi] la statique inhérente

²⁰⁵ SAMET Janie, « L'écrin discret de 28 ans de travail », *Le Figaro*, 14 mai 1986. Information trouvée dans *Ibidem*, p.29.

²⁰⁶ Propos d'Alain Sayag dans *Ibid.*, p.38.

²⁰⁷ Annexe. Volume 1. Plan et Documents photographiques, pp.27-29.

²⁰⁸ Jérôme Papeil est le remplaçant de Stephen Di Pietri à la mort de ce dernier.

aux mannequins, par le choix d'attitudes individuelles, ou de groupements aussi précis que dynamiques et quelques fois mêmes lyriques »²⁰⁹. Les mannequins Schlappi restèrent, en effet, les supports de prédilection. Les silhouettes pour les robes Mondrian et Pop Art furent, en revanche, bannies. Quelques variantes étaient cependant décelables, principalement dues aux espaces impartis en fonction de chaque exposition. En effet, si les grands découpages thématiques se répondaient d'une exposition à l'autre, la configuration des espaces différait, ce qui induisait à chaque fois une perception différente. Par exemple, les cimaises des expositions de Paris et de Saint-Pétersbourg n'étaient pas colorées, contrairement aux expositions new yorkaise, chinoise et moscovite. Des décors furent parfois réalisés comme en Chine où une pagode abritait la collection chinoise. D'une manière générale, les modèles n'étaient plus confrontés à d'autres œuvres d'art et les pièces n'étaient plus parfumées aux senteurs YSL. Aussi, toutes ces expositions ne cessèrent-elles et ne cessent-elles encore aujourd'hui de marquer le monde muséal et les expositions sur la mode : « on a figé un modèle qui est l'exposition Saint Laurent, qui a été la première à New York [...] et on a figé ce modèle qui est devenu une sorte d'absolu. [...] Tout le monde cherchait à imiter Saint Laurent²¹⁰. » « Je pense qu'ils ont vraiment institutionnalisé quelque chose dans la façon d'exposer. Pour l'histoire des musées et des institutions [...] »²¹¹. Par exemple, l'exposition *Exotismes* au musée de la Mode de Marseille fut imprégnée muséographiquement par la rétrospective du MET avec une omniprésence de la couleur et la présentation sur mannequins Schlappi.

Les plus grands musées se sont donc disputé l'honneur de présenter les vêtements d'YSL : son art traversa les Etats-Unis, la Chine, la Russie, la France, l'Australie et le Japon. Les expositions ont célébré les différentes facettes de son travail ainsi que tout le savoir-faire français. Pour Paolo Roversi, « L'image [...] du grand couturier parisien, c'est Yves Saint Laurent. Le mythe »²¹². Il était le couturier qui illustrait le mieux Paris et donnait une image de l'excellence de la Haute couture. Certains l'accusaient de faire ces expositions pour les retombées commerciales. S'il est évident qu'elles servaient l'image de la maison Saint Laurent à l'étranger – ces manifestations étant des outils de communication moins coûteux que les

²⁰⁹ Propos de Katell Le Bourhis, dans *Yves Saint Laurent : Exotismes*, *op. cit.* (note 173), p.28.

²¹⁰ Propos d'un responsable des réserves de Galliera. Information trouvée dans PENCHINAT Agathe, *La Construction de la mémoire d'Yves Saint Laurent à travers les institutions : du couturier à l'artiste*, Mémoire d'étude de master 1 en Anthropologie sociale et culturelle de l'Europe, Paris, Ecole du Louvre, 2011, 2 volumes, p.35.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² GRUMBACH Didier, *Histoires de la mode*, Paris, Editions du Regard, 2008, p.114.

campagnes publicitaires –, YSL et Pierre Bergé s'en défendaient : « Communiquer mon Art est plus important que vendre des robes²¹³. »

- **Un nouveau statut pour Yves Saint Laurent : un couturier-artiste**

« Je ne suis pas un couturier, je suis un artisan, un fabricant de bonheur. » – Yves Saint Laurent²¹⁴.

Avec son entrée dans les musées, YSL s'est interrogé sur son statut : « Puisque je suis dans les musées, peut-être suis-je vraiment, maintenant, un artiste ? »²¹⁵.

Dès les années 1960, le couturier jouit d'une véritable notoriété. Auparavant, sous l'Ancien Régime, le couturier était relégué au rang des anonymes et des arts mécaniques. Petit à petit, il connut une promotion sociale et notamment grâce à Charles Frédéric Worth, qui signa le premier ses créations. Cette griffe conduisit les couturiers à une reconnaissance publique.

Cette conquête trouva sa pleine consécration avec l'exposition de 1983 au MET : les créations d'YSL étaient hissées au rang d'œuvres d'art au même titre que les autres Arts, faisant d'YSL non plus un simple couturier-créateur mais un artiste. D'ailleurs, Pierre Bergé affirmait : « La mode n'est pas un art, mais il faut un artiste pour la créer²¹⁶. » et continuait « Yves Saint-Laurent était un artiste, comme Balenciaga. Et Chanel, aussi. Et Christian Dior. Schiaparelli était également une artiste. ». YSL avait, cependant, du mal à s'avouer « artiste » – peut-être par humilité – alors qu'il assimilait bien souvent son geste créateur à celui des autres artistes. « J'ai l'habitude de dire que ce que je fais est un art mineur. Peut-être n'est-ce pas autant mineur après tout, mais ce n'est pas un Beaux-Arts. Je ne peux pas prétendre faire de la sculpture et faire de la femme le piédestal ridicule de mes présentations²¹⁷. » Malgré les hésitations du couturier, la presse l'assimila à un artiste et le surnomma même « le Picasso of fashion », surnom qui montrait bien le rapprochement entre l'univers du couturier et celui de l'art. Laurence Benaïm le compara aussi à un peintre de la vie moderne : « C'est parce qu'il fait son métier avec toutes les ressources de son art qu'il est un artiste, là où d'autres cherchant à faire de l'art ne font que de la mode. Son travail reste le témoignage d'un peintre de la vie moderne,

²¹³ HEYMANN Daniel, « Les vertiges de l'ambassadeur ». Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.27.

²¹⁴ BENAÏM Laurence, *Musée Yves Saint Laurent Marrakech*, Marrakech, Editions Jardin Majorelle, 2017, p.21.

²¹⁵ Propos d'Yves Saint Laurent dans *Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent*, *op. cit.* (note 203), p.213.

²¹⁶ BERGE Pierre, *op. cit.* (note 6), p.32.

²¹⁷ Propos d'Yves Saint Laurent dans *Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent*, *op. cit.* (note 203), p.53.

trouvant dans le fugitif, le bizarre, le violent, l'étrange, le particulier, la nature illimitée de la création »²¹⁸. Le couturier peut également être comparé au sculpteur : tous deux accordent une place de choix à la matière et « l'un comme l'autre explorent l'espace puisque leurs œuvres sont en volume »²¹⁹.

Si le couturier a parfois du mal à se faire considérer comme un artiste, c'est en raison du côté éphémère de ses créations. Pierre Bourdieu affirmait à juste titre : « l'activité du couturier est l'exact opposé de celle de l'écrivain ou de l'artiste légitime, qui ne peut espérer accéder à une consécration durable (ou définitive) que s'il sait repousser les profits et les succès immédiats mais temporaires de la mode [...] : c'est le privilège des plus grands [...] d'arrêter le temps de la mode, forme suprême de distinction²²⁰. » YSL a bel et bien « arrê[t] le temps de la mode » avec ses créations au style éternel qui interpénètre encore actuellement notre manière de s'habiller.

En somme, à l'image du peintre devant sa toile ou de l'écrivain devant sa page blanche, le couturier crée : une telle imagination et inventivité ne peuvent que confirmer son nouveau statut d'artiste. Aussi, à la question « Peut-on considérer les couturiers comme des artistes ? », il suffit de prendre la réponse d'Edmonde Charles-Roux : « Pour moi, ce sont des artistes, comme toute personne qui, à partir d'un matériau dont vous et moi ne saurions strictement rien faire, fait quelque chose²²¹. »

b. Genèse des musées Yves Saint Laurent : un projet à deux têtes

« J'ai toujours dit qu'il fallait transformer les souvenirs en projet. » – Pierre Bergé²²².

Le processus de construction mémorielle de l'œuvre du couturier commença très tôt et fut porté par YSL lui-même mais surtout par Pierre Bergé.

²¹⁸ Propos de Laurence Benaïm. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.43.

²¹⁹ FIETTE Alexandre, *Mode, passion et collection : le regard d'une femme*, [Exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2 octobre 2003 – 7 mars 2004], Paris, Somogy éd. d'art ; Genève, Musées d'art et d'histoire, 2003, p.40.

²²⁰ BOURDIEU Pierre et DELSAUT Yvette, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 1, n°1, janvier 1975, Hiérarchie sociale des objets, p.17.

²²¹ *Bravo Yves*, Édition Maïme, Arnodin Fayolle, 1982. Information trouvée dans *Yves Saint Laurent : Exotismes*, *op. cit.* (note 173), p.43.

²²² Propos de Pierre Bergé dans *Yves Saint Laurent dialogue avec l'art*, *op. cit.* (note 100), p.7.

- **La conscience patrimoniale d'Yves Saint Laurent et Pierre Bergé**

« Le grand art, c'est de durer », Yves Saint Laurent a fait sienne la devise de Metternich²²³. »

« Après une collection je suis vidé. Elle a fui de mes doigts pour devenir des choses qu'on use, qu'on jettera peut-être. Un livre, une musique, une sculpture, cela reste, mais la mode... Quelle frustration de se dire que son œuvre périra ! »²²⁴. Par cette phrase, on descelle la conscience patrimoniale d'YSL, conscience qui prit progressivement forme durant la seconde moitié du XX^e siècle. Ses créations étaient pour le couturier les témoins de son travail et afin d'empêcher leur « mort »²²⁵, il les collectionna très tôt : préserver son travail année après année face aux aléas du temps pour éviter qu'il ne tombe dans l'oubli, laisser une trace pérenne de son œuvre dans l'histoire, tel était son nouvel objectif. A la question « Quelle trace aimeriez-vous laisser ? Celle d'un artiste qui construit une œuvre ou celle d'un magicien de l'éphémère ? », il répondit « Un artiste qui construit son œuvre. »²²⁶ Pierre Bergé l'accompagna naturellement dans ce projet. Dans une interview, ce dernier se confia : « Je ne devrais certainement pas le dire, mais lui n'était pas fou de ça, vous savez, les fondations, les musées... C'est plutôt moi qui y tenais²²⁷. » Pierre Bergé, voyant en YSL le génie du XX^e siècle, comprit l'importance, voire même l'impératif de tout conserver. « Dès l'origine de la maison, j'ai su qu'il fallait garder toute la mémoire du travail d'Yves Saint Laurent. Cette nécessité et l'évidence de son talent m'ont dicté cette décision. »²²⁸

Tout est parti du souhait d'YSL de ne pas vendre une robe en 1963 et de la conserver. Dès lors, un fonds considérable et unique se constitua. « Depuis le premier jour, nous avons pris soin de conserver les modèles les plus importants des collections ainsi que la totalité des dessins

²²³ « Quand Yves Saint Laurent parle, 20 ans », avril 1973. Information trouvée dans *Yves Saint Laurent : Exotismes, op. cit.* (note 173), p.31.

²²⁴ Propos d'Yves Saint Laurent recueillis dans par Hélène de Turckheim. *Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent, op. cit.* (note 203), p.213.

²²⁵ « Les couturiers, plus que les autres artistes, ont peur que leur œuvre ne disparaisse, alors que les peintres, écrivains, musiciens, peuvent tjrs se rapprocher au jugement de l'éternité. », – Propos de Sonia Rykiel, *Femme*, mars 1988, cité dans BENAÏM Laurence, *op. cit.* (note 33), p.390.

²²⁶ BAUDY Jean Dominique et VORMESE Francine Vormese, « Saint Laurent, 30 ans de Passion », *ELLE*, 27 janvier 1992, p.42.

²²⁷ ROUSSEAU Caroline, « Yves Saint Laurent, deux musées pour un couturier », *Le Monde*, 29 janvier 2016, https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2016/01/29/deux-musees-pour-le-couturier-yves-saint-laurent_4855921_4497335.html [consulté le 10 février 2019].

²²⁸ Propos de Pierre Bergé dans HENWOOD Esther, « Architectural Digest exclusif », avril 2004. Information trouvée dans SAMUEL Aurélie, *op. cit.* (note 169), p.13.

et croquis²²⁹. » En effet, dès le lancement de la maison YSL, une politique de conservation des archives fut mise en place. Cette démarche était particulièrement novatrice pour l'époque car la majorité des autres maisons en activité ne gardait rien. « Ce travail de conservation, aucune autre maison ne l'a fait. J'ai eu conscience de sa nécessité dès le premier jour, je savais qu'il serait le plus grand couturier de la fin du XX^e siècle. J'avais raison, son œuvre méritait donc d'être préservée. »²³⁰ D'autant que pour une jeune maison, comme celle d'YSL, il était important de vendre les modèles des défilés afin d'accroître ses financements. Au départ, il s'agissait de ne conserver que les modèles « coup de cœur » de chaque collection, puis, le champ de préservation s'élargit au fur et à mesure.

Cette entreprise de conservation engagée dans les années 1960 prit une nouvelle dimension dans les années 1980. Un premier registre de la collection vit le jour afin de servir de base pour la conception d'un nouvel inventaire exhaustif informatisé, inventaire qui continue actuellement d'être utilisé²³¹. La même année, en mai 1980, les modèles collectés furent entreposés dans des « caves » au 9, avenue Marceau, et en janvier 1981, dans les sous-sols du 7, avenue George-V où se trouvaient les anciens bureaux de SAINT LAURENT Rive Gauche. A partir de 1982, est apposée la mention « M » puis « Musée » sur les fiches d'atelier et les livres d'inventaire pour signaler les œuvres qui seront conservées. Le processus de conservation s'amplifia alors.

Grâce aux deux hommes, la collection du musée YSL Paris est aujourd'hui des plus variées²³². L'ensemble est très cohérent et en très bon état car les pièces ont été très peu portées. Il s'agit exclusivement d'un vestiaire féminin, le couturier n'ayant pas souhaité conserver de vêtements masculins.

Le fonds est constitué d'environ sept mille modèles Haute couture, essentiellement des prototypes – modèles réalisés pour les défilés – présentés entre 1962 et 2002, accompagnés de huit mille cinq-cents accessoires – chapeaux, bijoux, chaussures, gants, sacs, écharpes, fleurs, coiffes – qui permettent de reconstituer les modèles tels qu'ils étaient présentés par le couturier

²²⁹ Propos de Pierre Bergé dans *Yves Saint Laurent dialogue avec l'art*, op. cit. (note 100), p.5.

²³⁰ Propos de Pierre Bergé dans SAMUEL Aurélie, op. cit. (note 169), p.18.

²³¹ Chaque numéro d'inventaire indique HC pour « haute couture » suivi de l'année de la collection, du E pour les collections « printemps-été » et du H pour les collections « automne-hiver » et du numéro de modèle. Ajout de différentes lettres en fonction du type d'objet : R pour robe / BR pour bracelet / CR pour croquis de mode / BI pour bible ou fiche d'atelier / PLA pour planche / PH pour photographies. Chaque modèle est inventorié de la même manière que ses accessoires, ses croquis, ses planches de collection, ses fiches d'atelier et ses photographies.

²³² Les chiffres qui suivent sont tirées de *Yves Saint Laurent. L'album*, Paris, Musée Yves Saint Laurent Paris et Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2017.

lors des défilés. A cela, s'ajoute le prêt-à-porter – prototypes d'usine ou en provenance de boutique –, composé d'environ trois mille cent-quarante-et-une pièces textiles.

Au fonds textile, s'adjoignent tous les documents et les traces qui ont accompagné l'élaboration des modèles, à savoir les archives papiers²³³ – les croquis originaux, les « bibles », les planches de collection, les fiches de manutention, les cahiers de clientes, les articles de presse, les dessins de costumes ou de décors réalisés pour le théâtre, le ballet, le cinéma ou le music-hall... –, les archives textiles – les patrons des modèles, les toiles à patron, les échantillons de broderie – et les mannequins Stockman²³⁴ des grandes clientes qui aidaient à la confection des pièces qu'elles commandaient. Ces archives permettent de parfaitement documenter le processus de création et de fabrication des pièces vestimentaires. Il est même possible de retracer l'histoire d'une pièce.

Il existe également un important fonds photographique et audiovisuel, en partie collecté par Gabrielle Buchaert, l'ancienne attachée de presse d'YSL : plus de mille tirages originaux de photographes prestigieux du XX^e siècle – Irving Penn, Richard Avedon, Helmut Newton, Jeanloup Sieff, Guy Bourdin – sont recensés. Les modèles présentés lors des défilés de 1962 à 2002 sont particulièrement bien documentés en termes de photographies, de polaroids, voire même de films à partir des années 1980. Toutes les émissions télévisuelles consacrées au couturier ainsi que des tirages des reportages photographiques commandés par les magazines sont également précieusement conservés. Les grands événements de la maison sont très bien documentés.

Pour finir, le musée conserve quelques peintures à l'effigie du couturier comme les célèbres portraits de Bernard Buffet (1958) et d'Andy Warhol (1972).

Ces archives n'ont pas d'équivalent dans le milieu de la Haute Couture et de la mode : elles donnent une vision complète de l'œuvre du couturier en retraçant tous les moments qui ont marqué sa vie. Le musée enrichit aujourd'hui ce fonds grâce à des acquisitions ou à des dons. Pendant un temps, il était question d'incorporer à ces archives, les collections personnelles²³⁵

²³³ Les dessins rappellent l'importance du travail graphique chez le couturier, que ce soit pour ses collections de mode ou pour ses créations scéniques. Tout commence par le dessin chez Saint Laurent. Le dessin est primordial dans le travail du couturier. Cette phase préparatoire n'est pas une obligation dans la mode puisque certains couturiers ne dessinent pas : Jeanne Lanvin drape, par exemple, directement le tissu sur un mannequin de bois.

²³⁴ La maison abrite aussi un fonds de 130 mannequins Stockman, et notamment ceux de Danielle Mitterrand, Bernadette Chirac, Catherine Deneuve ou encore Carla Bruni.

²³⁵ Cette collection était composée d'art moderne (Picasso, Matisse, Mondrian, Léger, Brancusi, Ensor, Cézanne, Duchamp), d'Art déco mais aussi de sculptures et d'objets d'art de la Renaissance, d'orfèvrerie, de tableaux anciens (Franz Hals, Gainsborough, Ingres, Géricault), de pièces archéologiques, de l'art asiatique, du mobilier et des dessins anciens.

réunies par YSL et Pierre Bergé pendant près de cinquante ans dans leurs appartements de la rive gauche de Paris, rue de Babylone et rue Bonaparte. « Nous souhaiterions qu'un jour les collections de tableaux, de meubles et d'objets d'art que nous avons réunies, Yves Saint Laurent et moi-même, reviennent à cette Fondation. La boucle sera bouclée. Quarante années de passions se trouveront réunies. Passion de l'art, passion de la mode. »²³⁶ Or, à la mort de son compagnon, Pierre Bergé éprouve de la méfiance vis-à-vis de la nostalgie et du culte du passé. « Je déteste la nostalgie, et les gens qui pensent que c'était mieux avant »²³⁷, affirma-t-il avec vigueur. Dominique Baqué, dans *Yves Saint Laurent, Les derniers jours de Babylone*, compare Pierre Bergé à un radical : « Et puis il y a les autres, les radicaux. Ceux qui ne gardent rien, se défont de tout, jettent, donnent, brûlent, lettres, souvenirs, affaires personnelles »²³⁸, attitude qui peut tout de même paraître paradoxale quand on connaît avec quelle force il tint à conserver l'œuvre de son compagnon²³⁹. De plus, pour Pierre Bergé, cette extraordinaire collection d'œuvres d'art avait du sens lorsqu'YSL était encore en vie, or « Yves Saint Laurent est mort. Cette collection ne veut plus dire grand-chose. Je ne vais pas la poursuivre. Ce qui m'a motivé, c'est le besoin de mettre le mot fin dans tout ça »²⁴⁰. Il explique qu'il avait alors deux solutions : « ou bien mettre tous ces objets, tous ces tableaux dans un musée mais cela devenait très compliqué et très onéreux. Ou bien organiser des enchères publiques »²⁴¹. Finalement, la totalité des collections d'œuvres d'art de la rue Babylone – près de sept-cent-trente œuvres – fut vendue aux enchères à Paris sous la nef du Grand Palais, par l'intermédiaire de la maison Christie's, sur trois jours, du 23 au 25 février 2009. Mise en scène dans une scénographie signée Nathalie Crinière, elle est disposée au gré de douze salles aux couleurs noire et blanche, au style chic et sobre, en somme à l'image des deux collectionneurs. Pierre Bergé décida de reverser la somme gagnée à la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent ainsi qu'à une fondation pour aider la recherche médicale sur le sida. Pierre Bergé conclut : « Je pense que lui [YSL], il aurait gardé cette collection jusqu'au bout sans se préoccuper de sa dévolution. Moi je ne suis pas comme

²³⁶ Propos de Pierre Bergé dans *Yves Saint Laurent dialogue avec l'art, op. cit.* (note 100), p.7.

²³⁷ ROUSSEAU Caroline, *op. cit.* (note 227), https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2016/01/29/deux-musees-pour-le-couturier-yves-saint-laurent_4855921_4497335.html [consulté le 10 février 2019].

²³⁸ Propos de Dominique Baqué dans BAQUE Dominique, *Yves Saint Laurent. Les derniers jours de Babylone : les adieux à l'appartement d'Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, postface de BERGE Pierre, Paris, Editions du Regard, coll. Photographies, 2013, p.14.

²³⁹ « Selon lui, ouvrir un musée n'était pas paradoxal à cette façon de penser : « Pas du tout ! Je n'ai ni regret ni nostalgie justement. La seule chose qui compte, c'est de transformer les souvenirs en projets. » », dans ROUSSEAU Caroline, *op. cit.* (note 227), https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2016/01/29/deux-musees-pour-le-couturier-yves-saint-laurent_4855921_4497335.html [consulté le 10 février 2019].

²⁴⁰ Propos de Pierre Bergé sur le site : https://fr.fashionnetwork.com/news/Pierre-Berge-appose-le-mot-fin-sur-la-collection-Saint-Laurent-et-Berge_45124.html#.XQCWc_ZuLIV [consulté le 13 mars 2019].

²⁴¹ *Ibidem.*

ça. Je ne crois pas à qui que ce soit pour régler nos propres destins. J'ai voulu le faire moi-même »²⁴².

Aussi, « Pierre Bergé et Yves Saint Laurent [eurent-ils] eu l'intuition de l'importance de transmettre au présent et pour le futur de la mode la quintessence du style de la maison de couture. Ils [inventèrent] ainsi la notion de patrimoine de mode qui depuis a fait école »²⁴³, notamment au sein des grandes maisons de luxe.

- **De l'AROYSL (le Centre de Documentation de la Villette) à la Fondation : la patrimonialisation progressive du couturier**

Afin de préserver les archives collectées, l'Association pour le rayonnement de l'œuvre d'YSL (AROYSL) fut créée en 1997. Gérée indépendamment de la maison de couture, c'est une sorte de « musée » et de centre polyvalent de documentation qui fut aménagé dans des locaux situés à la Villette au 11, rue de Cambrai, dans le XIX^e arrondissement de Paris à proximité du canal de l'Ourcq²⁴⁴.

Ce projet eut pour point de départ la coupe du monde de football en 1998, événement qui vit défiler plus de trois-cents mannequins dans le stade de France, ce qui nécessita la sortie de plusieurs modèles conservés. Les anciennes « réserves » au 7, avenue George-V étaient devenues si étroites que sous l'impulsion d'Hector Pascual, premier conservateur des archives YSL, elles furent déménagées dans le Centre de la Villette bien plus vaste et fonctionnel²⁴⁵. Pierre Bergé et YSL inaugurèrent ce nouveau lieu de conservation devant la presse le 26 octobre 2000. « Quand M. Saint Laurent est venu ici, il a été très ému. C'était touchant à voir, cet homme qui contemplait le travail de toute une vie. Il n'a pas fait de commentaire, il est si timide, si secret, mais l'émotion dans ses yeux était extraordinaire²⁴⁶. » Dès lors, les créations d'YSL se transformèrent véritablement en objets d'étude.

En plus de Jean-Philippe Pons, le directeur du centre, Hector Pascual était l'un des acteurs phares du centre. Peintre de formation, costumier et décorateur de théâtre, il rencontra YSL lors

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ BONDIL Nathalie *et al.*, *Op. cit.* (note 12), p.20.

²⁴⁴ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.30.

²⁴⁵ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.30.

²⁴⁶ Propos d'Hector Pascual dans FOURNIER Lola, « Le processus de muséalisation ou l'art de pérenniser l'éphémère », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.166.

d'une production de Roland Petit au Casino de Paris. Sollicitant un emploi dans sa maison de couture, le couturier lui proposa de s'occuper des archives de l'AROYSL en 1981 : il devenait ainsi le « gardien des créations de l'éphémère »²⁴⁷. Le centre conservait les pièces et documents collectés par le couple et effectuait des achats afin d'enrichir et de compléter le fonds : par exemple les années 1958 à 1962, qui correspondent aux premières années d'YSL chez Dior, faisaient cruellement défaut. Outre ses achats, le centre bénéficiait de quelques donations.

Installé dans des anciens entrepôts de la ville de Paris datant du XIX^e siècle, le centre, d'une superficie totale de 1230 m², fut aménagé par les architectes Jean-Michel Rousseau et Vincent Vezin, qui avaient déjà travaillé pour les boutiques YSL. Le lieu se composait de trois espaces : au rez-de-chaussée, étaient situés un espace d'exposition ouvert au public ainsi qu'un espace de documentation réservé aux étudiants et aux chercheurs – l'ensemble faisant 320 m² –, tandis qu'au premier étage, il y avait un espace de conservation de 910 m² aménagé avec des réserves et des compactus. Le pôle de conservation prévalait par rapport aux deux autres. Le centre avait d'ailleurs le privilège d'avoir son propre atelier de restauration sur place.

Le pôle documentation²⁴⁸ assurait au centre d'être un lieu de recherche, un lieu monographique à l'image du couturier. Les coloris verts acidulés rappelaient les mosaïques d'une des pièces de sa villa à Marrakech. La « Saint-Laurent^hèque »²⁴⁹ était ouverte au public, gratuitement, sur rendez-vous. Auparavant, les documents n'étaient rendus accessibles que pour les conservateurs, le public universitaire et les journalistes. Le centre comportait également une salle de consultation multimédia pour visualiser les supports vidéo. En plus des archives propres à YSL, plusieurs ouvrages généralistes sur la mode et la beauté étaient consultables.

L'espace dédié aux expositions se référait, lui aussi, à l'univers d'YSL. Simple et épuré, il était rythmé par cinq poteaux noirs, un parquet en mansonia vernis et des fauteuils noirs²⁵⁰ : « Je considère mon métier dans la pureté et la simplicité »²⁵¹. Lors des expositions, le centre occultait les grandes baies vitrées pour des raisons de conservation. C'est Jean-Philippe Pons et Hector Pascual, en tant que fin connaisseur du monde du spectacle, qui étaient en charge de la conception des expositions, tout en étant en accord avec YSL. Il y eut plusieurs expositions organisées et, contrairement à celle du MET, les vêtements furent privilégiés par rapport au décor : la présentation se voulait classique et traditionnelle avec des décors simples et efficaces

²⁴⁷ COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.55.

²⁴⁸ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.31.

²⁴⁹ Expression de Laurence Benaïm. Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.58.

²⁵⁰ Annexe. Volume 1. Document photographique, p.31.

²⁵¹ Propos d'Yves Saint Laurent. Information trouvée dans *Ibidem*, p.54.

qui tendaient à s'effacer au profit des œuvres. Des mannequins Schlappi étaient utilisés et proposaient des poses dynamiques, afin de personnifier les œuvres. Des projections vidéo de défilés étaient aussi de mise afin d'apporter du mouvement à l'ensemble de la présentation.

La première exposition²⁵² *Moments de création* (octobre 2000 – février 2001) abordait une étape essentielle de la création d'un modèle Haute couture très peu connue du grand public et ignorée par les institutions spécialisées : les toiles. Le centre tenait à exploiter ce thème en raison de l'important fonds qu'il possédait. L'accent fut mis sur des modèles plutôt récents pour éviter tout caractère rétrospectif. Cette exposition inaugurale proposait une scénographie imaginée par Jean-Philippe Pons. Pour occulter les baies vitrées, de grands panneaux reproduisant la façade de la maison de couture avenue Marceau furent créés. L'espace d'entrée présentait le travail préliminaire aux toiles grâce à une dizaine de photographies en noir et blanc. Au centre, sur un podium, étaient disposés des modèles et des toiles répartis de chaque côté d'un voile grillagé « qui rendait visible, par transparence, le dos des vêtements »²⁵³. La présentation des pièces suivait l'ordre d'un défilé de mode : tenues de jour, de cocktail et du soir. A l'entrée, les visiteurs recevaient un programme pour rappeler ceux distribués lors des défilés, qui détaillaient les modèles présentés.

La deuxième exposition²⁵⁴ *La gloire ne se conçoit que dorée* (mai – juillet 2001) exploitait le thème de l'or et du soleil afin de donner « une vision festive et éclatante du travail de Monsieur Saint Laurent »²⁵⁵. Les modèles Haute couture devaient illustrer l'emploi de la couleur or comme faisant partie intégrante du travail du couturier. Le souci de présenter les dernières créations du couturier était toujours de mise. A l'entrée, le poster Love de 1972 était présenté sous vitrine accompagné d'une citation ainsi que de deux modèles entièrement dorés. Le parcours s'articulait autour de différentes thématiques : le noir et l'or, l'or appliqué, l'or brodé, l'or exotique, le rêve d'or avec les robes de stars, les Golden Animals. Le podium de l'exposition inaugurale fut réutilisé car il permettait d'offrir au public une proximité avec les œuvres. De vastes panneaux dorés ornaient également l'ensemble de l'espace. Deux bornes de télévision présentaient les créations en mouvement.

La troisième exposition *L'allure Saint Laurent* (avril – mai 2002) dévoilait les modèles Haute couture les plus célèbres du couturier qui illustraient le mieux son style. Répartis sur différents

²⁵² Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.32.

²⁵³ *Ibid.*, p.61.

²⁵⁴ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.33.

²⁵⁵ Archives du Musée Yves Saint Laurent Paris. Porte-revues gris : *Musée YSL à la Villette ; Musée YSL La Villette.*

podiums, les mannequins se détachaient sur un fond de velours rouge et ne suivaient pas un quelconque ordre chronologique. Le travail préliminaire à la création n'était pas en reste : les croquis de mode, les toiles, les photographies étaient également exposés. Deux bornes présentaient toujours des extraits, notamment du défilé au Centre Pompidou. Petite nouveauté : l'ajout d'une biographie concise d'YSL et de son travail.

D'autres expositions eurent lieu, à l'instar de *l'Aigle à deux têtes*²⁵⁶, développant sans cesse de nouvelles thématiques liées à l'œuvre du couturier.

Bien que ce lieu ne fût pas un musée en tant que tel, il s'apparentait tout de même à une institution muséale puisqu'il donnait un souffle d'éternité et de pérennité aux créations du couturier en assurant leur conservation et en les présentant à un certain public. D'ailleurs, certains journalistes accordaient la dénomination de « musée » au centre. Même certains membres internes le qualifiaient de « musée privé ». En tant que lieu en l'hommage d'un créateur encore en vie et en activité au moment de son ouverture, le terme de « musée » ne s'y prêtait pas, d'autant plus que cet espace se voulait vivant : Hector Pascual affirmait que « cet endroit [était] destiné aux générations à venir, ce n'[était] pas un temple mort. Comme je dis toujours, la vie commence demain. Et puis, j'ai des armoires vides pour encore vingt ans²⁵⁷. » De plus, il était difficile de qualifier le centre de musée quand on sait qu'il était réservé à un cercle restreint de population. Bien que public, il était quasiment confidentiel. Il accueillait surtout des journalistes, des professionnels de la mode, des étudiants en stylisme ou des associations culturelles.

En 2002, à la fermeture de la maison de couture le 31 octobre, YSL refusa de désigner un successeur car, selon lui, son œuvre était unique et ne pouvait être poursuivie en son absence. Aussi, le travail de préservation patrimoniale se renforça-t-il et la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent fut-elle créée : elle ouvrit ses portes le 10 mars 2004. L'ensemble des documents qui était conservé au Centre de la Villette fut rapatrié au 5, avenue Marceau : les créations d'YSL avaient retrouvé leur lieu de vie initial. Au nom du couple, elle arborait en premier le nom de Pierre Bergé. En 2004, dans une interview, ce dernier insistait sur sa part d'implication dans la mise en œuvre de ce projet :

²⁵⁶ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.34.

²⁵⁷ JANSEN Éric, « Ouverture du musée Yves Saint Laurent. Les trésors d'une vie », *Point de vue*, 23 février 2000.

« Je suis le seul à avoir pensé à conserver les vêtements, tableaux, planches de dessins, fiches d'ateliers, références de tissus, même la comptabilité tenue dans des cahiers d'écoliers – quarante ans de maison – est inscrite aujourd'hui dans un livre relié. Si dans mes goûts et mes opinions je ne pas conservateur, ici, j'ai été l'archiviste de la mémoire des quarante années de création d'Yves Saint Laurent [...] ²⁵⁸ »

Et, dans ses *Lettres à Yves*, Pierre Bergé évoqua le rapport d'YSL avec la Fondation :

« En cela nous étions différents. Tu tenais aux choses, je ne tiens qu'aux gens, tu aimais conserver, j'aime partager. La Fondation t'intéressait peu, elle conservait une œuvre, la tienne, que tu avais dû arrêter, dont tu avais dû te déprendre et tu vivais cette séparation comme un échec. Même les expositions qui te concernaient ne soulevaient chez toi qu'un faible enthousiasme. Cela je le savais lorsque j'ai créé cette Fondation, mais je n'ai écouté que mon amour, que mon admiration ²⁵⁹. »

Une fondation est définie par l'article 18 de la loi du 23 juillet 1987 comme : « l'acte par lequel une ou plusieurs personnes physiques ou morales décident l'affectation irrévocable de biens, droits ou ressources à la réalisation d'une œuvre d'intérêt général et à but non lucratif ». Reconnue d'utilité publique le 5 décembre 2002²⁶⁰, la Fondation PB – YSL revêtait un caractère paradoxal car elle fut ouverte alors que le couturier exerçait encore. Il n'était pas question d'en faire un sanctuaire mais un lieu vivant : « D'après ce que j'ai compris, dans l'esprit de Monsieur Bergé ce n'est pas un mausolée ici. C'est un lieu ouvert aux artistes [...] C'est une œuvre aussi, [...] ce n'est pas du tout un mausolée. Et même quand on y travaille, on ne ressent pas du tout cela²⁶¹. » La Fondation PB – YSL rendait hommage aux créations du couturier, tout en participant à l'élever au rang d'artiste, désir accru à la mort du maître en 2008. Elle tenta de faire cohabiter l'âme de l'ancienne maison de couture et la sphère scientifique muséale. Lieu hybride, elle se voulait la poursuite de l'AROYSL en faisant rayonner l'œuvre d'YSL notamment par le biais d'expositions thématiques dans et hors les murs. A cette mission s'ajoutaient la conservation et le soutien aux activités culturelles et éducatives.

Si au départ, le 5, avenue Marceau devait seulement accueillir un centre de documentation et de conservation, à peine trois mois avant l'ouverture, Pierre Bergé changea d'avis et demanda aux architectes d'imaginer un projet avec des espaces d'exposition et une boutique pour pouvoir faire des expositions temporaires²⁶². Pierre Bergé avait, en effet, souhaité ouvrir deux salles

²⁵⁸ Propos de Pierre Bergé dans HENWOOD Esther, *op. cit.* (note 2228), p.90.

²⁵⁹ BERGE Pierre, *op. cit.* (note 6), p.35.

²⁶⁰ Décret du 5 décembre 2002 portant reconnaissance d'une fondation comme établissement d'utilité publique. Annexe. Volume 1. Document textuel, p.35.

²⁶¹ Information trouvée dans PENCHINAT Agathe, *op. cit.* (note 210), Annexes, p.52.

²⁶² Informations récoltées lors de l'interview de Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions, le 27 mai 2019.

d'exposition au sein de l'ancienne maison de couture : 200 mètres carrés étaient aménagés dans de strictes conditions muséographiques. Les expositions n'étaient pas exclusivement consacrées à YSL ni même à la mode : la peinture, le dessin, la photographie étaient également des thèmes abordés. « Je vois un futur parce que ce n'est pas uniquement centré sur les vêtements de Monsieur Saint Laurent. Il y a déjà eu des expositions sur David Seidner, sur Charles James, sur les vanités [...]. Je crois qu'il y a un futur parce que la Fondation s'ouvre aux artistes. [...] Je crois que l'avenir c'est de faire un mélange des deux pour que ce soit vivant [...] Il y a beaucoup de gens à chaque exposition qui veulent voir des vêtements Saint Laurent mais si on faisait que des vêtements Saint Laurent, ça s'appauvrirait terriblement »²⁶³.

Au total, vingt-quatre expositions temporaires ont eu lieu à la Fondation entre 2004 et 2016, dont la plupart eurent pour commissaires YSL et Pierre Bergé²⁶⁴. Au départ, il était prévu d'en faire trois par an mais les dernières années de l'institution n'en virent plus que deux. Le choix des sujets correspondait aux goûts et aux envies du couple : c'étaient des sujets qui les touchaient particulièrement. Le discours était majoritairement subjectif puisque les œuvres n'étaient pas choisies par souci de rigueur scientifique mais plutôt par goût esthétique. L'exposition *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art* inaugura les lieux²⁶⁵. Au travers de quarante-deux pièces, la Fondation fit le récit du dialogue d'YSL avec les peintres qu'il admirait. Le visiteur pouvait contempler les plus beaux modèles du maître mis en regard des chefs-d'œuvre qui l'avaient inspiré. « Je souhaite que cette exposition entraîne le visiteur sur les rives de la création et qu'il partage avec moi les émotions que j'ai éprouvées tout au long de ma vie et qui se répercutent d'écho en écho dans mon travail²⁶⁶. » S'ensuivit une longue liste d'expositions²⁶⁷.

²⁶³ Information trouvée dans PENCHINAT Agathe, *op. cit* (note 210), Annexes, p.32.

²⁶⁴ Ils pouvaient aussi faire appel à un autre commissaire lorsque le sujet était spécifique, un conservateur d'un département de musée ou spécialiste d'une thématique.

²⁶⁵ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.36.

²⁶⁶ Propos d'Yves Saint Laurent dans *Yves Saint Laurent dialogue avec l'art, op. cit.* (note 100), p.9.

²⁶⁷ Robert Wilson, *Les Fables de La Fontaine* (2004-2005) ; Yves Saint Laurent, *Smoking Forever* (2005-2006) ; André Ostier, *Photographies* (2006) ; Yves Saint Laurent *Voyages extraordinaires* (2006-2007) ; Yves Saint Laurent, Nan Kemper, *Une Américaine à Paris* (2007) ; Yves Saint Laurent *Théâtre Cinéma Music-Hall Ballet* (2007-2008) ; *Une passion marocaine, Caftans, broderies, bijoux* (2008) ; David Seidner, *Photographies, Le costume populaire russe* (2009) ; Jean-Michel Frank, *Un décorateur dans le Paris des années 1930* (2009-2010) ; *Les Derniers Maharajas et Vanité, mort que me veux-tu ?* (2010) ; David Hockney : *Fleurs fraîches* (2010-2011) ; SAINT LAURENT, *rive gauche. La révolution de la mode* (2011) ; Gisèle Freund. *L'Œil frontière, Paris 1933-1940* (2011-2012) ; *Kabuki, Costumes au théâtre japonais* (2012) ; *Du côté de chez Jacques-Émile Blanche. Un salon à la Belle Époque* (2012-2013) ; *Art sacré du Tibet. Collection Alain Bordier* (2013) ; Hiroshi Sugimoto, *Accelerated Buddha* (2013-2014) ; *Femmes berbères du Maroc* (2014) ; Hedi Slimane, *Sonic* (2014-2015) ; Yves Saint Laurent 1971, *La collection du scandale* (2015).

De nombreuses expositions itinérantes furent également réalisées dans les musées du monde entier, ce qui permet de donner une visibilité aux œuvres du couturier à l'échelle mondiale. En 2008, *Yves Saint Laurent, Dialogue avec l'art* s'envola pour l'Espagne à la Fondation Caixa Galicia. La même année, le musée des Beaux-Arts de Montréal accueillit l'exposition *Yves Saint Laurent Style*, qui fut ensuite présentée au Young Museum de San Francisco. En 2009, ce fut au tour d'*Yves Saint Laurent, Voyages extraordinaires* d'être exposée au Centre Culturel Banco do Brasil à Rio de Janeiro. En 2010, le Petit Palais à Paris²⁶⁸ organisa une gigantesque rétrospective de plus de trois-cents modèles de Haute couture et Prêt-à-porter, qui migra vers Madrid à la Fondation MAPFRE en 2011, puis au Denver Art Museum en 2012. Ce fut la première rétrospective²⁶⁹ posthume consacrée au couturier dans une scénographie de Nathalie Crinière avec un parcours théâtral. Cette exposition rencontra un immense succès avec 300 000 visiteurs. D'autres expositions eurent lieu à Bruxelles, Bowes Museum au Royaume-Uni²⁷⁰, à Seattle²⁷¹ ou Richmond²⁷² aux Etats-Unis. La même année, *Yves Saint Laurent. les archives de la création 1962-2002* partit pour l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à l'Abbaye d'Ardenne. En 2010-2011, *Yves Saint Laurent et le Maroc* fut présentée au Jardin Majorelle à Marrakech et à la Villa des Arts de Casablanca. La Belgique accueillit à l'Espace Culturel ING de Bruxelles l'exposition *Yves Saint Laurent Visionnaire* en 2013. En 2015, c'est autour du Bowes Museum de Durham au Royaume-Uni avec *Yves Saint Laurent Style is Eternal*. Enfin, en 2016-2017, l'exposition *Yves Saint Laurent The perfection of Style* est présenté au Seattle Art Museum puis au Virginia Museum of Fine Arts aux Etats-Unis.

En dehors de ces espaces d'exposition, la Fondation incluait aussi des locaux d'archivage et de consultation. Conservé dans des conditions de conservation rigoureuses, le fonds était géré selon un organisme muséal : présidence, direction, services administratifs, service de conservation depuis 1981, service de régie depuis 2008, service de communication, accueil et boutique.

Le 4 avril 2016, la Fondation ferma ses portes juste après l'invitation pendant un mois du jeune couturier marocain, Noureddine Amir, qui avait eu lieu après la dernière exposition *Jacques Doucet – Yves Saint Laurent. Vivre pour l'art* terminée le 14 février. Le conseil

²⁶⁸ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.37-38.

²⁶⁹ Florence Müller et Farid Chenoune étaient les commissaires.

²⁷⁰ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.38-39.

²⁷¹ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.40-41.

²⁷² Annexe. Volume 1. Documents photographiques, pp.41-42.

d'administration et le directeur financier avaient alerté Pierre Bergé que le rythme soutenu par la Fondation n'était plus tenable : les expositions temporaires exigeaient des coûts de production excessifs. Il fallait trouver un nouveau moyen d'exposer les œuvres d'YSL et la solution fut toute trouvée : créer un musée ! « Faire un musée c'est un moment de la vie, d'une création. C'est un art de vivre. J'ai passé toute ma vie à aider Yves Saint Laurent à construire son œuvre, et je veux qu'elle dure²⁷³. »

c. Paris et Marrakech, deux musées pour un seul homme : la concrétisation d'un projet

En 2017, une page se tourne avec l'ouverture de deux musées Yves Saint Laurent, Paris et à Marrakech. Ainsi se poursuit cette aventure commencée il y a longtemps quand nous ne savions pas que le destin allait nous faire signe » – Pierre Bergé²⁷⁴.

La volonté d'inscrire YSL dans un milieu culturel institutionnalisé, afin de lui assurer un destin public et une forte visibilité, devint de plus en plus prégnante. Le long processus de patrimonialisation de son œuvre vit alors son aboutissement avec la création des deux musées, à la vision similaire, qui lui sont consacrés : un à Paris et un à Marrakech. Leur ouverture se fit à l'automne 2017, simultanément avec la Fashion Week « afin de perpétuer le souvenir d'YSL parmi les nouvelles générations de créateurs »²⁷⁵.

En devenant des musées, ces institutions devaient être conformes aux définitions qui sont données par l'article 1 de la loi Musée du 4 janvier 2002 :

« Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public²⁷⁶. »

et par l'ICOM en 2007²⁷⁷ :

²⁷³ Propos de Pierre Bergé dans SAMUEL Aurélie, *op. cit.* (note 169), p.13.

²⁷⁴ Propos de Pierre Bergé dans *Yves Saint Laurent dialogue avec l'art*, *op. cit.* (note 100), p.7.

²⁷⁵ VAN DUYSE Tiphanie, *Une régie à la mode : l'évolution des missions de la régie dans le cadre de l'ouverture des musées Yves Saint Laurent*, Mémoire de stage de master 2 en Métiers du Patrimoine, Paris, Ecole du Louvre, 2016, 2 volumes, p.21.

²⁷⁶ Sur le site Legifrance : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536> [consulté le 20 août 2019].

²⁷⁷ Adoption lors de la vingt-deuxième Assemblée générale à Vienne, en Autriche, le 24 août 2007.

« Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation²⁷⁸. »

Ouvrir deux musées en même temps fut un projet très ambitieux...

- **Le musée Yves Saint Laurent Paris : déjà « Musée de France », bientôt « Maison des Illustres » ?**

« Le musée Yves Saint Laurent s'annonce comme un musée précurseur en raison de son ancienne mission, qu'il prolonge, comme aussi de la nouvelle, qu'il invente. » – Aurélie Samuel²⁷⁹.

Le musée YSL Paris fut inauguré le 28 septembre 2017 par la Ministre de la Culture, Françoise Nyssen²⁸⁰ et ouvrit ses portes au public le 3 octobre suivant. Il est le tout premier musée de cette ampleur à ouvrir dans la capitale de la mode : consacré à l'œuvre de l'un des plus grands couturiers du XX^e siècle, il est doté de toutes les infrastructures muséales et compétences scientifiques nécessaires. Si les locaux et les équipes de travail restent identiques par rapport à la Fondation, en revanche le propos des expositions est quelque peu différent car elles sont exclusivement consacrées à l'œuvre d'YSL afin de l'appréhender de manière globale.

Pierre Bergé voulait assurer la pérennité des créations d'YSL par-delà sa mort. C'est pourquoi, après son arrivée²⁸¹, la conservatrice Aurélie Samuel²⁸² mit tout en œuvre pour que l'établissement obtienne l'appellation « Musée de France »²⁸³ ce qui changea considérablement

²⁷⁸ Sur le site officiel de l'ICOM : <https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/> [consulté le 20 août 2019]

²⁷⁹ SAMUEL Aurélie, « Le projet muséal Yves Saint Laurent », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.227.

²⁸⁰ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.43.

²⁸¹ Pierre Bergé voulait recruter des personnes formées dans le milieu muséal, à l'instar d'un nouveau conservateur du musée parisien issue d'une formation classique à l'institut national du patrimoine et reconnu pour ses compétences dans des institutions publiques.

²⁸² Informations récoltées lors de l'interview d'Aurélie Samuel, conservatrice du patrimoine et directrice des collections, le 29 mai 2019.

²⁸³ Arrêté du 10 juillet 2017 attribuant l'appellation « musée de France » en application de l'article L. 442-1 du code du patrimoine annexe. L'Appellation « Musée de France » a été créée par la loi du 4 janvier 2002. <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Appellation-Musee-de-France> [consulté le 2 août 2019]. Annexe. Volume 1. Logo, p.44.

le statut des collections YSL. Désormais protégées au titre d'inaliénabilité²⁸⁴ et d'imprescriptibilité²⁸⁵, elles deviennent définitivement intouchables. Cette appellation permet également « de pouvoir recevoir des aides²⁸⁶ et des expertises de l'État, mais aussi de pouvoir préempter des pièces dans les ventes publiques »²⁸⁷, ajoute Aurélie Samuel. Le musée est aussi habilité à recevoir des collections nationales dans le cadre des prêts. En devenant un musée d'Etat, l'œuvre d'YSL est donc reconnue de manière nationale et le musée est légitimé en s'inscrivant dans le paysage culturel muséal français, parisien et international.

Le musée a fait récemment une demande pour obtenir le label « Maisons des Illustres »²⁸⁸. Ce label fut créé le 13 septembre 2011 par le ministère de la Culture²⁸⁹ afin de « valoriser les lieux dont la vocation est de conserver et transmettre la mémoire des femmes et des hommes qui les ont habités et se sont illustrés dans l'histoire politique, scientifique, sociale et culturelle de la France »²⁹⁰. Renouvelable tous les cinq ans²⁹¹, il permet une valorisation et reconnaissance officielles de l'intérêt patrimonial et culturel de la Maison tout en donnant droit à de nombreux avantages : visibilité, conseil et expertise, réseaux et partenariats, subventions de l'Etat... En 2018, le réseau comptabilisait deux cent trente-cinq maisons²⁹² réparties sur l'ensemble du territoire – régions métropolitaines et Outre-Mer –, dont des maisons-musées qui conservent des objets mobiliers dans leur cadre d'origine, des maisons-archives qui présentent des documents et témoignages divers, des maisons-crédation évoquant par un artiste l'esprit du lieu et des maisons-résidences où demeuraient de célèbres écrivains, peintres ou comédiens. Dans

²⁸⁴ « L'inaliénabilité [...] est le caractère d'un bien ou d'un droit lorsqu'il est insusceptible de faire l'objet d'un transfert de propriété. », sur le site : <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/finalienabilite.php> [consulté le 28 août 2019].

²⁸⁵ « En droit, l'adjectif *imprescriptible* qualifie ce qui n'est pas susceptible de s'éteindre par prescription, c'est-à-dire par non-usage et écoulement du temps. [...] Dans le langage courant, par analogie, il est aussi la qualité de ce qui ne peut disparaître, de ce qui ne peut être supprimé, de ce qui ne subit aucune atteinte du temps. », sur le site : http://www.toupie.org/Dictionnaire/Droit_imprescriptible.htm [consulté le 28 août 2019].

²⁸⁶ Il s'agit d'aides financières, fiscales et juridique.

²⁸⁷ Propos d'Aurélie Samuel, sur le site : <http://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2017/10/03/30004-20171003ARTFIG00019-musee-yves-saint-laurent-dans-le-saint-dessaints.php> [consulté le 25 mai 2019].

²⁸⁸ Annexe. Volume I. Logo, p.44.

²⁸⁹ Informations trouvées sur le site officiel du ministère de la Culture : <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres>

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ La reconduction du label n'est pas tacite. Le ministère de la Culture adresse une demande de reconduction aux maisons dont la validité arrive à échéance. Les correspondants des (DRAC) en sont avisés et vérifient que les critères du label sont toujours respectés.

²⁹² Huit nouvelles « Maisons des Illustres » labellisées : Musée-maison d'Yvonne Jean-Haffen, à Dinan, en Bretagne ; Château d'Henri Louis Duhamel de Monceau, à Dadonville, en Centre-Val de Loire ; Maison natale de Pierre de Ronsard, à Vendôme, en Centre-Val de Loire ; Maison Paul et Camille Claudel, à Château-Thierry, en Hauts-de-France ; Bureau d'Aimé Césaire, à Fort-de-France, en Martinique ; Villa Gustave Thuret, à Antibes-Juan-Les-Pin, en Provence-Alpes-Côte d'Azur ; Fondation Camargo - Jérôme Hill, à Cassis, en Provence-Alpes-Côte d'Azur ; Degas House, à la Nouvelle Orléans, en Louisiane, États-Unis d'Amérique.

le cadre du musée YSL, c'est Olivier Flaviano²⁹³, le directeur délégué, qui s'est occupé de faire la demande. Pour obtenir ce label, le musée se devait d'avoir été habité par la personne illustre et en avoir conservé une mémoire, d'être ouvert au public au moins quarante jours par an et ne devait pas poursuivre un but essentiellement commercial. Plusieurs critères devaient également être respectés : l'aura du personnage, l'authenticité, un propos culturel de qualité, l'accompagnement à la visite avec des dispositifs pédagogiques, l'accessibilité des visiteurs en situation de handicap... Remplissant les conditions nécessaires à l'obtention du label, Olivier Flaviano fit un dossier de candidature²⁹⁴, qu'il retourna à la Direction régionale des affaires culturelles de Paris. Le dossier sera examiné en juillet – août 2019 par la DRAC, qui statuera sur sa pertinence, puis il sera envoyé avec un premier avis au Département de la politique des publics de la Direction générale des patrimoines. En septembre, il sera instruit et ce n'est qu'en octobre – novembre que la Commission nationale d'attribution du label Maisons des Illustres annoncera les résultats des nouvelles maisons labellisées. Il ne reste plus qu'à souhaiter bonne chance au musée YSL Paris ! S'il l'obtient, il sera alors matérialisé par une plaque d'acier inoxydable scellée sur la façade de l'ancienne maison de couture, en mentionnant le prénom, le nom, les années de naissance et de décès d'YSL ainsi que l'œuvre par laquelle il s'est distingué dans le monde de la mode.

Aussi, le musée YSL Paris, selon les mots d'Aurélien Samuel, entend-il « être à la fois un musée de la connaissance, de la reconnaissance et de l'interconnaissance. Connaissance du lieu, du fonctionnement de la maison de haute couture, du processus de création des œuvres, de l'homme ; reconnaissance de son œuvre, de sa portée dans le temps, de son héritage dans l'histoire de l'art et de la mode ; interconnaissance et parage avec les institutions et le public au moyen de projets communs, de rencontres, de conférences et de débats²⁹⁵. »

- **Le musée Yves Saint Laurent Marrakech : un voyage au cœur des inspirations du maître**

²⁹³ Informations récoltées lors de l'interview d'Olivier Flaviano, directeur délégué, le 18 juillet 2019.

²⁹⁴ Lundi 04 mars 2019 - Vendredi 28 juin 2019 : dépôt des dossiers de candidature. Annexe. Volume 1. Document textuel, pp.45-46.

²⁹⁵ Propos de Pierre Bergé, dans SANTIS Sophie (de), « Le musée Yves Saint Laurent Marrakech inauguré ce week-end », *Le Figaro*, 14 octobre 2017.

Le musée YSL à Marrakech ouvrit ses portes le 19 octobre 2017²⁹⁶, après trois ans de conception et de travaux : il est le premier musée de mode en Afrique. Situé rue Yves Saint Laurent, il est à proximité du jardin Majorelle, sauvé de la destruction par le couturier et Pierre Bergé en 1980²⁹⁷. Pourquoi avoir dédié un musée au couturier au Maroc ?

« Lorsqu'Yves Saint Laurent découvrit Marrakech en 1966, ce fut un tel choc qu'il décida tout de suite d'y acheter une maison et d'y revenir régulièrement. Il est donc parfaitement naturel, cinquante ans après, d'y construire un musée consacré à son œuvre qui doit tant à ce pays²⁹⁸. »

En effet, YSL considérait Marrakech comme sa ville d'adoption. Cette ville qu'il aimait tant lui permettait de renouer avec son enfance à Oran. Il faut souligner que le couturier ne voyageait jamais hormis au Maroc, qu'il voyait comme un refuge, où il pouvait se ressourcer tout en dessinant ses collections. Véritable lieu de travail, il y puisa ses inspirations et découvrit la couleur. En 1980, il acheta en plus du jardin Majorelle, la villa attenante, rebaptisée « Villa Oasis »²⁹⁹ et restaurée par l'architecte américain Bill Willis. En 2011, elle fut la première demeure en dehors du territoire français à recevoir le fameux label « Maisons des Illustres ». Quant à l'atelier de l'artiste peintre, il fut transformé en un musée Berbère ouvert au public.

L'empreinte d'YSL est donc très forte à Marrakech. La genèse du nouveau projet muséal trouva sa source dans l'exposition temporaire *Yves Saint Laurent et le Maroc*, organisée au jardin Majorelle en 2010, montrant l'influence du pays sur l'œuvre du couturier. Le succès fut au rendez-vous : l'exposition suscita l'enthousiasme des visiteurs étrangers et des Marrakchis. L'idée vint alors de créer un musée YSL.

Pierre Bergé accordait une grande importance à l'architecture : « Tout projet raconte une histoire, l'architecture étant son écriture »³⁰⁰. Les architectes Karl Fournier et Olivier Marty du Studio KO furent responsable de la construction du bâtiment. Pierre Bergé voulait « un bâtiment

²⁹⁶ Annexe. Volume 1. Plan et documents photographiques, p.47.

²⁹⁷ « Nous avons acheté en 1966 une toute petite maison dans la médina, où nous allions beaucoup, même en août. Puis, en 1980, il y a eu ce jardin public déserté qui allait être vendu et remplacé par un hôtel. On a voulu le sauvegarder, et transformer, dans un geste politique, sa petite bâtisse en musée des arts et de la culture berbères. » – Propos de Pierre Bergé dans ROUSSEAU Caroline, *op. cit* (note 227), https://www.lemonde.fr/mode/article/2016/01/29/deux-musees-pour-le-couturier-yves-saint-laurent_4855921_4497335.html [consulté le 10 février 2019].

²⁹⁸ Propos de Pierre Bergé sur le site www.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/10/14/03015-20171014ARTFIG00017-le-musee-yves-saint-laurent-marrakech-inaugure-ce-week-end.php [consulté le 16 juillet 2019].

²⁹⁹ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.48.

³⁰⁰ BENAÏM Laurence, *op. cit.* (note 214), p.79.

contemporain mais profondément marocain »³⁰¹. 4000 m² furent alors conçus dans une volumétrie et des matériaux qui expriment une modernité et un attachement au Maroc. Depuis l'extérieur, l'architecture est opaque afin de protéger les collections de la lumière et du soleil, tout en semblant abstraite et mystérieuse. L'idée était de créer un bâtiment tourné vers l'intérieur, comme le sont les maisons typiques de la médina de Marrakech. Les briques de Tétouan de la façade font référence à la terre et la couleur granito-rose de la ville, inscrivant ainsi parfaitement le bâtiment dans l'environnement avoisinant. L'ensemble se traduit par des courbes : tout est pensé en termes de volupté et de féminité. Cet effet renvoie notamment au délié d'une écriture ou au tombé d'un textile.

L'intérieur du bâtiment s'apparente davantage à la doublure d'un vêtement, « lisse, veloutée et lumineuse » avec un sol en granito, à l'aspect plutôt rugueux. Une cour circulaire à ciel ouvert permet aux visiteurs de faire le vide avant de pénétrer dans le musée, puis un grand hall lumineux les accueille³⁰². Il est composé de différents espaces en fonction des différentes activités du musée³⁰³ :

[...] le musée Yves Saint Laurent Marrakech expose les créations du couturier tout en proposant aux Marocains et aux visiteurs venus du monde entier une riche programmation culturelle rendue possible grâce à une salle d'expositions temporaires, un grand auditorium – destiné à des projections de films, des concerts et des colloques – et une bibliothèque de recherche consacrée aux différents domaines associés au Jardin Majorelle : l'histoire berbère, la botanique, la culture arabo-andalouse et, bien sûr, la mode³⁰⁴.

Aussi, plus qu'un simple musée, c'est aussi un centre culturel qui s'adresse à un large public. A cela, s'ajoutent une librairie, inspirée de la première boutique de prêt-à-porter d'YSL, proposant des ouvrages sur le couturier, la mode et le Maroc ; un café *Le studio*, en hommage au Studio de l'avenue Marceau, à l'atmosphère paisible et intime ; une galerie spécialisée dans la photographie de mode en lien avec l'univers d'YSL – Pierre Boulat, Helmut Newton, André Rau, Jeanloup Sieff... – ; et un foyer qui rend compte du travail d'YSL dans le domaine du théâtre, des ballets, du music-hall et du cinéma.

³⁰¹ Conférence de presse, *Deux musées Yves Saint Laurent. Paris et Marrakech*, le 8 juin 2017, à l'Institut français de la mode, dans l'amphithéâtre Yves Saint Laurent : https://www.youtube.com/watch?time_continue=2270&v=IAGbK-JcxHQ [consulté le 5 juillet 2019].

³⁰² Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.49.

³⁰³ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.50.

³⁰⁴ Propos de Madison Cox dans BENAÏM Laurence, *op. cit.* (note 214), p.7

Si la salle d'exposition « temporaire » de cent-vingt mètres carrés accueille toutes sortes d'expositions³⁰⁵ – mode, art, création contemporaine, anthropologie et botanique –, la salle d'exposition « permanente » de 400 m² est dédiée à l'œuvre du couturier ainsi qu'à ses inspirations³⁰⁶. Le projet scénographique est dû à l'architecte-scénographe Christophe Martin, un spécialiste du Maroc et de l'œuvre d'YSL, qui a pensé avant tout à mettre en valeur les œuvres.

Illustrer le geste du grand couturier : c'est ainsi que je définirais la genèse scénographique du musée de Marrakech. Il ne s'agit pas d'une rétrospective, mais plutôt d'un voyage au cœur de l'œuvre. Plus de cinquante de ses créations, pour la plupart jamais montrées, sont présentées dans une installation sobre et sans artifices qui accompagne et souligne l'œuvre. Un immense portrait lumineux d'Yves Saint Laurent irradie et enveloppe ses modèles³⁰⁷.

L'espace est modeste mais modulable, permettant de repenser à chaque instant la présentation des œuvres. L'écrin noir et minimal se confronte aux modèles très colorés du maître, magnifiant ainsi son travail. L'éclairage et l'absence de vitrines jouent également un rôle primordial à leur bonne mise en valeur. Les modèles présentés sont accompagnés par une installation audiovisuelle immersive qui permet d'évoquer le processus créatif du couturier : croquis, photographies, défiles, films, voix et musiques dialoguent entre elles et avec les œuvres afin d'exprimer l'univers du couturier.

Les modèles emblématiques de Saint Laurent ont été sélectionnés par Pierre Bergé, Dominique de Roche³⁰⁸ et Laurence Benaïm³⁰⁹ et sont présentés en rotation, ce qui dynamise l'accrochage. Mille objets au total ont été concédés par le musée YSL Paris par un prêt à long terme, ce qui permet de renouveler tous les six mois les œuvres. Le musée YSL Paris ne pouvant pas prêter toutes les pièces phares au musée de Marrakech, il fallut faire des copies, principe pour lequel Pierre Bergé n'était pas d'accord au départ. Au final, un peu moins d'une dizaine de créations ont été reproduites à l'identique.

En définitive, ces deux musées – aboutissement d'un processus de patrimonialisation commencé en 1964 – ont permis d'ancrer définitivement YSL dans le paysage culturel français

³⁰⁵ Deux à trois fois par an.

³⁰⁶ Annexe. Volume 1. Documents photographiques, p.50.

³⁰⁷ Propos de Christophe Martin, sur le site <https://www.lofficielmaroc.ma/art/musee-eternel-yves-saint-laurent> [consulté le 2 août 2019].

³⁰⁸ Dominique de Roche entra à la maison en 1966 et assura la presse et la communication.

³⁰⁹ Laurence Benaïm est la journaliste et la biographe officielle de Saint Laurent.

et marocain. A la mort d'YSL en 2008, l'aigle à la tête de la Fondation n'avait déjà plus qu'une seule tête, Pierre Bergé. Or, quand le projet muséal aboutit en 2017, ce dernier ne vit malheureusement pas sa concrétisation finale, son ouverture. Décédé le 8 septembre, à l'âge de 86 ans, le compagnon d'YSL ne put voir le musée qu'il avait consacré à l'homme qu'il aimait tant prendre vie. Les deux hommes reposent dans le Jardin Majorelle main dans la main par-delà la mort, sacralisant l'image du couple mythique qu'ils ont formé. Selon les mots d'André Malraux, « Le musée est le seul lieu du monde qui échappe à la mort »³¹⁰, aussi l'œuvre d'YSL continue-t-elle de vivre au travers de ces deux institutions muséales.

³¹⁰ MALRAUX André, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.

PARTIE II. Hôtel particulier, maison de couture, musée : passé historique et présent muséal

« L'Architecture c'est l'art pivotal, c'est l'art qui résume tous les autres, et résume par conséquent la société même : - l'Architecture écrit l'Histoire. » -
Considérant³¹¹.

L'étude du musée YSL a conduit dans un premier temps à l'examen approfondi du lieu en tant que tel, c'est-à-dire son emplacement géographique, son histoire, les différentes étapes de son évolution et son architecture. Il ne s'agit pas d'une construction *ex nihilo* puisque le bâtiment originel date de la fin du XIX^e siècle : avant de devenir une structure muséale, il abritait la célèbre maison de couture d'YSL et auparavant encore l'hôtel privé d'un particulier.

A. Localisation et présentation du cadre bâti : un environnement urbain historique

Avant de s'intéresser au bâti même, il faut comprendre dans quel contexte urbanistique il s'est inscrit depuis sa création à ce jour. Pour cela, il a fallu considérer les bouleversements du patrimoine urbain parisien au XIX^e siècle, période de grandes mutations architecturales qui a dessiné le visage actuel de la capitale.

- **La transformation architecturale et urbaine de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle : l'action de Napoléon III et Haussmann**

Si la Restauration et la Monarchie de Juillet ont été relativement peu fécondes en matière de constructions, en revanche la seconde moitié du XIX^e siècle métamorphosa fortement la morphologie et l'urbanisme parisiens³¹².

En effet, le coup d'Etat du 2 décembre 1851 « inaugur[a] une ère nouvelle dans l'histoire architecturale et urbaine de Paris »³¹³, allant bien au-delà du plan des Artistes³¹⁴ de la fin du

³¹¹ V. Considérant, *Description du phalanstère et considérations sociales sur l'architectonique*, Paris, Librairie sociétaire, p.38.

³¹² Annexe. Volume 2. Plan, p.51.

³¹³ LOYER François, *Paris XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, préface par BAILLY Jean-Christophe, Paris, Hazan, 1987, p.231.

³¹⁴ Annexe. Volume 2. Plan, p.51. Le plan des Artistes fut établi à l'issue d'une commission en mai 1794, composée de onze membres – sept architectes qui avait proposé en 1785 un plan d'embellissement de Paris et les quatre inspecteurs de la voirie. Cette commission avait pour mission de tracer les divisions des biens nationaux avec des

XVIII^e siècle. Napoléon III (1808-1873), « dernier des souverains bâtisseurs »³¹⁵, passionné d'architecture, mena au sein de la capitale une campagne architecturale de grande envergure³¹⁶, sans précédent, et joua, en tant que maître d'ouvrage, un rôle de premier plan dans cette révolution urbanistique. Son souci du maintien de l'ordre, son esprit moderniste et ambitieux accompagné d'un souffle progressiste sur le plan scientifique, social et économique, ainsi que « son manque de respect du passé et [sa] volonté instinctive de rupture avec les régimes précédents [modelèrent] le Paris du Second Empire »³¹⁷.

Si la population avait doublé en un demi-siècle, entre 1800 et 1856³¹⁸, l'organisation interne de la ville restait cependant inchangée. Ancienne cité médiévale, Paris conservait ses rues étroites et mal éclairées, propices au vandalisme et aux barricades, dans lesquelles la circulation était difficile et les habitations entremêlées, laissant peu de place aux espaces verts. Frappé par la vétusté, l'insalubrité et la topographie désordonnée et encombrée de la capitale française, Napoléon III ne put s'empêcher de faire des comparaisons avec les cités anglo-saxonnes qu'il arpenta pendant un temps. Il proposa alors un projet de transformation à très grande échelle, dérivé du modèle londonien, suivant plusieurs objectifs : adapter la ville à sa croissance démographique et aux nécessités de la nouvelle économie ; maintenir et renforcer l'ordre public ; créer de grandes voies rectilignes et bien éclairées. Aussi, d'une ville archaïque, tint-il à façonner une ville « nouvelle, monumentale, vaste et salubre »³¹⁹, « claire, moderne et bien équipée »³²⁰, facilitant la vie des Parisiens en leur offrant notamment des logements à leur mesure : en somme, faire de Paris la plus belle capitale du monde !

Pour mener à bien ce grand dessein urbain, l'Empereur fit appel, en 1853, au Baron Georges Eugène Haussmann (1809-1891), nommé alors préfet de la Seine le 22 juin en remplacement de Jean-Jacques Berger. Entouré du ministre de l'Intérieur et des finances, le duc Victor Fialin de Persigny, « du polytechnicien [Adolphe] Alphand, maître d'œuvre de la voirie, de l'hydrologue [Eugène] Belgrand, directeur de eaux et égouts de Paris et de centaines

voies nouvelles et de reprendre les projets d'embellissements de Paris entrepris sous la royauté. N'ayant qu'un rôle consultatif, elle mit fin à ses travaux le 31 mars 1797. Sur le site internet https://fr.wikipedia.org/wiki/Plan_des_artistes [consulté le 09 juillet 2019].

³¹⁵ PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (dir.), *Paris, le guide du patrimoine*, Paris, Direction du patrimoine, CNMHS : Conseil régional d'Ile-de-France, Hachette, coll. Le guide du patrimoine – Paris : Hachette, 1994, p.72.

³¹⁶ Annexe. Volume 2. Plans, p.52.

³¹⁷ PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (dir.), *op. cit.* (note 315), p.72.

³¹⁸ La population « passe de 546 000 habitants en 1801 à 1 053 000 en 1846 », dans GARRIGUES Jean et LACOMBRADÉ Philippe, *La France au XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, Armand Colin, 2019 [1^{ère} éd. 2003].

³¹⁹ POISSON Georges, *Histoire de l'architecture à Paris*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris, Hachette, coll. Nouvelle histoire de Paris, 1997, p.463.

³²⁰ LARBODIERE Jean-Marc, *Hôtels particuliers de Paris*, Issy-les-Moulineaux, Massin, coll. Les essentiels du patrimoine, 2011, p.120.

d'ingénieurs, architectes, géologues, décorateurs et artistes »³²¹, Haussmann transforma Paris en un gigantesque chantier encore jamais vu. L'ampleur des réalisations dépassa l'entendement : aération et assainissement de la ville, amélioration de l'éclairage naturel, facilitation de la circulation, élévation de monuments de prestige, rénovation de l'habitat et mise en place d'un triple réseau souterrain d'égouts, de canalisations d'eau courante et de conduites de gaz. Doté d'une inventivité, d'une énergie, d'une virtuosité financière et d'une puissance de travail peu communes³²², Haussmann gomma ainsi les différentes interventions urbanistiques inachevées et parfois incohérentes de ses prédécesseurs, afin d'instituer un système urbain clair et cohérent. Cette vision, cette « "dictature" municipale »³²³, lui valut de nombreuses critiques de la part de l'opposition : ne pouvant s'attaquer directement à la personne même de l'Empereur, les opposants s'en prenaient à son homme de main – surnommé « l'Attila de l'expropriation et de la ligne droite », le « fléau de l'édilité », le « Baron éventreur » – et dénonçaient par ce biais le « massacre du Vieux Paris », l'éventrement de quartiers entiers et le rasement du patrimoine historique.

Ce projet reflétait les préoccupations politiques, économiques et sociales de Napoléon III, qui espérait s'assurer le soutien populaire et changer le visage du pouvoir en offrant du travail à une nombreuse main-d'œuvre. La célèbre phrase du député républicain Martin Nadaud « Quand le bâtiment va, tout va »³²⁴ résumait parfaitement cet état d'esprit. Mais si les habitants du centre et de certaines banlieues bénéficièrent de ce confort nouveau, les percées urbaines mirent aussi en évidence les nouveaux rapports sociaux de la société industrielle du XIX^e siècle : les ouvriers, les petits métiers et les artisans furent chassés du centre au profit des commerçants, des fonctionnaires, des professions libérales et des rentiers³²⁵. Tout cela se fit au dépend de la mixité sociale.

La III^e République s'inscrit dans la continuité en épousant ce modèle urbanistique. D'ailleurs, le Paris actuel reflète encore bien cette conception du paysage urbain.

³²¹ GARRIGUES Jean et LACOMBRADE Philippe, *op. cit.* (note 318).

³²² PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (dir.), *op. cit.* (note 315), p.72.

³²³ GARRIGUES Jean et LACOMBRADE Philippe, *op. cit.* (note 318).

³²⁴ « Lors d'un discours à la Chambre des députés en 1850, [Martin Nadaud] prononça ces mots : "Vous le savez, à Paris, lorsque le bâtiment va, tout profite de son activité." La presse reprit aussitôt la déclaration de l'ancien maçon. Mais la formule fut popularisée dans un raccourci saisissant : "Quand le bâtiment va, tout va." », sur le site internet <https://citations.savoir.fr/quand-le-batiment-va-tout-va/> [consulté le 05 juillet 2019].

³²⁵ CHEMETOV Paul et MARREY Bernard, *Architecture à Paris : 1848-1914*, Paris, Dunod, coll. Espace et architecture, 1984 [1^{ère} éd. 1972], p.171.

a. Histoire urbaine et culturelle du XVI^e arrondissement et du quartier de Chaillot

Le musée YSL est localisé dans le quartier de Chaillot, dans le XVI^e arrondissement. Quel est son environnement géographique et urbain ?

- Positionnement géographique³²⁶

Actuellement le plus grand arrondissement de Paris, « avec une surface de 2 054 000m² et 110km de voies »³²⁷, le XVI^e est aussi connu sous le nom d' « arrondissement de Passy »³²⁸. Situé à l'ouest de Paris, sur la rive droite de la Seine, il est bordé par le périphérique parisien, la commune de Neuilly-sur-Seine, le XVII^e et le VIII^e arrondissements au nord, par la commune de Boulogne-Billancourt au sud, par la Seine à l'ouest et à l'est, le séparant ainsi du VII^e et du XV^e. Du fait de sa forme allongée, il est bordé par un grand nombre de ponts via la Seine – neuf sur trente-cinq – permettant les échanges avec la rive gauche.

Il se compose du bois de Boulogne³²⁹ et de quatre quartiers administratifs³³⁰ : Auteuil (61^e) au sud, Passy-La Muette (62^e) au centre, Porte Dauphine (63^e) et Chaillot (64^e) au nord. Le quartier de Chaillot³³¹, anciennement connu sous le nom de « quartier des Bassins », recouvre toute la partie nord-est du XVI^e. « Il est délimité à l'ouest par les avenues Malakoff et Raymond Poincaré ; à l'est par l'avenue Marceau ; au sud par l'esplanade du Trocadéro et l'avenue de New-York ; [et] au nord, par l'avenue de la Grande Armée [...] »³³².

- Histoire

³²⁶ Annexe. Volume 2. Plans, p.53.

³²⁷ ANDIA Béatrice de (dir.) et Paris, Délégation à l'action artistique, *Le 16^e : Chaillot, Passy, Auteuil, métamorphose des trois villages*, préface de TAITTINGER Pierre-Christian, Coll. BALUT Pierre-Yves, BERNARD Henry et BERRY Maurice, [Exposition, Paris, Mairie du 16^e arrondissement, 1992], Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1991, p.240.

³²⁸ Aux termes de l'article R2512-1 du Code général des collectivités territoriales, le XVI^e arrondissement porte aussi cette appellation, qui reste cependant peu courante.

³²⁹ Le bois de Boulogne est propriété de la Ville de Paris depuis le Second Empire et rattaché au XVI^e arrondissement en 1925 et 1929.

³³⁰ Annexe. Volume 2. Plans, p.54.

³³¹ Annexe. Volume 2. Plan, p.54. Premier village à l'ouest de Paris, c'est au XVI^e siècle qu'il se désenclave avec la construction de nombreux édifices comme le château de la reine Catherine de Médicis. En 1659, il devient officiellement un faubourg de la capitale. Scindé en 1785 par le mur des Fermiers généraux, sa partie peuplée intègre l'ancien I^e arrondissement.

³³² Sur le site internet <https://www.mairie16.paris.fr/vie-citoyenne/les-conseils-de-quartier/chaillot-71> [consulté le 04 juillet 2019].

Eloigné du centre de Paris, son histoire ne peut être que récente. « C'est le début du règne de Napoléon III qui fix[a] la date de naissance du XVI^e arrondissement³³³. »

Auparavant, le territoire correspondait à trois villages principalement ruraux³³⁴ – Chaillot, Passy et Auteuil –, dont les origines remontent au Moyen-Âge. Du XV^e au XVIII^e siècle, leur topographie ne subit guère d'évolution : ils demeurèrent jusqu'à la Révolution française de modestes villages. Dès 1800, ces localités furent marquées par des opérations d'urbanisme, qui se limitèrent essentiellement à la conservation de leur caractère « campagnard ». Les événements de 1848³³⁵ stoppèrent brusquement les travaux et ce n'est qu'en 1852 que commença l'ère de transformation urbaine, avec Napoléon III et le baron Haussmann. Les travaux s'opérèrent alors en trois étapes. Après la restructuration des quartiers centraux et la réalisation de la « grande croisée de Paris »³³⁶ – correspondant au « premier réseau » –, de larges artères transversales furent percées afin de désengorger le centre – objet du « deuxième réseau » – pour enfin aboutir, le 1^{er} janvier 1860, au lancement du « troisième réseau » de façon consécutive à l'annexion des communes limitrophes de banlieue, le but étant « d'élargir le périmètre de la ville de Paris en y incorporant pas moins de onze communes : Belleville, Bercy, Grenelle, Passy Montmartre, Vaugirard, La Chapelle, Auteuil, La Villette, Batignolles et Charonne³³⁷. » Cette opération entraîna un doublement de la superficie de la ville ainsi que la constitution des actuels arrondissements. En effet, avec la promulgation de la loi du 16 juin 1859, le mur des Fermiers généraux³³⁸ fut détruit, permettant à la capitale de reculer ses limites le 1^{er} novembre 1859 jusqu'à l'enceinte fortifiée de Thiers³³⁹. Les anciens arrondissements³⁴⁰,

³³³ ANDIA Béatrice de (dir.) et Paris, Délégation à l'action artistique, *op. cit.* (note 327), p.135.

³³⁴ Annexe. Volume 2. Plans, pp.55-56.

³³⁵ La révolution française de 1848 – « révolution de Février » –, est la troisième révolution française après celle de 1789 et celle de 1830. Elle se déroule du 22 au 25 février 1848.

³³⁶ « L'idée [...] est de réaliser deux voies qui se croisent à angle droit, l'une nord-sud (rue Saint-Michel, boulevard de Strasbourg et boulevard Sébastopol), l'autre est-ouest (rue de Rivoli et rue Saint-Antoine). Ce projet, qui date de la révolution française, est finalisé sous le second Empire et constitue l'armature de la transformation de Paris. », sur le site : https://www.wmaker.net/opcc/Les-reseaux_a5.html [consulté le 04 juillet 2017].

³³⁷ NOFRI Gaël, *Napoléon III : visionnaire de l'Europe des nations*, préface de BLED Jean-Paul, Paris, François-Xavier de Guibert, coll. Histoire essentielle, 2010.

³³⁸ Annexe. Volume 2. Plan, p.56. Construite au XVIII^e siècle (1784-1790) par Claude-Nicolas Ledoux, cette enceinte séparait l'actuel XVI^e arrondissement du reste de Paris. Mur continu de 3,30m de haut et de 24km, ponctué de points de passage, elle est destinée à contrôler les entrées de marchandises dans Paris et à percevoir, par la Ferme générale, les taxes.

³³⁹ Annexe. Volume 2. Plan, p.57. Enceinte fortifiée dressée sur le territoire des communes limitrophes de Paris entre 1841 et 1844, à la suite de l'approbation donnée en 1840 par le président du Conseil à la loi déposée par Adolphe Thiers face aux difficultés politiques avec la Prusse. Englobant la totalité de la capitale, soit près de 80km², Paris s'isole de la campagne qui devient alors la banlieue. Elle est détruite entre 1919 et 1929.

³⁴⁰ Annexe. Volume 2. Plans, p.57. Le XVI^e arrondissement s'apparente en fait à une partie de l'ancien I^{er} arrondissement, créé par la loi du 19 vendémiaire an IV (11 octobre 1795), en application de l'article 19 de la Constitution du 5 fructidor an III (22 août 1795) adoptée par la Convention nationale. Initialement dénommé « première municipalité », il regroupait quatre sections – Tuileries, Champs-Élysées, Place-Vendôme et République –, puis cinq, à partir de 1850 – quartier du Roule, quartier des Champs-Élysées, quartier de la

créés en 1795, au nombre de douze, subirent alors une réorganisation en vingt nouveaux arrondissements³⁴¹, découpage toujours en vigueur en 2019.

Dans cette mouvance générale, les anciens villages de Passy et Auteuil furent définitivement intégrés à Paris, aux côtés de Chaillot, et le XVI^e arrondissement fut aménagé au même titre que le reste de la ville, conformément aux vœux de Napoléon III, offrant ainsi un visage typiquement haussmannien.

- **Le XVI^e arrondissement au XXI^e siècle : un environnement favorable pour le musée Yves Saint Laurent**

A la veille de la Seconde Guerre mondiale, le XVI^e arrondissement s'apparentait toujours à un vaste champ d'expérimentations urbanistiques, où les réalisations s'entremêlaient. Suite à la débâcle de l'armée française en 1940 et à l'entrée des troupes allemandes dans Paris, l'arrondissement se retrouva fortement marqué par la période d'Occupation. A partir de 1945, il sortit peu à peu de ce traumatisme et axa sa politique dans deux directions : l'ouverture internationale et la culture. De plus en plus de grandes institutions à vocation internationale, telles l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE), l'Organisation du traité de l'Atlantique nord (OTAN) ou l'Union de l'Europe Occidentale (UEO), s'implantèrent ainsi que de nombreuses ambassades et consulats. A quoi il faut ajouter la concentration des musées³⁴² – certains internationalement connus –, faisant du XVI^e un vaste pôle touristique et culturel. L'activité économique et l'ouverture extra-européenne ne furent pas en reste avec les institutions françaises, telles que le Centre français du commerce extérieur ou le Conseil économique et social. Enfin, de nombreuses infrastructures sportives firent leur apparition, comme le stade Roland-Garros ou le Parc des Princes. L'ensemble de ces structures confère donc un rayonnement international à cet arrondissement.

Madame de Sévigné, quartier des Tuileries et quartier de l'Élysée. En 1860, il est partagé entre les nouveaux I^{er}, II^e, VIII^e, IX^e et XVI^e arrondissements.

³⁴¹ Annexe. Volume 2. Plan, p.58.

³⁴² Annexe. Volume 2. Plan et Tableau, pp.58-59.

Ainsi, le XVI^e et, plus particulièrement, le quartier de Chaillot ont-ils très vite évolué en un siècle : la campagne s'est progressivement urbanisée jusqu'à devenir un centre d'habitation au succès immobilier grandissant.

b. L'avenue Marceau et la rue Léonce Reynaud : des voies historiques³⁴³

Le musée YSL est situé à l'intersection de l'avenue Marceau et de la rue Léonce Reynaud. L'histoire de ces deux voies remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle.

• Les travaux de voiries dans Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle

L'un des aspects les plus spectaculaires de la rénovation urbaine entreprise au XIX^e siècle concerna la voirie³⁴⁴. De grandes artères rectilignes furent tracées afin de rendre la circulation plus aisée, de réprimer plus facilement les éventuelles insurrections populaires, de mieux desservir les édifices publics et de créer de nouveaux quartiers d'habitation³⁴⁵. Leur réalisation conduisit au nivellement des collines, à l'éventration de certains quartiers anciens et au rasement de nombreux immeubles insalubres. « Au total, sous le second Empire, pas moins de soixante-dix nouveaux boulevards [virent] le jour dans la capitale³⁴⁶. »

L'urbanisation du XVI^e arrondissement atteignit son plein développement grâce à ces grandes percées haussmanniennes³⁴⁷. Ce fut l'inspecteur général des Ponts et Chaussées et directeur des Travaux de la Ville de Paris, Jean-Charles Alphand (1817-1891), « qui [traça] d'une manière magistrale les grandes avenues du XVI^e »³⁴⁸, tout en suivant les directives de l'empereur.

L'affluence de la population dans ces anciens quartiers était devenue telle que les voies de communication furent très rapidement insuffisantes, conduisant bien souvent à d'importants encombrements, à l'instar de l'avenue de l'Impératrice. Cet afflux était amplifié à la barrière de

³⁴³ HILLAIRET Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Volumes [1] A-K, Paris, Les Editions de Minuit, 1997 : p.34, « Rue Léonce-Reynaud » ; p.98, « Avenue Marceau ».

DONIOL Auguste, *Histoire du XVI^e arrondissement de Paris*, Paris, Hachette et Cie, 1902 : p.139, « Avenue Marceau » ; p.164, « Rue Léonce-Reynaud ».

ROCHEGUDE Félix, *Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements : origines des rues, maisons historiques ou curieuses, anciens et nouveaux hôtels, enseignes : XVI^e arrondissement*, Paris, Librairie Hachette et compagnie, 1910 : p.29, « Rue Léonce-Reynaud » ; pp.36-37, « Avenue Marceau ».

³⁴⁴ Annexe. Volume 2. Plans, pp.59-60.

³⁴⁵ PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (dir.), *op. cit.* (note 315), p.72.

³⁴⁶ NOFRI Gaël, *op. cit.* (note 337).

³⁴⁷ Annexe. Volume 2. Plan, p.60.

³⁴⁸ DONIOL Auguste, *op. cit.* (note 343), p.117.

l'Étoile³⁴⁹ alors que les déplacements étaient indispensables pour terminer la place³⁵⁰ conformément au décret du 13 août 1854. Pour désengorger le trafic, Napoléon III ordonna alors de terminer les embranchements ébauchés aux abords de l'Arc de triomphe et de porter à douze le nombre total d'avenues³⁵¹ rayonnant autour du monument de Jean-François Chalgrin (1739-1811). Un certain nombre d'entre elles structura le nord du XVI^e arrondissement.

La première ouverte fut l'avenue de l'Impératrice, l'actuelle avenue Foch, en 1854. Percée et aménagée³⁵² par Jacques Ignace Hittorff (1792-1867), elle vit en son sein l'édification de nombreux hôtels particuliers. Succès immédiat, elle devint un des lieux de rendez-vous et de promenades renommé de l'époque. A la suite de cette ouverture, d'autres artères virent le jour. Percée depuis 1825, l'avenue Saint-Cloud, actuelle avenue Victor Hugo, fut élargie à 36 mètres. Quant à la Route Impériale – avenue de la Grande Armée – reliant la barrière de l'Étoile à la barrière de Neuilly, elle fut restructurée la même année sur son côté sud.

Un nouveau décret datant du 6 mars 1858 déclara d'utilité publique l'ouverture de plusieurs autres voies : l'avenue du Roi de Rome, actuelle avenue Kléber et ancien boulevard extérieur de l'enceinte des Fermiers généraux, redressée et portée à 36 mètres, ainsi que deux boulevards de 40 mètres de largeur, l'avenue d'Iéna – partant de la place de l'Étoile et finissant en quinconce vers le pont d'Iéna – et l'avenue Marceau.

- **L'avenue Marceau : artère principale**

L'avenue Marceau sépare deux arrondissements : le côté pair dépend du VIII^e et le côté impair du XVI^e. D'une longueur de 910 mètres et d'une largeur légale de 40 mètres, elle débute au 6, avenue du Président-Wilson, à partir du quai Debilly, presque en face du pont de l'Alma³⁵³, et

³⁴⁹ « La barrière de l'Étoile, dite aussi barrière des Champs-Élysées ou barrière de Neuilly, était une barrière d'octroi de l'enceinte des Fermiers généraux, ouverte en 1788 et démolie en 1860. », sur le site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Barrière_de_l%27Étoile [consulté le 04 juillet 2019].

³⁵⁰ La place Charles-de-Gaulle, anciennement nommée place de l'Étoile, fut créée vers 1670. Au début du XVIII^e siècle, elle se limitait à l'axe historique parisien, c'est-à-dire à l'avenue des Champs-Élysées et l'avenue de Neuilly – actuelle avenue de la Grande-Armée. Autour de 1800, ses alentours étaient toujours très peu construits. Ce ne fut qu'au deuxième quart du XIX^e siècle, qu'elle se constitua partiellement avec l'avenue de Saint-Cloud (ou de la Muette), actuelle avenue Victor-Hugo.

³⁵¹ Annexe. Volume 2. Plans, p.61.

³⁵² « Le préfet [Hausmann] avait exigé une largeur de 140 mètres entre les habitations desservies par des contre-allées et précédées de jardins de 10 mètres de profondeur. », dans THOMASSIN Luc et Paris, Délégation à l'action artistique, *Le 16^e arrondissement : itinéraires d'histoire et d'architecture / Action artistique de la Ville de Paris*, [Exposition, Paris, Mairie du 16^e arrondissement, 7 octobre – 29 octobre 2000] Paris, Mairie de Paris, Direction générale de l'information et de la communication, coll. Paris en 80 quartiers, 2000, p.40.

³⁵³ Le pont de l'Alma a ouvert le 2 avril 1856 mais n'a été achevé véritablement qu'en 1857.

se termine place de l'Etoile, aboutissant à l'avenue des Champs-Élysées. Nommée auparavant « avenue Joséphine », suite au décret du 2 mars 1867, en l'honneur de l'ancienne impératrice Joséphine de Beauharnais³⁵⁴, elle est rebaptisée le 16 août 1879 « avenue Marceau » en hommage à François-Séverin Marceau-Desgravières (1769-1796). En tant que général des armées de la Révolution française, il s'illustra notamment en Vendée à l'encontre des troupes royalistes et fut tué lors de la bataille d'Alternkirchen, à l'âge de 26 ans et demi.

Autorisée par le décret du 13 août 1854, l'ouverture de l'avenue commença entre la place de l'Etoile et la rue Circulaire – actuelle rue de Presbourg –, puis fut prolongée par le décret du 6 mars 1858 jusqu'à l'avenue du Président-Wilson et place de l'Alma³⁵⁵. Bien que les travaux aient commencé immédiatement, ils n'étaient pas encore entièrement terminés en 1864.

Le percement de l'avenue³⁵⁶ amputa certaines voies – une partie de la rue Georges-Bizet, de la rue Newton, de la ruelle Sainte-Geneviève et l'impasse des Blanchisseuses – ainsi que certains établissements publics, tels que l'institution Sainte-Périne-de-Chailot³⁵⁷. Implantée dans l'ancien couvent de Sainte-Périne³⁵⁸, rue de Chailot, elle fut expropriée dès 1860. En quête d'un nouvel emplacement, elle trouva refuge, dans un premier temps, dans l'ancienne villa de la Réunion près de l'avenue de Versailles. En 1865, elle fut transférée vers l'ancienne commune d'Auteuil, rue Chardon-Lagache dans des bâtiments conçus par Charles Ponthieu. Cette expropriation des terrains occupés par l'institution permit d'élargir la rue de Chailot, de prolonger la rue Bassano et de percer les rues Christophe-Colomb, Euler et Magellan.

- **La rue Léonce-Reynaud : artère secondaire**

Circonscrite au XVI^e arrondissement, la rue Léonce-Reynaud commence au 5, avenue Marceau et finit au 10, rue Freycinet. D'une longueur de 110 mètres et d'une largeur légale de

³⁵⁴ Annexe. Volume 2. Document iconographique, p.62. Autre hommage à l'impératrice Joséphine : une statue de Gabriel Vital-Dubray, en marbre de Carrare, de 3 mètres de haut et sur un piédestal de G. Davioud, est installée, à l'angle de l'avenue Marceau et de la rue Galilée. Inaugurée le 25 avril 1867, elle est ensuite transférée au musée de Versailles après 1870, puis placée dans le parc du château de Bois-Préau en 1932 sur un piédestal différent. Une réduction de 1855 est conservée au château de Versailles tandis qu'une autre version est érigée à Fort-de-France en 1857.

³⁵⁵ « La place de l'Alma est déclarée d'utilité publique par le décret précipité du 14 mars 1858. Elle est terminée en 1864, avant l'achèvement de l'avenue de l'Alma. », dans DONIOL Auguste, *op. cit.* (note 343), p.9.

³⁵⁶ Annexe. Volume 2. Plans, p.62.

³⁵⁷ Annexe. Volume 2. Plans, p.63. « L'institution Sainte-Périne vient en aide aux hommes et aux femmes devenus indigents, notamment d'anciens fonctionnaires et des veuves d'employés, en échange d'une pension annuelle. », sur le site internet <http://sainteperine.aphp.fr/presentation-de-lhopital-sainte-perine/> [consulté le 04 juillet 2019].

³⁵⁸ Le couvent est aussi connu sous le nom de Notre-Dame de la Paix.

12 mètres³⁵⁹, elle fut ouverte en 1884³⁶⁰ et reçut, par un décret du 10 novembre 1885³⁶¹, le nom du célèbre ingénieur Léonce-Reynaud (1803-1880). Inspecteur général des Ponts et Chaussées, professeur d'architecture à l'École polytechnique (1837-1867) et à l'École des Ponts et Chaussées (1852) – dont il devint le directeur de 1869 à 1873 –, il construisit un grand nombre de phares sur les côtes de France. Il dirigea également le service des phares et balises pendant près de trente-deux ans, service dont le dépôt fut installé entre 1849 et 1867 à l'angle des avenues de New-York et Albert de Mun puis, en 1869, avenue du Président-Wilson. La rue fut finalement classée au nombre des voies publiques de Paris par décret du 31 octobre 1893.

Les grands axes du XVI^e arrondissement – avenues, boulevards – datent donc majoritairement de la fin du XIX^e siècle : encore aujourd'hui fortement marqués par les travaux haussmanniens, ils ont gardé leur style d'origine – alignement régulier, largeur importante des trottoirs, plantations... – à l'image de l'avenue Marceau et la rue Léonce-Reynaud.

c. **Les hôtels particuliers : une tendance architecturale de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle**

« Paris est la ville du monde la plus superbe en hôtels [...] » – Sieur Catherinot³⁶².

Le musée YSL est à l'origine un hôtel particulier datant de la fin du XIX^e siècle. Ce type de bâtiment s'inscrit dans le tissu parisien et participe au charme et à la beauté de Paris au même titre que les monuments historiques. Dès le XIX^e siècle, cet édifice « ordinaire façonne le paysage des rues et des boulevards, des carrefours et des places »³⁶³. Aussi, même si l'hôtel particulier constitue l'une des constructions les plus communes et répandues de Paris, mérite-t-il un intérêt « particulier ».

³⁵⁹ « La rue Léonce-Reynaud, ouverte en 1884, a été classée et alignée, avec moindre largeur de 12 mètres, par le décret du 31 octobre 1893. », dans DONIOL Auguste, *op. cit.* (note 343), p.164.

³⁶⁰ Annexe. Volume 2. Plans, p.63.

³⁶¹ Auguste Doniol mentionne un décret datant du 3 décembre 1885 dans DONIOL Auguste, *op. cit.* (note 343), p.164.

³⁶² Sieur CATHERINOT, *Traité d'architecture*, Bourges, 10 mars 1688.

³⁶³ MIGNOT Claude, *Grammaire des immeubles parisiens : six siècles de façades du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Parigramme, 2004, p.6.

- **« Hôtel particulier » : esquisse d'une définition**

Le mot « hôtel » est ambigu car il recouvre plusieurs réalités³⁶⁴, dont notamment trois significations. Le premier sens, le plus ancien, remonte au Moyen-âge et rattache le terme au pouvoir avec des édifices à caractère public, comme par exemple l'Hôtel de Ville ou l'Hôtel de la Monnaie. Il peut aussi correspondre à une « enveloppe administrative non bâtie, [renvoyant] à une ancienne et primitive désignation de la Maison du roi »³⁶⁵ : l'Hôtel du roi³⁶⁶. Le deuxième sens touche les édifices « dont la fonction est de loger des voyageurs, moyennant finance »³⁶⁷. En effet, le terme « ostel » renvoie étymologiquement, dès son apparition au XI^e siècle, à la notion d'accueil. Au XIX^e siècle, ces hôtels pour voyageurs se développèrent fortement en raison de la recrudescence du tourisme. Le troisième sens, celui sur lequel se porte notre intérêt, désigne « une maison de qualité, par ses occupants comme par son architecture »³⁶⁸. Pour distinguer ce type d'hôtels des autres et pour plus de clarté du propos, il fut nécessaire pour les historiens de l'art de concevoir l'expression « hôtel particulier ».

Qu'est-ce qu'un hôtel particulier ? Il s'agit, dans un premier temps, de distinguer l'hôtel particulier des autres catégories d'habitation urbaine afin de mieux le définir.

Dans son *Traité d'architecture*, Catherinot effectue une hiérarchie et situe l'hôtel « au-dessus de la maison et en-dessous du palais »³⁶⁹. En effet, « il ne s'agit pas d'un palais, qui est un ensemble de constructions destinées aux tout premiers personnages de l'Etat, non plus que d'une maison [...] dont les dimensions sont plus modestes [et dont la connotation est plus bourgeoise]³⁷⁰. » Cependant, dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc (1814-1879), il est dit « [...] pour ne pas mettre de la confusion dans l'esprit de nos lecteurs, nous avons rangé les hôtels dans l'article Maison, la différence entre l'hôtel et la maison étant souvent difficile à établir³⁷¹. » L'hôtel particulier se distingue également du château car il « ne s'impose pas à un territoire, ne joue pas de rôle dans le système féodal, ne

³⁶⁴ « Il y a à Paris un grand nombre d'hôtels, c'est-à-dire d'auberges publiques où l'on loue des appartements. Ce nom s'applique aussi aux maisons des seigneurs et des gentilshommes, dont le nom est souvent écrit en lettres d'or sur un marbre noir placé au-dessus de la porte. » Docteur Martin Lister, un Anglais visitant Paris en 1698, dans GADY Alexandre, *Les hôtels particuliers de Paris : du Moyen-Âge à la Belle époque*, Paris, Parigramme, 2008, p.8.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ L'Hôtel du roi désigne l'ensemble des officiers chargés du service domestique du souverain.

³⁶⁷ GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.8.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Sieur CATHERINOT, *op. cit.* (note 362).

³⁷⁰ LARBODIERE Jean-Marc, , *op. cit.* (note 320), avant-propos.

³⁷¹ VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, tome VI, Paris, Edition B. Bance – Morel, 1868.

vit pas de la terre qui l'entoure³⁷². » Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Viollet-le-Duc confirme cette idée : « on donnait le nom d'hôtel aux habitations, qui dans les villes, appartenaient à des seigneurs ou à de riches particuliers, mais qui n'avaient point le caractère d'un château, c'est-à-dire qui ne possédaient pas de droits féodaux³⁷³. » Enfin, l'hôtel particulier doit être distingué de l'immeuble : « ce n'est pas un immeuble au sens commun, car l'immeuble est destiné à accueillir plusieurs familles qui cohabitent sur différents niveaux superposés³⁷⁴. »

Aussi, l'hôtel particulier s'apparente-t-il à la « résidence urbaine d'un personnage important, de sa famille et de sa domesticité³⁷⁵. » « Destiné à une seule famille, [il affirme] nettement le statut social privilégié de ses habitants »³⁷⁶, faisant référence à l'importance politique ou encore à la renommée. En étant la demeure d'une personne éminente ou riche, l'hôtel particulier devient alors un lieu du pouvoir politique et symbolique.

A l'époque médiévale, vers le XIII-XIV^e siècles, le mot « hôtel » désignant les grandes résidences princières faisait déjà son apparition, mais son emploi demeura relativement rare et « s'attach[a] aux demeures des plus grands seigneurs, princes du sang, abbés et grands officiers de la Couronne et même des demeures royales »³⁷⁷. Ce n'est qu'au XVII^e siècle, avec la multiplication des résidences des financiers et des seigneurs récemment anoblis, que l'appellation se répandit. Petit à petit, cette mode se poursuivit et le terme se propagea pour désigner de plus en plus une grande et belle maison. Dans la sixième édition de son *Dictionnaire* (1835), l'Académie reconnut que le mot ne désignait « plus seulement la demeure d'une personne de qualité, mais aussi d'un personnage éminent ou d'un riche particulier ». Ce ne furent alors plus seulement les nobles mais les banquiers et les riches marchands qui investirent les hôtels. Au XIX^e siècle – nouvel âge d'or architectural –, la transformation de la société, et notamment la fortune industrielle et banquière de la haute bourgeoisie montante, firent de l'hôtel particulier un type urbain très prisé et répandu. En effet, dès 1860, « alors que la typologie de l'immeuble triomphait dans les quartiers centraux, l'hôtel particulier [connut] une véritable renaissance³⁷⁸. » Reflet de ce désir d'habiter « luxueusement », il devint le « symbole de l'individualisme bourgeois, associé à la recherche du bien-être intime et de l'indépendance

³⁷² GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.10.

³⁷³ VIOLLET-LE-DUC Eugène, *op. cit.* (note 371).

³⁷⁴ LARBODIERE Jean-Marc, *op. cit.* (note 320), avant-propos.

³⁷⁵ GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.12.

³⁷⁶ LARBODIERE Jean-Marc, *op. cit.* (note 320), avant-propos.

³⁷⁷ GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.9.

³⁷⁸ LOYER François, *op. cit.* (note 313), p.327.

dans l'habitation »³⁷⁹. La chute du Second Empire, en 1870, n'interrompit pas ce processus urbain. Au contraire, les premières décennies de la III^e République correspondirent au triomphe de l'urbanisme privé et le nombre de ces hôtels de qualité ne cessa d'augmenter. Cet essor se poursuivit de la Belle Epoque à la guerre de 1914. Si le terme fut employé jusqu'au milieu du XX^e siècle, il ne survécut pas à la fin des notables.

- **Les hôtels particuliers du XVI^e arrondissement au XIX^e siècle**

Au-delà des réseaux routiers, l'Etat napoléonien intervint dans la construction privée du XVI^e arrondissement. Son organisation fut fondée sur l'intégration et l'ordonnancement dans l'espace public de deux types architecturaux bien définis, l'immeuble et l'hôtel particulier – pièces essentielles de la monumentalisation du nouveau Paris et de la hiérarchie globale des espaces et des constructions.

Si la Restauration et la Monarchie de Juillet mirent à l'honneur le nord de la capitale, le secteur de construction des nouveaux hôtels particuliers glissa peu à peu vers l'ouest avec l'annexion des communes en 1860, « suivant un mouvement dont la devise pourrait être “ toujours plus à l'ouest ” »³⁸⁰. Les grandes avenues du VIII^e et du XVI^e arrondissements eurent alors les faveurs des nouvelles classes dirigeantes. Le XVI^e devint « la capitale de Paris », selon les dires de Victor Hugo³⁸¹. Comme évoqué précédemment, le quartier des Champs-Élysées se bâtit sur sa frange méridionale. La place de l'Etoile, réaménagée à partir de 1854, reçut une multitude d'hôtels particuliers identiques, ordonnancés et dessinés par l'architecte Hittorf puis réalisés par Charles Rohault de Fleury. Ces douze lots bâtis d'habitation de grand standing sont aujourd'hui connus sous le nom d'« hôtels des Maréchaux ». L'avenue Marceau connut le même sort et vit construire, de tout son long, de nombreux hôtels particuliers³⁸², hôtels qui lui donnèrent son image urbaine et architecturale actuelle.

³⁷⁹ ELEB Monique et DEBARRE-BLANCHARD Anne, *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités, 17-19^{ème} siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989.

³⁸⁰ GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.39.

³⁸¹ *Ibidem.*

³⁸² Annexe. Volume 2. Tableau, p.64.

- **Architecture et style : « urbarchitecture » haussmannien**

« L'hôtel participe bien au paraître, comme le vêtement » – Daniel Roche³⁸³ .

L'hôtel particulier est généralement le lieu de la monstration par excellence : par sa taille, son architecture et son décor, il évoque la richesse et le rang social des propriétaires, tout en symbolisant leurs prétentions et leurs goûts. Spectaculaire ou au contraire discret, il « matérialise l'accord intime entre le propriétaire et son architecte »³⁸⁴. L'élément qui reflète le mieux cette exposition sociale est la façade, premier signe extérieur distinctif de l'hôtel. Lorsque l'on regarde un édifice, l'organisme externe, la composition plastique et la valeur chromatique de la façade fournissent de nombreuses informations sur son contexte de création.

Les hôtels de cette période ont un style particulier, que l'on peut qualifier de « style Napoléon III », d'« urbanisme haussmannien » ou encore d'« urbarchitecture »³⁸⁵, néologisme recouvrant l'esprit de régularité et d'unité du projet. En effet, leur construction et architecture furent soumises à des contraintes et normes esthétiques assez draconiennes afin de garantir une uniformisation urbanistique très soignée. Suite au décret du 27 juillet 1859, les hôtels particuliers se présentaient sous la forme d'édifices en pierres de taille³⁸⁶, bien alignés, ceinturés d'un côté par les voies nouvellement percées et dont la hauteur était déterminée proportionnellement à la largeur des voies qui les bordaient³⁸⁷, augmentant ainsi le phénomène de perspective. L'usage de la pierre de taille se généralisa pour les hôtels des XV^e, XVI^e et XVII^e arrondissements, contribuant ainsi à la monumentalisation du nouveau paysage urbain parisien en contrastant avec les immeubles de plâtre et en pan de bois de l'époque Louis-Philippe. De plus, les parcelles de terrain étaient découpées en lots réguliers : sur chacun d'entre eux, les hôtels particuliers devaient présenter des gabarits similaires avec la même hauteur d'étages ainsi que les mêmes lignes principales de structure et d'ornement afin que l'îlot ne constitue qu'un seul et même ensemble architectural.

³⁸³ GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.13.

³⁸⁴ *Ibidem.*

³⁸⁵ Terme utilisé dans ANDIA Béatrice de (dir.) et Paris, Délégation à l'action artistique, *op. cit.* (note 327).

³⁸⁶ Usage, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, en France, de la pierre de taille pour les chaînages des angles, l'encadrement des ouvertures et les linteaux, les bandeaux soulignant les étages tandis que la brique sert au remplissage des murs et aux cloisons. BERTRAND Michel Jean, *Architecture de l'habitat urbain : la maison, le quartier, la ville*, Paris, Dunod, coll. Espace et architecture, 1980, p.194.

³⁸⁷ Les limitations de hauteurs étaient plus hautes que larges pour les voies étroites et au contraire moins hautes que larges pour les avenues.

D'une manière générale³⁸⁸, les façades de ces hôtels étaient rectangulaires et planes, répondant au goût de la symétrie et des ensembles ordonnés de l'époque. « Elles [étaient] rigoureusement répétitives dans les alignements et dans les niveaux, comme dans les rythmes monotones de la travéation³⁸⁹. » Ce schéma type imposé conduisit à la disparition progressive de l'autonomie des façades, créant ainsi un effet de ressemblance exacerbée, de monotonie voire même d'« ennui ». « L'application de ce principe d'uniformité provoqu[a] par compensation la recherche de l'individualisation »³⁹⁰ et les variations devinrent perceptibles dans le détail : en effet, seul le répertoire décoratif et ornemental fut traité d'une manière éclectique. Deux décrets datés du 22 juillet 1882 et du 23 juillet 1884 contribuèrent à atténuer la « platitude » architecturale en introduisant une certaine diversification esthétique dans les décors.

Si certains particuliers ne craignaient pas d'étaler leur opulence avec des constructions tapageuses aux matériaux et couleurs divers, beaucoup préféraient la discrétion et la retenue allant même jusqu'à l'austérité avec des constructions au décor extérieur mesuré et étroitement intégré à l'architecture. En effet, avec l'haussmannisme, « la richesse ornementale régress[a] et les façades se [firent] plus sévères et ordonnancées »³⁹¹. De 1873 à 1914, Paris vit l'élaboration d'un vaste courant qui rayonna dans les autres grandes capitales occidentales : le classicisme français. Cette résurgence mena à la construction de nombreux hôtels néoclassiques, œuvres d'architectes souvent fins lettrés et collectionneurs éclairés. Plusieurs d'entre eux marquèrent le XVI^e arrondissement de leur empreinte : Ernest Sanson, René Sergent, Les Parent, Henri Grandpierre, Les Destailleur, Sanson, Henri-Paul Nénot et Ferdinand Gaillard. Ils s'inspirèrent de « la tradition prônée par l'Académie et l'École des Beaux-Arts, nourrie du Palladianisme et des maîtres français des XVII^e et XVIII^e siècles, tels Hardouin-Mansart, Perrault, Boffrand, Gabriel et Bélanger.

Par ailleurs, une sorte de compromis habile s'opéra entre la volumétrie de l'immeuble et la distribution de l'hôtel. En effet, s'accommodant à des parcelles de plus en plus réduites, les hôtels particuliers s'éloignèrent du modèle consommateur d'espace et adoptèrent une formule plus compacte – gabarit n'excédant pas les trois étages, combles inclus – avec des respirations sous forme de cours.

³⁸⁸ Annexe. Volume 2. Documents iconographiques, p.64.

³⁸⁹ LOYER François, *op. cit.* (note 313), p.265.

³⁹⁰ *Ibidem*, p.250.

³⁹¹ *Ibid.*, p.234.

« L'hôtel privé du XIX^e siècle trouv[a] ses racines dans l'hôtel particulier aristocratique du XVIII^e siècle en ce qui concerne sa distribution générale, la place du corps de logis dans la parcelle et la dissociation entre vie publique, vie privée, service domestique³⁹² ». Effectivement, dès le XV-XVI^e siècle, le corps de logis de l'hôtel était installé entre la cour au-devant et le jardin en arrière. Au début du XVII^e siècle, le bâti principal fut déplacé sur le devant du terrain, à même la voie publique, rejetant la cour à l'arrière et le jardin à sa suite ou bien sur le côté. Cette typologie impliqua cependant quelques contraintes : par exemple, le rez-de-chaussée ne pouvait être habité par les maîtres car l'espace était trop proche de la rue. Le logis était alors souvent surélevé de manière très sensible ou bien seuls les services étaient établis. A la fin du XVIII^e siècle, la construction du corps central était souvent renforcée par des pavillons latéraux. Mais, petit à petit, l'hôtel perdit ces annexes et adopta un plan massé, se métamorphosant en un fastueux et imposant pavillon, destiné à loger les maîtres et leurs nombreux domestiques. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, faute de place dans la grande ville densément bâtie, les jardins disparurent. En revanche, la cour fut conservée pour les services, les activités bruyantes et/ou malodorantes ainsi que l'entrée des véhicules³⁹³.

Du fait de son caractère familial, l'hôtel possédait un nombre réduit d'appartements mais de nombreuses pièces de service. De manière générale, le modèle ternaire s'imposa – un rez-de-chaussée éventuellement entresolé, traité en soubassement par des refends, un étage courant et un étage de couronnement – l'ensemble étant encadré par des balcons en fonte, ornés d'enchaînements de motifs. L'entresol était le plus communément réservé aux cuisines et aux services. Au rez-de-chaussée, une ou deux entrées donnaient accès à l'intérieur par un escalier principal et ouvraient sur les espaces de réception – salons et salles à manger. Au premier étage, se trouvaient les appartements du maître et de la maîtresse de maison, et, au deuxième, le plus souvent associé aux combles, les appartements des domestiques.

- **Les anciens hôtels particuliers aux XX^e et XXI^e siècles : une reconversion culturelle et muséale**

Que deviennent ces anciens hôtels particuliers du XIX^e siècle une fois leurs propriétaires décédés ?

³⁹² ELEB Monique et DEBARRE-BLANCHARD Anne, *op. cit.* (note 379), p. 106.

³⁹³ La cour était nécessaire pour une classe sociale qui circulait en voiture et qui évitait les trottoirs.

« Sujet de savantes études historiques ou objet de pure délectation esthétique »³⁹⁴, l'hôtel particulier, fait aujourd'hui partie du patrimoine historique parisien. « Précieux legs d'un passé munificent, raffiné et essentiellement français », il symbolise l'histoire sociale, l'évolution des goûts et la richesse culturelle résidentielle. Au sein de la capitale, il en subsiste « près de quatre-cents »³⁹⁵. Au regard de leur histoire, cet effectif peut paraître restreint mais beaucoup d'entre eux ont disparu suite aux changements de goût, de mode et de fortune ainsi qu'à la spéculation immobilière et aux vandalismes multiples. C'est un « regain tardif d'intérêt pour ces témoins architecturaux et sociaux [qui] a permis d'en sauver quelques-uns »³⁹⁶.

L'éventration de l'ancien Paris par Haussmann et Alphand avait déjà cristallisé une première vague de réactions nostalgiques, réactions qui ont trouvé gain de cause dans la Commission municipale du Vieux Paris (1897), premier instrument de prise de conscience et de sauvegarde en faveur du patrimoine parisien. Si l'hôtel particulier du XIX^e siècle a été fortement remis en cause par la vague moderniste des Trente Glorieuses, il devient à son tour le centre des préoccupations patrimoniales de cette commission et constitue un nouvel enjeu de préservation pour l'Etat. En 1933, la Charte d'Athènes énonça que « les valeurs architecturales doivent être sauvegardées (édifices isolés ou ensembles urbains) » si elles « sont l'expression d'une culture antérieure et si [elles] répondent à l'intérêt général », or c'est le cas de l'architecture quotidienne³⁹⁷. Ces préoccupations de préservation du patrimoine immobilier font naître au début des années 1970 un « recyclage architectural » et de nombreux édifices historiques tels les palais, les châteaux, voire même les églises, sont affectés à un nouvel usage autre que leur destination première afin d'éviter leur destruction.

Au XXI^e siècle, la question de la récupération du patrimoine historique et de l'intégration d'une architecture nouvelle dans les structures anciennes est de plus en plus prégnante : donner une nouvelle vie aux bâtiments archaïques, tel fut l'objectif. Ce phénomène croissant de reconversion fut d'ailleurs en partie renforcé par la crise économique, qui impose un retour vers l'existant³⁹⁸.

³⁹⁴ GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.261.

³⁹⁵ *Ibidem.*

³⁹⁶ POISSON Georges, *op. cit.* (note 319), p.507.

³⁹⁷ CHEMETOV Paul et MARREY Bernard, *op. cit.* (note 325), p.174.

³⁹⁸ Propos de François Burkhardt dans MAHEU-VIENNOT Isabelle et ROBERT Philippe, Conseil international des monuments et des sites. Section française et Centre de création industrielle (Paris), *Créer dans le créé : l'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, [Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 28 mai – 8 septembre 1986], coll. Essais et documents, Milan ; Paris, Electa Moniteur, 1986, p.7.

Dans cette logique, comment les hôtels particuliers du XIX^e siècle sont-ils aujourd'hui réutilisés ? De nouvelles activités prennent place et occupent l'ancienne structure. De simples lieux résidentiels d'habitation, ils deviennent majoritairement – hormis la faible part toujours habitée par une famille ou un grand nom de l'aristocratie moderne – des infrastructures dédiées à des programmes publics, de la résidence du président de la République, aux ambassades, en passant par les sièges des grandes sociétés, les clubs sélects et les tribunaux. A cela s'ajoutent des institutions culturelles ouvertes au public, liées au monde de l'enseignement et des Arts : les fondations, les bibliothèques, les centres d'archives et bien sûr les musées, à l'instar du musée YSL³⁹⁹. Du reste, bien souvent « le nombre et l'importance des nouveaux musées sont sensiblement inférieurs aux anciens édifices »⁴⁰⁰ transformés par cette vocation de réhabilitation en réponse à un public de plus en plus féru de choses anciennes, aimant comprendre ces demeures du passé⁴⁰¹. Les musées français s'inscrivent dans cette mouvance, au même titre que le reste de l'Europe : le Louvre à Paris, les Offices à Florence, le Sforza à Milan, le palais Belvédère à Vienne, le palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg⁴⁰²... pour ne citer que les plus célèbres. En y installant des collections d'art, ces bâtiments anciens prolongent leur vie. D'ailleurs, dès l'Ancien Régime, les propriétaires d'hôtels particuliers y rassemblaient l'art sous toutes ses formes. A l'instar du pouvoir royal, qui ouvrit le palais du Luxembourg pour exposer ses tableaux au public en 1750, quelques collectionneurs accordaient, à certaines conditions, l'accès à leurs collections privées à un petit comité d'amateurs. Au XIX^e siècle, le mouvement de préservation et de transformation des anciennes demeures en musées – suite au rachat de l'Etat ou de la Ville, ou bien suite au legs faute d'héritier – commença et s'intensifia au XX^e siècle.

Aussi, « les hôtels particuliers, construits selon la tradition classique et situés dans le XVI^e arrondissement, constituent[-ils] un patrimoine admirable qui mérite d'être recensé, classé et conservé »⁴⁰³. Leur nouvel usage culturel ainsi que leur muséification grandissante participent pleinement à cette reconversion, à l'image du musée YSL.

³⁹⁹ Annexe. Volume 2. Tableau, pp.65-66.

⁴⁰⁰ GIOVANNONI G., « Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne », *Mouseion*, volumes 25-26, n°I-II, 1934, p.18.

⁴⁰¹ Office international des musées, « Les maisons historiques et leur utilisation comme musées », *Mouseion*, volumes 27-28, n°III-IV, 1934, p.276.

⁴⁰² LAUTERBACH A., « L'adaptation des palais anciens à l'usage des musées et la présentation des ensembles », *Mouseion*, volumes 29-30, n°I-II, 1935, pp.73-76.

⁴⁰³ ANDIA Béatrice de (dir.) et Paris, Délégation à l'action artistique, *op. cit.* (note 327), p.154.

Ayant esquissé l'histoire du principal personnage du paysage parisien – l'hôtel particulier – et l'ayant resitué dans l'histoire de l'habitat parisien au XIX^e siècle, il est tend à présent de se pencher sur celui du 5, avenue Marceau.

B. L'histoire d'un édifice du XIX^e siècle à nos jours : lieu de vie, lieu de travail et cadre muséal

Les Archives de Paris et les Archives nationales ont permis de comprendre la naissance et l'évolution de l'hôtel particulier qui abrite aujourd'hui le musée YSL. Malgré quelques lacunes, cette sous-partie tente de retranscrire les recherches faites en ces lieux et de reconstituer – du moins en partie – l'histoire du bâti, de sa construction à nos jours ainsi que son passage de lieu résidentiel à structure muséale.

a. Genèse du bâtiment : la construction d'un lieu résidentiel

• Un terrain constructible

A l'origine, avant de devenir un hôtel particulier, la parcelle se constituait d'un vaste terrain⁴⁰⁴. Le sommier foncier D. Q18 949 n'en fait pas mention mais on peut tout de même constater que le quartier des Bassins, et plus particulièrement l'avenue Joséphine, étaient en proie à un certain dynamisme urbain. Dès les années 1860, de nombreuses transactions ou successions immobilières permirent à de nombreuses constructions de voir le jour.

Les Archives nationales LVIII-970⁴⁰⁵ sont riches d'informations sur ce bâtiment et son histoire.

Ses origines remontent au XVIII^e siècle. Par des lettres patentes du roi du 7 février 1777, Jacques-Constantin Périer⁴⁰⁶ et M. Auguste-Charles Périer des Garennes, frères mécaniciens, reçurent un privilège exclusif pendant quinze années : le droit d'établir à leur frais, dans Paris, aux lieux jugés convenables par les prévôts des marchands et échevins, des pompes au machine

⁴⁰⁴ Annexe. Volume 2. Plans, pp.66-67.

⁴⁰⁵ Le document d'archive est intitulé « 15 (13) Mars 1886, Vente par la Banque Russe et Française à M. le Comte de la Redorte, Albert Cocteau, successeur de M Fourchy rue de Lille 37 Notaire à Paris ».

⁴⁰⁶ Jacques-Constantin Périer (1742-1818) est membre de l'Académie demeurant alors à Paris, 4, rue Sainte Croix, chaussée d'Antin en sa qualité de chef et gérant de l'ancienne compagnie des eaux qui existait.

à feu, propres à élever l'eau de la Seine et à la conduire dans différents quartiers de Paris et ses faubourgs⁴⁰⁷. L'une de ces pompes fut installée au pied du village de Chaillot⁴⁰⁸, sur le quai, à l'actuel emplacement de l'avenue de New-York, au niveau de la rue des Frères-Périer près de la place de l'Alma, en plein sur le lieu actuel du musée YSL.

Le 2 février 1818, Jacques-Constantin Périer, en tant que propriétaire des biens, passa un contrat de vente avec M. Antoine Scipion Périer⁴⁰⁹. Au décès de ce dernier⁴¹⁰, le 2 avril 1821, sa sœur M^{me} Louise Céline Adélaïde Perier⁴¹¹ ainsi que ses frères M. Augustin Charles Louis Scipion Alfred Perier et M. Edouard Casimir Joseph Perier héritèrent du terrain. Le 30 septembre 1841, le bien passa aux mains de la société les Messageries Impériales⁴¹², puis le 17 mai 1856 à la Compagnie du Chemin de fer de Paris à Orléans⁴¹³ et enfin à la société d'assurances, la Compagnie La Nationale sur la Vie humaine⁴¹⁴, le 22 mai 1880.

Pour finir, la Banque Russe et Française⁴¹⁵, société anonyme au capital de 25 millions de francs ayant son siège à Paris, au 4, rue Auber, en fit l'acquisition le 29 décembre 1882. Elle fut donc le dernier propriétaire en date du terrain.

- **De l'achat du terrain à la construction de l'hôtel : le comte Mathieu de la Redorte**

Grâce aux sommers fonciers consultés aux Archives de Paris, il a été possible de découvrir le nom de celui qui a fait construire l'hôtel particulier. Dans la case « Noms et prénoms, qualités

⁴⁰⁷ Ils purent également faire construire à leurs frais des fontaines de distributions pour faciliter l'approvisionnement des habitants qui ne jugeaient pas à propos d'avoir des réservoirs chez eux. Enfin, ils se devaient de faire toutes les constructions nécessaires au bon fonctionnement et à la perfection de leur établissement.

⁴⁰⁸ Annexe. Volume 2. Plan, p.67.

⁴⁰⁹ Antoine Scipion Périer (1776-1821) n'a aucun lien de parenté avec Jacques-Constantin Périer malgré la similitude de nom.

⁴¹⁰ Etant mariés sans communauté aux termes de leur contrat de mariage, M^{me} Antoine Scipion Périer n'eut aucun droit sur la propriété.

⁴¹¹ Louise Céline Adélaïde Perier épouse de M. Louis Videt, sous le régime de la communauté de biens aux termes de son contrat de mariage passé devant M. Février et Riant notaires à Paris le 29 Octobre 1832.

⁴¹² Il s'agit d'une Compagnie française des messageries maritimes. Son siège était à Paris, au 23, rue Notre-Dame des Victoires.

⁴¹³ Son siège était à Paris, au 7, boulevard de l'hôpital.

⁴¹⁴ Son siège était à Paris au 13, rue de Grammont et 18, rue du Quatre Septembre.

⁴¹⁵ Il est formé une société anonyme conformément à la loi du 24 juillet 1867. Elle a pour objet de faire pour elle-même ou pour compte de tiers en France et à l'étranger, toutes opérations financières, industrielles, commerciales, même immobilières et toutes entreprises de travaux publics en se conformant pour ces deux dernières classes d'opération aux prescriptions spéciales. Cette société prend la dénomination de Banque Russe et Française. M. le Baron Adolphe de Haber, propriétaire, chevalier de la légion d'honneur, demeurant à Paris, au 97, boulevard Haussmann, en est le président. Son siège social est à Paris, au 34, avenue de l'Opéra. Tous les terrains à bâtir et maisons que la société possédait dans le XVI^e arrondissement de Paris sur les avenues Marceau, du Trocadéro, les rues Bizet, de Cadix, Freycinet... sont autorisés à être vendus aux enchères ou à l'amiable.

ou professions et demeures des propriétaires » du sommier D. Q18 1755⁴¹⁶, il est fait mention d'un certain « Mathieu de la Redorte, Maurice ».

Qui est le comte Mathieu de la Redorte ? Fils de Louise Honorine, comtesse de la Redorte, née Suchet D'Albufera et de Joseph Charles Maurice comte Mathieu de la Redorte, il faisait partie d'une fratrie composée de M. Louis Ernest Vicomte Mathieu de la Redorte, M^{me} Cornudet de Chomettes et du fameux M. Louis Maurice Mathieu Comte de la Redorte. Il épousa Charlotte, Emilie, Joséphine Bourchez le 23 septembre 1893⁴¹⁷. Visiblement fin connaisseur en matière d'immeubles, il était propriétaire de nombreux biens immobiliers, dont notamment la maison au n°110, rue de la Boétie – héritée de sa mère – et celle au n°3, Impasse de la Planchette, qu'il loua par la suite pour s'assurer des revenus. En plus de ces deux propriétés, il fit l'acquisition de deux terrains situés avenue Marceau et rue Léonce-Reynaud, afin de se faire construire un hôtel particulier.

Dans la case « Noms et prénoms, qualités ou professions et demeures des propriétaires » du sommier D. Q18 1732⁴¹⁸, est mentionnée une vente datant du 15 mars 1886 à l'étude du notaire Albert Cocteau. En effet, le 15 mars 1886, M. le comte Mathieu de la Redorte, résidant à cette date au 24 boulevard des Capucines, acquit de la Banque Russe et Française, représentée par M. Rodier et M. Gigot – agissant en son nom comme administrateurs –, un terrain d'une contenance superficielle de 210m², situé à Paris, à l'angle de l'avenue Marceau et de la rue Léonce-Reynaud, faisant partie d'un plus grand terrain de superficie de 8141.27 mètres, moyennant le prix principal de 126 mille francs⁴¹⁹. Le terrain comprenait une façade de 11.51 mètres sur l'avenue Marceau et de 10.229 mètres sur la rue Léonce-Reynaud, avec un pan coupé de 3 mètres. A sa gauche, il existait une propriété appartenant à M. de Villers, séparée du terrain par un mur élevé sur sol mitoyen, et à sa droite, un autre terrain appartenant à la Banque Russe et Française était disponible.

Une fois le terrain entre ses mains, le comte y fit édifier, par M. Chatenay – architecte opérant rue de Berlin – une construction consistant en un hôtel particulier portant le n°5, avenue Marceau et le n°1, rue Léonce-Reynaud, avec une entrée sur cette rue. D'une longueur de façade de 13 mètres, d'une profondeur de 15 mètres et d'une superficie totale de 495m², le corps de bâtiment s'élevait sur un sous-sol, contenant une cave, et se composait d'un rez-de-chaussée et

⁴¹⁶ Annexe. Volume 2. Archive, p.68.

⁴¹⁷ Annexe. Volume 2. Archive, p.68.

⁴¹⁸ Annexe. Volume 2. Archive, p.69.

⁴¹⁹ Ce qui équivaut à 600 francs le mètre.

de deux étages carrés. Dans le cadre « Désignation sommaire de la propriété » du sommier D. Q18 1732⁴²⁰, la mention « Maison en construction » fut barrée et l'hôtel décrit comme une « maison de rez et 1 étage, 2^{ème} mansardé. D'une surface de 210m² ». Au bâtiment, s'ajoutait une cour dont le sol était en ciment et la superficie de 18m². Cette partie de l'hôtel est alors désignée comme « ancienne construction », partie dans laquelle le comte aménagea une fois les travaux terminés.

Dans la case « Noms et prénoms, qualités ou professions et demeures des propriétaires » du sommier D. Q18 1755⁴²¹, il est fait mention d'une autre vente de la Banque Russe et Française, représentée par M. Rodier et M. Gigot – agissant à son nom en tant qu'administrateurs – au comte Mathieu de la Redorte, Maurice, à l'étude du notaire Albert Cocteau⁴²². En effet, quelques années après son premier achat, il acquit de nouveau, le 11 juillet 1892, un terrain situé rue Léonce-Reynaud, juste à côté de celui de 1886, moyennant le prix de 144 012 francs⁴²³. D'une superficie de 360.03m² et de la forme d'un quadrilatère, le terrain était clos de murs excepté sur la rue Léonce-Reynaud, sur laquelle il n'existait qu'une clôture en planches. Il tenait donc par devant à la rue sur une façade de 18.57 mètres ; à sa gauche, l'hôtel particulier de M. le comte de la Redorte d'une profondeur de 17.08 mètres ; au fond, une construction appartenant à M^{me} de Villers sur une longueur de 11.45 mètres et une autre à M. Raffalowich sur une longueur de 7.62 mètres ; et enfin, à droite, un autre édifice de M. Raffalowich sur une profondeur de 21.12 mètres.

Il y fit construire en 1893, par le même architecte, un nouvel hôtel, portant le n°3. Pour répondre à la logique d'unicité de la parcelle, un seul corps de logis fut construit. D'une longueur de façade de 18.50 mètres, d'une profondeur de 20 mètres et d'une superficie de 351m², le bâtiment était élevé sur un sous-sol avec une cave et composé d'un rez-de-chaussée, d'un premier et d'un deuxième étage. Dans le cadre « Désignation sommaire de la propriété » du sommier D. Q18 1755⁴²⁴, la mention « terrain de 360m03, façade 18m37 tenant par derrière, porte 5 Avenue Marceau » fut barrée et l'immeuble alors décrit comme une « Maison, de rez et 2 étages. 360m ». Il y avait également une cour et une courette, au sol en ciment, dont la superficie était de de 54m² et 6m² respectivement. Cette partie de l'hôtel était alors désignée comme « construction neuve » pour la différencier de l'autre construite en 1886.

⁴²⁰ Annexe. *op. cit.* (note 418).

⁴²¹ Annexe. Volume 2. Archive, p.69.

⁴²² L'étude était au 242, Boulevard Saint-Germain, à Paris.

⁴²³ Ce qui équivaut à 400 francs le mètre carré.

⁴²⁴ Annexe. *op. cit.* (note 421).

Si de prime abord, les deux hôtels semblent être deux bâtiments distincts du fait de leur date d'édification différente, leur construction était en fait enchevêtrée : ils ne formaient en réalité qu'un seul et même hôtel, tout en ayant deux numéros d'entrée différents sur la rue Léonce-Reynaud⁴²⁵. On n'a pas d'informations supplémentaires sur la réunion de ces deux hôtels.

Aussi, grâce à ces archives, a-t-il été possible de retrouver le premier propriétaire du bâtiment, qui n'est autre que son constructeur. N'ayant jusqu'alors aucune désignation précise de l'hôtel, puisque ces informations manquaient à l'appel, il est aujourd'hui possible de lui assigner une appellation. En effet, selon l'ancienne tradition – selon laquelle les hôtels particuliers étaient désignés par le nom de famille du propriétaire –, l'hôtel abritant le musée YSL pourrait être nommé « hôtel Mathieu de la Redorte ». De plus, le site web du musée fait mention d'« un hôtel particulier Second Empire »⁴²⁶. Il est aujourd'hui possible de corriger cette phrase en : « un hôtel particulier de la III^e République, qui s'inscrit dans la continuité urbanistique et architecturale haussmannienne », puisqu'il ne date pas du Second Empire mais de la III^e République (1870-1940).

b. Histoire d'un héritage : la passation de l'hôtel au fil des différentes successions⁴²⁷

Que devint par la suite l'hôtel ?

• Un premier testament en faveur du comte Moore Mathieu de la Redorte

Le comte Mathieu de la Redorte décéda le 14 novembre 1908, à l'âge de 76 ans, à son domicile, 1, rue Léonce-Reynaud⁴²⁸. Il laissa un testament olographe⁴²⁹ à Paris, le 9 novembre 1903, et le déposa au rang des minutes de Maître Marcel Cocteau le 14 novembre 1908⁴³⁰. En

⁴²⁵ Annexe. Volume 2. plans, p.70.

⁴²⁶ <https://museeyslparis.com/biographie/installation-au-5-avenue-marceau?theme=maison-de-couture> [consulté le 12 juillet 2019].

⁴²⁷ Annexe. Volume 2. Arbre généalogique, p.70.

⁴²⁸ Annexe. Volume 2. Acte de décès, p.71.

⁴²⁹ Adjectif qui désigne la forme d'un testament lorsqu'il est entièrement écrit de la main du testateur, signé et daté par lui.

⁴³⁰ Annexe. Volume 2. Archive, p.71.

consultant sa succession⁴³¹, on peut constater qu'il y eut deux légataires, en plus de legs faits aux particuliers⁴³².

Le premier fut sa veuve, Madame Charlotte Emilie Joséphine Bouchez, qui habitait avec lui, 1, rue Léonce-Reynaud. Selon l'article premier de leur contrat de mariage⁴³³, ils ont opté pour le régime de la séparation des biens. A sa mort, en plus d'une rente annuelle et viagère, la comtesse bénéficia de la jouissance du rez-de-chaussée entier des deux hôtels ainsi que de diverses pièces situées au deuxième étage de la construction ancienne, mais seulement à titre de droit et d'habitation, durant son vivant. Avec ce testament, elle bénéficia aussi de l'usufruit sa vie durant de tous les meubles meublants et objets mobiliers corporels, d'une valeur de 15000 francs, susceptibles de prisée dans un inventaire, se trouvant lors du décès de son époux, dans la partie de l'hôtel 5, avenue Marceau⁴³⁴.

Le deuxième légataire est son fils adoptif⁴³⁵, M. le comte Moore Mathieu de la Redorte, son seul héritier, résidant à Paris, au 3, rue Léonce Reynaud, avec son épouse M^{me} Marie Eugénie Simone de Froissard de Broissia⁴³⁶.

« Ceci est mon testament.

Je soussigné Comte Mathieu de la Redorte (Louis Maurice) domicilié à Paris, sain de corps et d'esprit, institue mon fils adoptif mon légataire universel.

Paris le 9 novembre 1903.⁴³⁷ »

Dans la case « Noms et prénoms, qualités ou professions et demeures des propriétaires » des sommiers D. Q18 1755⁴³⁸ et D. Q18 1732⁴³⁹, il est fait mention de cet héritage du comte à son fils, le 14 novembre 1908 – acte passé sous la juridiction de l'étude du notaire Cocteau. En consultant la succession de M. le Comte Mathieu de la Redorte, ce legs est également confirmé

⁴³¹ Annexe. Volume 2. Archive, p.72.

⁴³² Il a fait des legs à titre particulier. Par exemple, il a également légué à Mademoiselle Roselyne Cornudet, mineure, nièce au de cujus, sous la tutelle légale de M. le Vicomte de Cornudet, son frère, une cuvette en vieux Sèvres, bleu turquoise, d'une valeur de 500.

⁴³³ Annexe. Volume 2. *op. cit.* (note 417).

⁴³⁴ Observation étant ici faite que suivant acte reçu par M Couturier, notaire à Paris, le 13 février 1909, Madame la Comtesse Mathieu de la Redorte, a renoncé purement et simplement à tous les droits d'usufruit résultant en sa faveur de l'article 767 du code civil.

⁴³⁵ Cette filiation adoptive résulta d'une déclaration d'adoption faite devant le juge de Paix du XVI^e arrondissement de Paris, le 10 décembre 1890.

⁴³⁶ Ils y résident depuis le 2 juillet 1892.

⁴³⁷ Annexe. Volume 2. *op. cit.* (note 417).

⁴³⁸ Annexe. *op. cit.* (note 421).

⁴³⁹ Annexe. *op. cit.* (note 418).

et signale le comte Moore Mathieu de la Redorte comme légataire universel de son père. Parmi les actions de succession, se trouvaient, en plus des lots numéro 49 – une maison 110, rue de la Boétie – et numéro 50 – une maison 3, impasse de la Ponchette –, les lots numéros 47 et 48, correspondant respectivement à l'hôtel 5, avenue Marceau et à celui 3, rue Léonce-Reynaud. Les deux hôtels étaient libres de location et susceptibles d'un revenu brut annuel résidentiel 18 500 francs.

Aussi, pendant un laps de temps, le comte Moore Mathieu de la Redorte cohabita dans l'hôtel avec la comtesse de la Redorte, et ce jusqu'au décès de cette dernière en 1915⁴⁴⁰, chacun habitant respectivement le n°3 et 1 de la rue Léonce-Reynaud. A sa mort, le comte hérita de l'ensemble de l'hôtel et en mit en location une partie.

- **Un deuxième testament en faveur de la comtesse Moore Mathieu de la Redorte**

Selon le tableau des succession D.Q8 2976, le comte Moore Mathieu de la Redorte mourut à l'âge de 80 ans à son domicile, le 29 juillet 1949⁴⁴¹. Son testament olographe datait du 6 avril 1943 et sa succession fut exécutée le 8 août 1950⁴⁴², à l'étude de Maître Alain Morane⁴⁴³. Il faut savoir que dans le testament de son père, le comte Mathieu de la Redorte avait fait une mention spéciale : « Je supplie mon fils, s'il n'a pas d'enfants, de léguer en mourant ma fortune à ma famille. » N'ayant aucun héritier, sa famille première était son épouse : il désigna comme légataire universelle sa femme, la comtesse Moore de la Redorte,⁴⁴⁴ et lui légua la quasi-totalité de ses biens en nature et en deniers – hormis quelques legs à titre particulier – et notamment les biens et valeurs lui provenant de la succession de son père adoptif. Parmi eux, en plus de la maison rue de la Boétie, les lots numéros 16 et 17, correspondant respectivement à l'hôtel particulier aux 1 et 3, rue Léonce Reynaud avec une valeur vénale de 4 800 000 francs, dont une partie était louée⁴⁴⁵.

- **Un troisième testament en faveur des nièces Cornudet des Chomettes**

⁴⁴⁰ Selon l'avis du 8 avril 1914, le bâtiment 5, avenue Marceau comptait huit habitants et celui du 3, rue Léonce-Reynaud, six habitants.

⁴⁴¹ Annexe. Volume 2. Acte de décès, p.72.

⁴⁴² Annexe. Volume 2. Archive, p.73.

⁴⁴³ L'étude était au 242, Boulevard Saint Germain Paris.

⁴⁴⁴ Annexe. Volume 2. Archive, p.74.

⁴⁴⁵ Loyers arriérés dus par Madame Levesson Gower depuis le 1^{er} avril 1948 au décès à raison de 49540 francs.

Marie, Eugénie De Froissard de Broissia décéda à son tour⁴⁴⁶, à l'âge de 89 ans, en son domicile, 3, rue Léonce-Reynaud, le 22 décembre 1958. Son testament datait du 11 avril 1957 et sa succession⁴⁴⁷ du 20 juillet 1959, à l'étude de Maître Alain Morane.

N'ayant aucun héritier, elle respecta les dernières volontés de feu M. le Comte Mathieu de la Redorte et laissa ses biens, en partie hérités du comte, à la famille de la Redorte du côté des Cornudet des Chomettes. En effet, elle mit pour légataires universelles, conjointement pour le tout ou divisément chacune pour un tiers, ses nièces par alliance : M^{me} Cécile Marie Honorine Roselyne Cornudet des Chomettes⁴⁴⁸, veuve de M. Alfred Marie Laurent René Guigues de Moreton marquis de Chabrillan ; M^{me} Marthe Louise Marie Edmée Cornudet des Chomettes⁴⁴⁹, veuve de M. Henry Amant Bertrand marquis de Saint-Chamans ; et M^{me} Valérie Marie Jeanne Raymonde Cornudet des Chomettes, épouse de M. Edmond Antoine Petit baron de Beauverger⁴⁵⁰. En plus de ses nièces, elle légua à titre particulier à son frère, M. Marie René Richard Vicomte de Froissard de Broissia⁴⁵¹, 3 000 000 francs de capital de rente française et l'usufruit du tiers des biens composant sa succession. Cependant, la marquise de Saint Chamans, l'une des légataires universelles, était décédée depuis le 19 février 1959⁴⁵² : en conséquence, elle ne put recevoir la succession et la présente déclaration ne concerna finalement que les legs faits à M^{me} la Marquise de Chabrillan, M^{me} la Baronne de Beauverger et M. le Vicomte de Broissia⁴⁵³.

Sa succession comprenait divers meubles meublants, objets mobiliers, bijoux, argenterie, objets d'art, tableaux et tapisseries. Le tout fut vendu aux enchères à Paris, 56, rue de la Victoire les 13, 16 et 25 février ainsi que les 6, 9, 16 et 19 mars 1959 pour la somme globale nette de 47.484.986 francs. En plus de ces biens, la succession comprenait le lot numéro 8, qui s'apparentait au fameux hôtel particulier, 3, rue Léonce Reynaud n°3 d'une valeur vénale de 30 000 000 francs, toujours en partie loué.

⁴⁴⁶ Annexe. Volume 2. Acte de décès, p.74.

⁴⁴⁷ Annexe. Volume 2. Archive, p.75 et Annexe. Volume 2. Archive, p.76.

⁴⁴⁸ Sans profession, demeurant à Paris, 5, rue Auguste Comte.

⁴⁴⁹ Sans profession demeurant à Paris, 2, avenue de Ségur.

⁴⁵⁰ Ambassadeur de France avec lequel elle demeure à Paris, Ibis, avenue Foch.

⁴⁵¹ Né le 31 mars 1865, sans profession demeurant à Paris, 2bis, rue Oswaldo Cruz. Veuf de M^{me} Pauline Eugénie Geneviève Mure.

⁴⁵² Annexe. Volume 2. Acte de décès, p.76.

⁴⁵³ Marie René Richard Vicomte de Froissard de Broissia (1865 - 8 octobre 1959) est le frère de Marie, Eugénie De Froissard de Broissia.

A la mort du Vicomte de Broissia⁴⁵⁴, l'ensemble de la succession est donc revenu à M^{me} Cécile Honorine Marie Roselyne Cornudet des Chomettes et M^{me} Valérie Marie Jeanne Raymonde Cornudet des Chomettes.

c. 1974 ou la prise de possession des lieux par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé

A compter de ce moment, il n'est plus possible de remonter la trace des propriétaires car les archives sont trop récentes et sont donc encore protégées par la loi⁴⁵⁵. Il nous faut alors faire des suppositions et des hypothèses pour comprendre comment l'hôtel particulier est arrivé jusqu'aux mains d'Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

Les deux nièces sont mortes à la fin du XX^e siècle : M^{me} Cécile Honorine Marie Roselyne Cornudet des Chomettes en 1977⁴⁵⁶ et M^{me} Valérie Marie Jeanne Raymonde Cornudet des Chomettes en 1995. Si elles ont gardé l'hôtel particulier en leur possession et qu'elles ne l'ont pas vendu à une tierce personne, il est fort probable que ce soit l'une d'entre elles, si ce n'est les deux, qui ait loué l'hôtel particulier en 1974 à Yves Saint et Pierre Bergé. L'une a pu racheter la part de l'autre ou bien les deux ont pu bénéficier des frais de location. Selon Lola Fournier, l'Adjointe à la direction des collections du musée YSL, ce n'est que très tardivement que le couturier acheta l'hôtel. Hors M^{me} Valérie Marie Jeanne Raymonde Cornudet des Chomettes décéda en 1995, il est donc peut être envisageable qu'à sa mort, Yves Saint Laurent et Pierre Bergé aient racheté l'hôtel pour en devenir propriétaire à leur tour.

Il n'existe aucune preuve matérielle de ces suppositions : il sera possible de les confirmer lorsque les archives seront disponibles en 2028 ou bien lorsque les archives administratives du musée YSL seront répertoriées⁴⁵⁷. Dans tous les cas, une fois qu'Yves Saint Laurent et Pierre Bergé se sont installés en ces lieux, le bâtiment ne les a plus quittés : de la maison de couture à la Fondation, il est resté entre leurs mains.

⁴⁵⁴ Annexe. Volume 2. Acte de décès, p.77.

⁴⁵⁵ Annexe. Volume 2. Document administratif, p.77.

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=E5386372D5A4BC20FBC05CAB6C8EFB40.tplgfr32s_1?idSectionTA=LEGISCTA000006159942&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20180328

[consulté le 7 juillet 2019]. Article L213-1 du code du patrimoine et LOI n° 2018-493 du 20 juin 2018 relative à la protection des données personnelles <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT0000037085952&fastPos=1&fastReqId=295909738&categorieLien=id&oldAction=rechTexte> [consulté le 7 juillet 2019].

⁴⁵⁶ Annexe. Volume 2. Acte de décès, p.78. et Annexe. Volume 2. Archive, p.78.

⁴⁵⁷ Elles sont actuellement à Saint-Ouen.

C. L'évolution du bâti et les aménagements successifs : une architecture transformée

« L'architecture est la rencontre d'un maître d'ouvrage, le propriétaire, et d'un maître d'œuvre, l'architecte⁴⁵⁸. »

L'hôtel particulier abritant le musée YSL connut moins une évolution externe que des changements architecturaux internes. En effet, de nombreux travaux d'aménagement ont sans cesse été entrepris en son sein. Quels ont été les agencements successifs de l'hôtel depuis sa construction par le comte Mathieu de la Redorte à l'installation du musée, en passant par la maison de couture et la Fondation ?

a. Le possible agencement de l'hôtel particulier au XIX^e siècle

N'ayant pas eu accès aux permis de construire, ni aux cartes, plans et cadastre⁴⁵⁹ pour des raisons de sécurité⁴⁶⁰, il ne fut pas possible de définir avec certitude l'aménagement architectural de l'hôtel lors de sa construction. Il est fort certain que la façade était déjà celle que l'on connaît aujourd'hui mais aucune preuve formelle ne peut le confirmer. Quant à l'agencement intérieur de l'hôtel, le casier sanitaire 3589W 1346, le contrat de mariage du comte Mathieu de la Redorte ainsi que son inventaire après décès⁴⁶¹ donnent quelques informations. En revanche, les éventuelles évolutions internes entreprises par les différents propriétaires successifs, ne sont pas connues à ce jour.

Le casier sanitaire 3589W 1346 a été particulièrement utile car il a fourni de nombreuses indications. Le comte Mathieu de la Redorte fut contraint lors de l'achat de ses terrains d'établir le tout à l'égout dans son hôtel particulier, ainsi que l'eau courante. C'est pourquoi, dès le 10 juin 1895, il fit une demande d'autorisation. Cette requête a alors engendré des plans du rez-de-chaussée pour la bonne marche des travaux⁴⁶². En juillet 1894 et 1895, la mise en service fut effective. Au travers de ces documents d'archives, quelques pièces d'eau furent mentionnées –

⁴⁵⁸ GADY Alexandre, *op. cit.* (note 364), p.14.

⁴⁵⁹ Annexe. Volume 2. Plans, p.79.

⁴⁶⁰ En raison d'une procédure en cours de recherche des fibres d'amiante dans les collections conservées par les Archives de Paris, un certain nombre de documents sont inaccessibles.

⁴⁶¹ Archives nationales 1155 LVIII 7 15 A / MC/ET/LVIII/1155 LVIII-1155 1908 décembre 8 décembre 1908 Inventaire après décès de M le Comte Mathieu de la Redorte. M. Marcel Cocteau Notaire à Paris Boulevard Saint-Germain 242.

⁴⁶² Annexe. Volume 2. Plans, pp.79-80. Pour compléter : Annexe. Volume 2. Plans, pp.80-81.

« éviers », « cuvettes », « cabinets d'aisance », « toilettes », « salle de bain », « cabinets de toilette » –, mention qui met en exergue la modernité des lieux pour l'époque.

Lors de l'inventaire des objets et effets mobiliers légués en usufruit à M^{me} la comtesse Mathieu de la Redorte, du mobilier dépendant de la succession de M. le Comte de la Redorte – objets non soumis à l'usufruit – et des meubles et objets mobiliers appartenant à M^{me} la comtesse conformément à l'article deuxième de son contrat de mariage, il est fait mention de divers espaces intérieurs. Les deux portes d'entrée, dites « bâtardes »⁴⁶³, donnaient accès à un vestibule au rez-de-chaussée, rez-de-chaussée presque entièrement destiné à la réception avec un petit⁴⁶⁴ et grand salon, un petit salon à gauche du vestibule à l'angle de l'avenue Marceau, une salle à manger, un vestiaire, un cabinet de toilette et trois chambres de domestiques⁴⁶⁵. Un escalier faisait la liaison avec le premier étage, constitué d'un vestibule, d'un cabinet de travail, d'une chambre à coucher, agrémentés de tableaux, dessins et gravures. Au deuxième étage, se trouvaient une seconde chambre, un cabinet de toilette et une pièce réservée à la femme de chambre. Des sous-sols sont également mentionnés avec des caves et des cuisines.

Aussi, ces documents d'archive permirent-ils de se faire une idée de la composition interne de l'hôtel particulier.

b. Les aménagements progressifs de la maison de couture Yves Saint Laurent

« Maison de couture la plus romanesque de Paris »

L'agencement architectural de la maison de couture Yves Saint Laurent est connu grâce à des plans et de nombreuses photographies conservés en partie dans le Fonds documentaire du musée.

Avant toutes choses, il faut savoir que la maison de couture a déménagé plusieurs fois avant de s'installer définitivement au 5, avenue Marceau.

⁴⁶³ Une porte dite « bâtarde » est une « porte d'entrée piétonne un peu plus large qu'une porte ordinaire avec parfois une arcade entresolée », dans LOYER François, *op. cit.* (note 313), p.246.

⁴⁶⁴ Il s'agit de l'ancienne chambre de Madame la Comtesse.

⁴⁶⁵ Des gages ont été légués aux domestiques. Par exemple, Mademoiselle Françoise Olascoaga, sa femme de chambre, demeurant à Paris, au 3, rue Léonce Renaud : 400 000 francs de capital de rente française à prendre sur les titres de cette nature et la totalité de sa garde-robe. Madame Goby, la concierge, demeurant à Paris, au 3, rue Léonce Renaud : une somme de 50 000 francs. Mademoiselle Goby demeurant à Paris, au 3, rue Léonce Renaud : une somme de 50 000 francs.

- **Une mascarade au 66, rue de la Boétie**

En septembre 1961, lors de sa création, elle s'installa dans un modeste deux-pièces loué à l'entresol, au 66, rue de la Boétie⁴⁶⁶. Yves Saint Laurent y traça pour la première fois, sur une simple étiquette punaisée, les trois initiales de son nom, qui devinrent par la suite célèbres dans le monde entier⁴⁶⁷.

Victoire Doutreleau, ancien mannequin chez Christian Dior, aida Yves Saint Laurent à fonder sa maison de couture. En 1961, elle convainquit son mari Roger Thérond, patron de Paris Match, de publier un faux reportage photographique dans quatre de ses pages en y annonçant qu'« Yves Mathieu Saint-Laurent venait de créer sa propre maison de couture et de lancer sa marque » alors qu'il n'avait pas le moindre apport financier et que la maison de couture n'existait pas. Le reportage eut lieu dans les locaux de la Boétie et l'on fit des photographies de l'équipe au travail. Sur le premier cliché⁴⁶⁸, Yves Saint Laurent fait mine de concevoir sa nouvelle collection, aux côtés de Victoire posant. Sur la seconde photographie, le célèbre mannequin joue le rôle de la « directrice de couture » assaillie par les coups de téléphone. Enfin, sur le dernier cliché pris de l'extérieur, chacun pose devant son bureau respectif, découpé « dans l'encadrement d'une fenêtre et éclairé par une lumière identique au plafond, le reste de la scène étant plongé dans la pénombre, même si l'on devine la forme des persiennes sur la façade »⁴⁶⁹. Dans un décor épuré, aux murs blancs et nus, Victoire est assise, combiné téléphonique à l'oreille et cigarette entre les doigts, tandis qu'à Yves Saint Laurent examine des échantillons de tissus debout. Malgré la simplicité apparente de la scène, l'intensité dramatique est palpable car Saint Laurent devait accomplir un miracle : créer sa première collection ! Ce reportage⁴⁷⁰ eut un impact extraordinaire et décisif pour la création de la maison, alors que tout n'était que faux semblant.

- **Les prémices de la maison de couture au 11, rue Jean-Goujon**

Le 4 décembre 1961, la maison ouvrit officiellement ses portes et les ateliers de couture déménagèrent temporairement, dans le VIII^e arrondissement, non loin de chez Christian Dior,

⁴⁶⁶ Annexe. Volume 2. Document photographique, p.81.

⁴⁶⁷ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.82.

⁴⁶⁸ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.83.

⁴⁶⁹ DRAKE Alicia, *Beautiful people : Saint Laurent, Lagerfeld : splendeurs et misères de la mode*, trad. de l'anglais par COHEN Bernard et DEMANGE Odile, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2010 [1^{ère} éd. 2008], p.61.

⁴⁷⁰ Reportage photographique de VANCE Vick et PAGES François.

dans les combles de l'une des tourelles d'un hôtel particulier au 11, rue Jean-Goujon, ancien atelier du peintre fauve Henri Manguin⁴⁷¹. Le témoignage de Dino Buzzati, dans une interview parue dans le *Corriere della sera* le 30 janvier 1962⁴⁷², permet de situer le lieu et de recréer l'atmosphère propice à la création. « Le 11, rue Jean Goujon est un de ces prestigieux hôtels particuliers qui perpétuent le souvenir d'un passé glorieux, la Belle Epoque, et dont les toitures rappellent les silhouettes d'anciens châteaux. » L'entrée se faisait par une petite porte latérale, « qui passait tout à fait inaperçue, avec une simple étiquette arborant les initiales Y.S.L. » Un petit escalier en colimaçon, de section ovale, « raide, étroit et craquant » conduisait au dernier étage. Sur le palier, au bout d'un couloir exigü, s'ouvrait une vaste pièce de 200m², correspondant à d'anciennes chambres de bonnes reliées⁴⁷³ : il s'agissait du Studio d'Yves Saint Laurent, le « sanctuaire »⁴⁷⁴ comme aimait le surnommer Dino Buzzati.

Il y régnait un désordre magnifique, que même un metteur en scène n'aurait su arranger avec autant d'esprit et de fantaisie : des voilages blancs aux fenêtres et des échantillons de tissus, broderies, boutons et passementeries amoncelés par terre en piles fantastiques ; aux murs, des dessins de costumes pour les spectacles de Roland Petit, deux gouaches abstraites de César et différentes photos de modèles et mannequins. Un portrait de Christian Dior dominait la paroi derrière le bureau du jeune homme à la silhouette d'antilope.

Cette location provisoire donna le temps à Yves Saint Laurent d'achever les travaux d'aménagement entrepris dans sa future maison de couture, rue Spontini, tout en réalisant, aux côtés de ses collaborateurs et ouvrières, sa première collection. Il rencontra ses premiers fournisseurs et choisit ses premiers mannequins, tandis que Pierre Bergé engageait 104 ouvrières dont la moitié provenait de chez Dior.

A noter, il semble que le site internet du musée confonde la rue de la Boétie avec la rue Jean-Goujon.

- **Une première maison de couture au 30 bis, rue Spontini**⁴⁷⁵

⁴⁷¹ C'est là également que Christian Dior, en 1945, envisagea un temps d'installer sa propre maison avant d'ouvrir finalement au 30, avenue Montaigne.

⁴⁷² *Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent, Op. cit.* (note 203), p.17.

⁴⁷³ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, pp.84-85.

⁴⁷⁴ « [...] cet insondable sanctuaire de l'œuvre et du mythe « Yves Saint Laurent » », dans SAVIGNON Jérôme, *Le studio d'Yves Saint Laurent. Miroir et Secrets*, préface BERGE Pierre, Arles, Actes Sud, coll. Beaux Livres, 2014, p.16.

⁴⁷⁵ Annexe. Volume 2. Poème, p.85.

Une fois les travaux terminés – réparation, surélévation du toit et peintures –, le 28 janvier 1962, la veille de la première présentation, ce fut le déménagement au 30 bis, rue Spontini⁴⁷⁶. L'installation se fit de façon hâtive : les modèles furent transportés dans la nuit, « en grand mystère »⁴⁷⁷, des ateliers provisoires à leur nouvelle demeure, ancien hôtel particulier et atelier de l'artiste Jean-Louis Forain.

En étant située près de la porte Dauphine, au nord du XVI^e arrondissement – quartier en retrait du triangle d'or de l'avenue Montaigne et de ses maisons de couture – Yves Saint Laurent craignait que l'adresse ne fût trop excentrée et que personne ne vînt. Si Chanel était située rue Cambon, Christian Dior et Balenciaga avenue Montaigne, en revanche Hubert de Givenchy n'avait pas hésité à s'installer à la plaine Monceau et André Courrèges avenue Kléber⁴⁷⁸. Marie-Dominique Lelièvre relate à cet effet une anecdote plaisante. En visitant cet hôtel, Yves Saint Laurent « a découvert, outre un dessin du peintre, une carte à jouer retournée. Un dix de trèfle. Le porte-bonheur [balaya] l'ensemble de ses doutes⁴⁷⁹. »

Le lundi 29 janvier, Yves Saint Laurent présenta à la presse et aux acheteurs la fameuse collection Printemps-Eté 1962⁴⁸⁰.

Sur la façade, le logotype signé Cassandre⁴⁸¹ était suspendu au-dessus d'une plaque noire sur laquelle était inscrit le nom « Yves Saint Laurent ». Le bâtiment, sur trois niveaux disparates, présentait la physionomie de « l'atelier d'artiste » avec sa grande verrière au dernier étage. De nombreuses fenêtres rythmaient l'ensemble et deux plantes ornaient de part et d'autre la porte d'entrée.

A cette époque, Pierre Bergé, directeur général, partageait la codirection des salons avec Victoire Thérond. Surnommée la « ruche »⁴⁸², la maison de couture était composée de trois

⁴⁷⁶ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.86.

⁴⁷⁷ SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.27.

⁴⁷⁸ LELIEVRE Marie-Dominique, *Saint Laurent, mauvais garçon*, Paris, Flammarion, 2009, p.53.

⁴⁷⁹ *Ibidem.*

⁴⁸⁰ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.86.

⁴⁸¹ En 1961, Yves Saint Laurent et Pierre Bergé font appel au graphiste Cassandre pour dessiner le logotype de la maison. Né en Ukraine de parents français, Adolphe Jean Marie Mouron, qui prend le pseudonyme Cassandre, est l'un des grands graphistes du monde de la publicité de l'entre-deux-guerres. Son style, très synthétique et géométrique, plaît et les grands noms font appel à lui, à l'exemple de Christian Dior. Pour Yves Saint Laurent, il imagine un monogramme à la fois élégant et moderne, à l'image du jeune homme, dont les trois initiales s'entrelacent avec simplicité. Ce monogramme devient mythique.

⁴⁸² « Cette ruche, notre maison donc, [où] les talents prolifèrent. A tous les étages, ils se montrent, s'étalent et se répondent en écho. » – Propos de Pierre Bergé, dans TEBOUL David, *Yves Saint Laurent : 5, avenue Marceau, 75116 Paris, France*, Paris, Edition de La Martinière, 2002, préface.

« De fait, rien ne ressemble plus à une ruche qu'une maison de couture, avec ses ouvrières, se guerrières, ses guetteurs, se artisans, dont le seul but est l'éclosion des œufs précieux qui, dans notre métier, s'appellent des

ateliers – deux « flou » et un « tailleur »⁴⁸³ – et d'environ soixante-dix ouvrières dans un espace relativement restreint malgré de très nombreux escaliers. Quant au Studio d'Yves Saint Laurent, il était isolé par une porte capitonnée⁴⁸⁴. Les salons au rez-de-chaussée étaient réservés aux défilés des collections selon une configuration bien déterminée, comme l'atteste un plan datant de 1971⁴⁸⁵. Le décor intérieur, par sa vision contemporaine et moderne pour l'époque, se distinguait de la décoration plus traditionnelle des autres maisons de couture, alors perçues comme démodées. « Avec l'aide de la décoratrice Jeanne Laurent, recommandée par l'entrepreneur Pierre Claisse en charge des travaux »⁴⁸⁶, Yves Saint Laurent et Pierre Bergé avaient choisi comme maîtres mots la sobriété et la simplicité, sans superflu : mobilier contemporain danois, chaises suédoises en teck et Skaï de la Maison de la Suède, meubles signés Knoll (tables) et Mobilier International (canapé). Tout était « déjà pensé, tourné vers l'avenir, conçu pour durer »⁴⁸⁷.

- **La célèbre maison de couture au 5, avenue Marceau**⁴⁸⁸

« C'est sa manière d'offrir à la Couture un bel endroit pour mourir » suggère le Women's Wear Daily lors d'une visite de chantier le 10 juin 1974⁴⁸⁹.

Petit à petit, les espaces de la rue Spontini furent insuffisants car la maison de couture ne cessait de s'accroître surtout en termes de personnel⁴⁹⁰ : de plus en plus de monde travaillait pour M. Saint Laurent⁴⁹¹, à tel point que la comparaison avec une « fourmilière » fut de mise. Aussi, un besoin d'agrandissement se fit-il fortement ressentir. Le 14 juillet 1974, en ce jour de fête républicaine, la maison déménagea au 5, avenue Marceau dans le vaste hôtel particulier du comte Mathieu de la Redorte⁴⁹², se rapprochant ainsi des quartiers Haute couture et du centre

collections. Une ruche, oui, qui depuis des années bourdonne si fort qu'on l'entend aux quatre coins du monde. » – Propos de Pierre Bergé, dans le fascicule « On l'appelle Monsieur Saint Laurent Canal + », p.8.

⁴⁸³ Le tailleur exécute les robes et réalise les vêtements structurés.

⁴⁸⁴ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.87.

⁴⁸⁵ Annexe. Volume 2. Plan, p.87.

⁴⁸⁶ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.210.

⁴⁸⁷ ÖRMEN Catherine, *op. cit.* (note 11), p.27.

⁴⁸⁸ Annexe. Volume 2. Poème, p.88.

⁴⁸⁹ BENAÏM Laurence, *op. cit.* (note 33), p.239.

⁴⁹⁰ Le 14 juillet 1974, la maison comprenait 250 personnes.

⁴⁹¹ 250 personnes travaillent au 5, avenue Marceau.

⁴⁹² Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.89.

névralgique traditionnel de la mode parisienne. C'est dans ce lieu, que pendant près de trente ans, Yves Saint Laurent poursuivit son œuvre⁴⁹³.

La façade du bâtiment comprenait l'habituel logotype de Cassandre ainsi qu'une plaque noire avec l'inscription « Yves Saint Laurent ». L'accès principal se faisait dans la rue adjacente à l'avenue Marceau, au 1, rue Léonce-Reynaud. La grande porte d'entrée ouvragée avec une grille de fer forgé était encadrée par deux plantes et deux appliques murales extérieures, style lampadaire. Quant au corps de logis, il forme encore de nos jours une masse unique assez significative⁴⁹⁴, avec quatre niveaux d'élévation dont un soubassement, un rez-de-chaussée, un premier et deuxième étages ainsi que des combles. La façade est parcourue de lignes de refend et chaque niveau est souligné par une corniche. La toiture est en ardoise bleu foncé. Une cour donne à l'arrière avec un accès par passage cochier. Le deuxième étage est composé de fenêtres surmontées de frontons triangulaires. Un des éléments majeurs dans la hiérarchisation de l'espace est le traitement de l'angle par le pan coupé plat⁴⁹⁵. Il forme même une petite façade percée de trois travées de fenêtres. Il constitue ainsi le centre visuel de l'immeuble avec une porte-fenêtre et un balcon au premier étage. L'ensemble est traité dans un style néo-classique typique de la fin du XIX^e siècle.

Si dans un premier temps les espaces de l'avenue Marceau semblaient bien plus vastes que ceux de la rue Spontini⁴⁹⁶, très vite ils devinrent à leur tour exigus. Faute de place, le faux plafond de la cantine se transforma, par exemple, en placard de rangement pour accueillir des moules de bois, dits « pieds uniques ». Pour éclairer la conception architecturale de l'ensemble, les plans de l'architecte Jean-Michel Rousseau, datant de 2002, furent d'une grande utilité⁴⁹⁷.

Au rez-de-chaussée bas, les espaces étaient réservés majoritairement aux services généraux, tels l'emballage des paquets livrés, le service de la manutention ou encore un atelier tailleur. Il

⁴⁹³ A la maison de couture en tant que telle, s'ajoutèrent le service financier et comptable, le service communication financière, le service trésorerie groupe, le service juridique et informatique, situés au 6, avenue Marceau, ainsi que le service des licences, de la publicité, du marketing, du studio chaussures et l'espace-musée avec Hector Pascual et Myriam Rollin au 7, avenue George V. Annexe liste téléphonique de la maison

⁴⁹⁴ Deux travées donnent sur l'avenue Marceau et six travées donnent sur la rue Léonce-Reynaud.

⁴⁹⁵ « Le pan coupé pour dégager les encoignures apparaît au XVIII^e siècle. Il peut être plat, arrondi, parfois concave. Lorsque la restructuration haussmannienne multiplie les voies diagonales et les angles aigus, le pan coupé s'élargit jusqu'à former une petite façade percée d'une, de deux, ou même de trois travées de fenêtres. Le pan coupé assure une meilleure visibilité au croisement, mais donne aussi au carrefour un accent plastique qui scande les rues et ponctue le tissu urbain. Il constitue souvent le centre visuel de l'immeuble. S'il reste dominant, le pan coupé s'adoucit à la fin des années 1860 en s'arrondissant comme le recommande la commission des Bâtiments civils. » dans MIGNOT Claude, *op. cit.* (note 363), p.29.

⁴⁹⁶ Madame Esther, la première d'atelier flou : « Spontini, on était tous ensemble. Là, tout a été structuré. On se rencontrait par hasard. Ça s'est tellement agrandi ! », dans BENAÏM Laurence, *op. cit.* (note 33), p.244.

⁴⁹⁷ Annexe. Volume 2. Plans, pp. 90-93.

y avait à gauche, un studio son, une cuisine et deux bureaux ; au centre, une cave, un local technique et une chaufferie ; et à droite, une réserve de tissus, cinq bureaux, un standard, un local technique et une autre réserve.

Le rez-de-chaussée⁴⁹⁸ haut était l'un des espaces clés de la maison de couture. L'accès se faisait par une lourde porte vitrée, entrée magistrale donnant sur une volée de onze marches, couvertes d'une moquette de velours vert aux effets moirés. Des cordons de velours rouges encadraient chaque côté de l'escalier avec une végétation luxuriante – rappelant le Maroc – incarnée par une double rangée de kentias. L'accueil avait lieu sur ce palier, sous un lustre majestueux, avec un bureau de verre. A l'arrière, se situait un grand escalier menant au premier étage, à rampe de bois doré, tournant assez vite vers la gauche. Le visiteur au rez-de-chaussée ne pouvait s'apercevoir qu'il pouvait être observé dans le reflet du miroir ornant la cage d'escaliers. Les murs étaient blancs, à certains endroits recouverts de marbre en trompe-l'œil, et les encadrements de porte habilement moulurés. A gauche de l'entrée, il y avait un bureau, la boutique Haute couture et le salon d'essayage, connu sous le nom de « salon Marceau » réservé à la clientèle, et à droite, le grand et le petit salons – prénommés les « salons Léonce Reynaud ». Ces espaces vivaient au rythme des collections⁴⁹⁹, puisque de 1974 à 1976, les défilés haute couture se déroulaient en leur sein. Mais la réputation de la maison se faisant grandissante, l'avenue Marceau ne suffit plus : Yves Saint Laurent choisit, en 1976, de présenter ses collections Haute couture dans le salon impérial de l'hôtel InterContinental, rue de Castiglione⁵⁰⁰. La collection « Opéra – Ballets russes » d'automne-hiver fut la première à défiler dans ce cadre idyllique avec un goût pour le faste, une mise en scène spectaculaire accompagnée de musique – fait novateur car avant les défilés se déroulaient en silence⁵⁰¹. Pierre Bergé expliquait qu'« il y a une vingtaine d'années, les collections étaient présentées au sein même de la maison de couture. Tous les jours, plus de cent-soixante-dix personnes assistaient aux défilés dans le silence... Sept ou huit mannequins présentaient la collection. On est très loin des défilés d'aujourd'hui où le nombre des assistants tourne plus autour de mille que de cent... ». Si le petit salon était « pourvu de deux cabines d'essayage capitonnées de soie verte »⁵⁰², un couloir menait, quant à lui, à un bureau exigu partagé par la directrice des salons

⁴⁹⁸ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p. 94.

⁴⁹⁹ Annexe. Volume 2. Archive, p. 95.

⁵⁰⁰ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p. 95.

⁵⁰¹ Site internet <https://museeyslparis.com/biographie/debut-des-defiles-a-linter-continentale> [consulté le 03 juillet 2019].

⁵⁰² Propos d'Olivier Flaviano, « 5 avenue Marceau, un lieu de mémoire(s) », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.213.

et la directrice des ventes ainsi qu'à une cabine, sobre, aux tonalités blanches, composée de coiffeuses, miroirs et placards, dans laquelle se changeait les mannequins lors des défilés⁵⁰³. A l'arrière, se trouvaient les bureaux des vendeuses. C'est d'ailleurs dans ces espaces que les ventes avaient lieu. La boutique présentait divers accessoires (chaussures, chapeaux, bijoux) tandis que les salons proposaient des ventes directes aux clientes particulières, reçues individuellement afin de commander les modèles de leur choix auprès de leur vendeuse attitrée, ainsi que des ventes réservées aux acheteurs professionnels.

Le premier étage privatif comprenait majoritairement la partie gestion et administrative avec de nombreux bureaux. Chaque bureau était désigné par une plaque de laiton gravée de lettres noires. Sur le palier face au secrétariat de direction, un canapé de cuir rouge sang permettait de faire patienter les éventuels rendez-vous. A droite, donnant sur l'avenue Marceau, se trouvait le vaste bureau d'angle de Pierre Bergé, plutôt sobre, moderne, « masculin et pratique mais tout aussi somptueux »⁵⁰⁴, composé d'un mobilier de bois foncé du maître de l'art déco Jacques-Emile Ruhlmann, d'un canapé bas de cuir camel et de panneautages de bois blond⁵⁰⁵. Au-dessus de son bureau, trônait un portrait d'Yves Saint Laurent réalisé par Andy Warhol. Son bureau se trouvait adossé à celui du service de presse, réputé pour son mur couvert de cartes « Love »⁵⁰⁶. A gauche, un long couloir desservait d'autres bureaux : deux bureaux de direction dont une salle de réunions et conférences à la moquette verte, lambrissée et au mobilier moderne, avec une série de portraits de Saint Laurent toujours exécutés par Andy Warhol, ainsi que le bureau privé du couturier qui communiquait avec le Studio de création⁵⁰⁷ : son atelier, le cœur de la maison ! Blanc, épuré, cet espace baigné de lumière donnait sur la cour de l'hôtel et voyait au travers de son large miroir la création des collections Yves Saint Laurent. Les chaises et sa table de travail – « une planche de bois recouverte d'un feutre, sur deux tréteaux » – provenaient de la rue Spontini. Huit personnes travaillaient directement auprès de lui parmi lesquelles Loulou de la Falaise et Anne Marie Munoz. L'atmosphère était active et fébrile. Danielle Vinmer rappelle qu'« on y travaillait en silence, sans musique. » La bibliothèque était très importante car elle servait à leur inspiration. « Sans jamais copier, [ils y trouvaient] un détail pour le restituer autrement ». Les clientes et le personnel du ménage étaient exclus de cette antre, à

⁵⁰³ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p. 96.

⁵⁰⁴ BURGAUD Pierre-Dominique, CHAMFORT Alain et MURPHY Robert, *Une vie Saint Laurent*, Paris, Albin Michel, 2010, p.66.

⁵⁰⁵ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p. 97.

⁵⁰⁶ Ce sont des cartes de vœux réalisées par Yves Saint Laurent autour du mot « Love » à partir de 1970.

⁵⁰⁷ « La vraie demeure du poète, c'est le studio, qui contient le monde et l'en protège. » dans *op. cit* (note 482), p.11. Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p. 98.

l'exception de Mirande, préposée au thé de Monsieur Saint Laurent, qui avait le droit de vider les corbeilles. En face du Studio, se trouvait le bureau de M^{me} Ida qui, pendant de longues années, fut le lien indispensable entre Yves Saint Laurent et les ateliers. D'ailleurs, sa plaque ne fut jamais retirée, même après son départ. C'était en ce lieu que les mannequins étaient habillées avant la présentation des toiles puis des modèles à Yves Saint Laurent dans son Studio.

Un escalier adjacent menait au deuxième étage : l'étage dédié à l'invention et à la création. L'imaginaire d'Yves Saint Laurent prenait vie et les prototypes exécutés. Sur toute sa surface, se déployaient les ateliers de couture⁵⁰⁸, séparés par un couloir souvent aux deux-tiers de liège. En janvier 1975, la maison comprenait huit ateliers, qui employaient 115 ouvriers. Ces ateliers étaient répartis en ateliers « tailleur », en ateliers « flou » et l'atelier « des modes » qui confectionnait les chapeaux. De facture très sobre, presque austère, tout de blanc vêtu, ils étaient composés de mobilier blanc en bois.

« Un univers de travail spartiate éclairé au néon, pourvu de longues tables de bois vétustes, réenchanté par les photos et les coupures de presse relatant les exploits du Maître, dont est recouvert le tableau des consignes de sécurité. Les pieds dans les chutes de tissu, la tête au firmament⁵⁰⁹. »

Des casiers et meubles en hauteur étaient disposés le long des murs, notamment pour accueillir les rouleaux de tissus et les ustensiles de couture. De nombreux « mannequins fixes » et machines à coudre peuplaient l'espace – l'une d'entre elles est aujourd'hui conservée au musée dans le dernier atelier rescapé⁵¹⁰. Malgré leur petitesse, ces espaces accueillaien beaucoup de personnel : ils étaient en perpétuelle effervescence.

Au dernier étage, sous les combles, il y avait un restaurant d'entreprise⁵¹¹, offrant tous les services en la matière – deux réfectoires, deux chambres froides, une cuisine et deux greniers – dont l'accès se faisait par un étroit escalier de bois. Cet espace restreint et confiné était tout de même assez moderne : de longues tables étaient disposées le long des murs, éclairées par des vélux et des petites lampes.

⁵⁰⁸ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p. 99.

⁵⁰⁹ LELIEVRE Marie-Dominique, *op. cit* (note 478), p.155.

⁵¹⁰ Annexe. Volume 2. Document photographique, p.100.

⁵¹¹ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, pp.100-101.

On ne lésina pas sur la décoration⁵¹² : ce lieu se devait d'être à la hauteur du maître, alors au sommet de sa gloire. Elle fut envisagée, dans un premier temps, par Victor Grandpierre, décorateur expérimenté qui avait conçu la maison de couture de Christian Dior au 30, avenue Montaigne. Ils rachetèrent d'ailleurs du mobilier qui avait appartenu au couturier⁵¹³. Sollicité pour créer un décor somptueux, susceptible de rivaliser avec ceux des plus grands noms de la mode, il tint sa promesse et donna à la maison de couture une allure digne du Second Empire. « Fils d'un architecte du début du siècle, il ne regard[a] aucunement à la dépense pour créer [...] un décor qui ne [fût] pas purement décoratif [mais] assez fastueux pour impressionner [l]es clientes fortunées.⁵¹⁴ » Le rouge, couleur de la majesté, du théâtre et du baroque par excellence, était la couleur dominante, notamment en raison de la passion d'Yves Saint Laurent pour le théâtre, l'opéra et les costumes de scènes. L'épaisse moquette, les lustres de cristal, les marbres en trompe l'œil, les lambris, les rideaux de velours rouge, les voluptueux canapés capitonnés en damas rouge, les chaises rouges et l'ensemble du décor aux tons pourpres évoquaient les atmosphères chatoyantes du XIX^e siècle ainsi que le style empire dans toute sa majesté et somptuosité, à l'instar des salons Napoléon III⁵¹⁵.

Vingt ans après, en 1996, sous la direction de Jacques Grange, le côté fin XIX^e siècle, quelque peu surchargé et pompeux, fut gommé au profit d'un climat plus graphique et épuré. Il conserva l'esprit des lieux mais rhabilla les salons dans des tonalités vertes et dorées pour apporter une note baroque. Les paravents et les canapés à capitons, les petites chaises Napoléon III ainsi que les lourds rideaux furent recouverts d'un damas de soie et de velours d'un vert précieux et nocturne. Ce nouvel habit témoignait d'une exigence de cohérence. La boutique d'accessoires Haute Couture et l'Institut de beauté entièrement conçus et décorés par Jacques Grange avaient déjà « cet air là ». Ce fut donc le même esprit et les mêmes matériaux que l'on retrouva dans les salons Haute Couture. Cette symphonie de vert et l'aspect baroque marquèrent profondément la maison de couture et son évolution, puisque le musée arbore en partie ces tonalités et cette décoration.

Trois exemples de ce réaménagement vont illustrer ce propos.

⁵¹² Informations trouvées dans le magazine *Maison& Jardin, vogue décoration*, « Vert Haute Couture chez YSL », juin 1994, pp.96-101.

⁵¹³ BENAÏM Laurence, *op. cit* (note 33), p.241.

⁵¹⁴ BURGAUD Pierre-Dominique, CHAMFORT Alain et MURPHY Robert, *op. cit.* (note 504), p.66.

⁵¹⁵ Les Salons Napoléon III sont au Musée du Louvre.

La boutique avait au départ des coloris rouges⁵¹⁶. Les murs étaient blancs avec des moulurations or et la moquette au sol verte. Un lustre en cristal de roche éclairait l'ensemble de la pièce. Un jeu de luminosité s'opérait alors avec les nombreux miroirs qui ornaient la pièce. Un canapé borne circulaire rouge, orné d'une plante, trônait au centre et était accompagné de fauteuils de mêmes tonalités. Les rideaux alternaient entre des grandes tentures rouges épaisses, style Second Empire, et de rideaux blancs, style voilage, plus fins. Des sculptures noires de forme pyramidale décoraient la pièce. Tout autour, adossé aux murs, du mobilier noir, notamment des consoles, accueillait et présentait les produits mis en vente. Des portants à vêtements étaient aussi présents. Cet espace se différencie des boutiques des grands magasins d'aujourd'hui, souvent froides et impersonnelles, en apportant un côté très intimiste. Puis, Jacques Grange remodela l'ensemble avec des coloris verts et blancs⁵¹⁷. Le mobilier était quasi identique mais l'ensemble était plus sobre, moins chargé et plus aéré. Les cabines d'essayage suivirent le prolongement de la boutique : plus spacieuses, en chêne lisse et blond, elles accueillirent d'immenses paravents de damas vert ornés de clous, des cabines et des miroirs très droits ainsi que des fauteuils à haut dossier et des tabourets néo-Louis XV dessinés par Jacques Grange lui-même.

Le grand salon au pied du grand escalier menant aux bureaux de Saint Laurent et de Pierre Bergé et le petit salon permettaient de voir l'accessoirisation des modèles lors de la préparation des collections ainsi que l'accueil des clientes, une fois la présentation des collections terminées. Des conférences pouvaient être aussi données en ces lieux. Les murs blancs étaient habillés de hauts miroirs et de corniches supérieures rouges⁵¹⁸. Par souci d'économie et d'effet, à certains endroits, des pilastres en faux marbre blanc et doré ainsi que des panneaux peints en trompe l'œil dynamisaient le tout. La moquette épaisse, quant à elle, était blanc cassé plutôt beige « à impression "reliure" »⁵¹⁹. D'épais rideaux étaient pendus aux fenêtres. Des canapés rouges étaient installés tout autour de la pièce avec des chaises du même style. Des statues dorées, faisant partie d'un ensemble des *Quatre Saisons*, étaient entremêlées de végétation – orchidées, offrandes de lierre, feuilles de palmier – pour une décoration fraîche. L'éclairage était assuré par des spots sur des rails. Les salons furent ensuite rajeunis et redécorés par Jacques Grange⁵²⁰. Exaltant la richesse et la distinction, ils dégageaient une nouvelle rigueur et un style

⁵¹⁶ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, pp.101-102.

⁵¹⁷ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, pp.102-103.

⁵¹⁸ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, pp.103-104.

⁵¹⁹ BENAÏM Laurence, *op. cit* (note 33), p.242.

⁵²⁰ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p. 105.

baroque, notamment avec une moquette moirée vert pâle. Le vert d'apparat, le damas en soie et le velours régnaient en majesté !

Enfin, le bureau d'Yves Saint Laurent⁵²¹ connut lui aussi une ère de changement⁵²². L'espace était assez restreint, plutôt calme et communiquait avec le Studio par une petite porte. Il permettait à Yves Saint Laurent de s'isoler, d'esquisser, de respirer voire d'écrire dans un silence qu'il ne trouvait pas forcément au sein du studio. Au départ⁵²³, les coloris étaient majoritairement havane et dorés. Le papier peint ainsi que les rideaux présentaient des motifs répétitifs similaires et la moquette au sol était vert foncé. Son bureau en bois, style XVIII^e, était accompagné de chaises vertes et d'un divan rouge. Cet agencement et cette composition donnaient ainsi un aspect intimiste à l'ensemble, tout en rappelant l'aspect des décors pompeux et chargés du XVIII^e siècle. Jacques Grange donna au bureau du couturier un air royal. Il s'inspira pour sa refonte du célèbre studio de Carlos de Beistegui que Le Corbusier réalisa entre 1929 et 1938, dans un appartement situé sur le haut d'un immeuble des Champs-Élysées. Dans un volume monacal où « le moins » était la seule fantaisie permise, Beistegui introduisit le baroque de manière assez flamboyante, surréaliste et poétique avec une architecture austère et un mobilier ultra-vénitien. L'espace secret d'Yves Saint Laurent s'inspira de ce lieu et mêla rigueur et luxe – conjugaison d'ailleurs pratiquée dans son art. Le blanc, le rouge et l'or dominaient à présent, donnant une intensité toute particulière au lieu. La moquette, les damas et les velours des sièges oscillaient entre le rouge, le carmin et le pourpre. Les arabesques ornaient l'ensemble du mobilier : sur les bois dorés du superbe miroir baroque⁵²⁴, des chaises ou des fauteuils ; sur les miroitements du cristal de roche du lustre ; sur les droites lignes des deux bibliothèques en chêne cérusé dessinées par Yves Saint Laurent lui-même ; sur les formes laconiques de la cheminée blanche ; ou encore sur le minimalisme du paravent, dissimulant la porte communicant avec le Studio ; et enfin sur une table basse en parchemin de Jean-Michel Frank. A gauche, un portrait de Gustave Zumsteg par Bérard et une photo de sa mère M^{me} Charles Mathieu Saint Laurent étaient accrochés aux murs. Sur la console, trônaient une lampe de Giacometti et une gerbe de blé, symbole d'abondance pour Yves Saint Laurent. Sur la table recouverte de feutrine beige, étaient disposés un cœur en cristal, une photo de Moujik et une main de Barbedienne. Sur une des bibliothèques, un autoportrait de Cocteau et une photo de

⁵²¹ Il travailla sur ce bureau depuis 1961 jusqu'à sa retraite.

⁵²² Document trouvé aux Archives du Musée Yves Saint Laurent Paris : HENWOOD Esther, « Le bureau secret d'YSL », avec des photographies de Pascal Chevalier.

⁵²³ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.106.

⁵²⁴ Ce miroir a servi de moule à tous ceux qui sont présents à l'institut Yves Saint Laurent.

Silvana Mangano par François-Marie Banier étaient disposés. Ce bureau se distinguait ainsi par son style fastueux et baroque, empreint de rigueur.

Le 7 janvier 2002, dans le grand salon de l'avenue Marceau, Yves Saint Laurent fit ses adieux⁵²⁵ : il annonça lors d'une conférence de presse qu'il mettait fin à sa carrière de couturier et fermait sa maison de couture.

Mesdames et messieurs, je vous ai conviés pour vous annoncer une nouvelle importante qui concerne ma vie personnelle et mon métier. [...] J'ai réuni autour de moi une famille qui m'a tant aidé, protégé, aimé. Cette famille est la mienne et on imagine que ce n'est pas sans déchirement que je la quitte car je sais bien que les plus beaux paradis sont ceux qu'on a perdus. Je veux qu'elle sache qu'elle sera à tout jamais dans mon cœur. Mon cœur qui, depuis quarante ans, bat à l'unisson de celui de ma maison. [...] Pourtant j'ai choisi aujourd'hui de dire adieu à ce métier que j'ai tant aimé. [...] Enfin, je veux vous remercier, vous qui êtes ici et ceux qui n'y sont pas, d'avoir été fidèles aux rendez-vous que je vous ai donnés depuis tant d'années. De m'avoir soutenu, compris, aimé. Je ne vous oublierai pas⁵²⁶.

Le 31 janvier de la même année, la maison fermait définitivement ses portes. Seul couturier à avoir ouvert et fermé sa maison de plein grès, de son vivant, il nourrit le mythe Yves Saint Laurent.

Aussi,

Châteaux d'étoiles, forteresse ouverte, royaume des caractères bien trempés, la maison Saint Laurent aura été une maison tout en contrastes : une structure très *droit fil*, à la fois stricte, aussi architecturée qu'une épaule maison, et très *floue* du point de vue de la sensibilité, de l'intuition, de ces drapés de vent, ces petites mains penchées sur la mousseline qu'elles redoutent de voir fondre⁵²⁷.

c. La Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent : une métamorphose architecturale

Après l'annonce de la fermeture de la maison, Pierre Bergé et Yves Saint Laurent décidèrent de rapatrier les collections du Centre de la rue Cambrai dans leur lieu originel de création,

⁵²⁵ Annexe. Volume 2. Document photographique, p.107.

⁵²⁶ Propos d'Yves Saint Laurent, sur le site https://next.liberation.fr/mode/2008/06/03/mesdames-et-messieurs_73237 [consulté le 1^{er} juillet 2019].

⁵²⁷ Propos de Laurence Benaïm, dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.45.

avenue Marceau. D'importants travaux d'aménagement et de transformation des espaces⁵²⁸ furent alors entrepris par l'agence d'architecture Jean-Michel Rousseau et ce dès 2003. Jacques Grange et Nathalie Crinière firent également partie de ce projet de rénovation. La Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent put ouvrir ses portes le 5 décembre 2004, au sein même du 5, avenue Marceau. Son objectif était de transformer l'hôtel particulier afin qu'il réponde à sa nouvelle mission : assurer la conservation et le rayonnement de l'œuvre d'Yves Saint Laurent en tant que lieu d'expositions, de centre de recherches et d'archives. En 2011, d'autres grands chantiers furent entrepris afin d'améliorer les conditions de conservation des œuvres.

La façade resta similaire à celle de la maison de couture, hormis les bannières, inscriptions et logos portant la mention « Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent »⁵²⁹. L'entrée du public se faisait au 3, rue Léonce-Reynaud tandis que celle du personnel administratif au 1, rue Léonce-Reynaud⁵³⁰.

Le rez-de-chaussée bas⁵³¹, toujours consacré aux bureaux de service, accueillait des espaces dédiés aux communs de type cuisine ainsi que des réserves. L'ancien bureau de la manutention fit, par exemple, place à un espace de conservation dédié au fonds documentaire – arts graphiques et photographies – aménagé avec seulement deux armoires compactes et des grilles⁵³² pour les œuvres encadrées. Des plans datant de 2013 soulignent le fait que le rez-de-chaussée bas fut agrandi en 2011. En effet, un local au 3, avenue Marceau – une ancienne banque – fut annexé à la Fondation à la suite d'un achat de Pierre Bergé, afin d'y installer le service de la Régie⁵³³ et une réserve ultra-sécurisée, dédiée à la conservation des arts graphiques. Auparavant, la Régie se situait au 4, rue Léonce-Reynaud, juste en face de l'hôtel. Cette extension du bâtiment conduisit à un nouveau projet de grande envergure : la création d'une salle de transit⁵³⁴ – stockage temporaire, quarantaine – et de décontamination – anoxie – ainsi que l'aménagement d'une salle de conditionnement⁵³⁵ des œuvres, l'ensemble de cette zone de travail faisant 105m²⁵³⁶. Compte tenu de la fragilité des matériaux textiles, la partie dédiée à l'anoxie était une priorité. Ces zones devinrent accessibles grâce à un monte-charge,

⁵²⁸ Annexe. Volume 2. Document photographique, p.107.

⁵²⁹ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.108.

⁵³⁰ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, pp.109-110.

⁵³¹ Annexe. Volume 2. Plan, p.110.

⁵³² Ces grilles sont enlevées par la suite pour faire d'autres rangements.

⁵³³ Avant 2008, il n'y avait pas de service de régie. Annexe. Volume 2. Document photographique, p.111.

⁵³⁴ Avant les travaux de 2011, la salle était occupé par la Rive Gauche, qui par la suite a été délocalisé

⁵³⁵ Avant les travaux de 2011, il s'agissait du studio photos et de la salle de projection vidéo.

⁵³⁶ En 2011, la salle de transit est réaménagée avec une armoire.

« épine dorsale du bâtiment desservant tous les espaces de travail et de conservation »⁵³⁷ et donnant accès sur la cour intérieure.

Au rez-de-chaussée haut⁵³⁸, un salon mémoire YSL et un autre salon remplacèrent la boutique et les cabines d'essayage. Les anciens salons Haute couture et cabine d'essayage devinrent des espaces d'exposition temporaire de 200m² ouverts au public. Les grandes fenêtres furent obstruées, l'épaisse moquette remplacée par un parquet d'ébène vert, le lustre de cristal échangé contre des rails de projecteurs et les lambris de bois crème aux moulurations or démontés afin de laisser place à des cimaises nues accueillant chaque année de nouvelles scénographies.

L'entresol bas accueillait l'entrée des expositions, tandis que la boutique était disposée à l'entresol haut⁵³⁹.

Au premier étage⁵⁴⁰, les bureaux furent globalement laissés intacts, exceptés les deux situés à droite du secrétariat qui furent remplacés par une seule et même salle vouée à devenir une salle de réunion. Une bibliothèque et une salle d'archives destinées aux étudiants, aux écrivains et au public investirent l'ancien bureau de M^{me} Ida, permettant la consultation de l'ensemble des articles de presse conservés depuis 1962.

C'est aux deuxième et troisième étages que les changements les plus importants furent effectués. Au deuxième étage⁵⁴¹, les ateliers firent place aux bureaux du service de conservation et aux réserves textiles⁵⁴², qui accueillirent l'ensemble des modèles conservés depuis les débuts de la maison. Cependant, un atelier fut maintenu en l'état. On opta pour une organisation chronologique muséale par type, « court », « long », en remplacement de l'ancien classement par technique « tailleur » et « flou ». Dans l'espace mansardé du troisième étage⁵⁴³ – l'ancienne cantine – furent installés un bureau ainsi qu'une réserve pour les accessoires (chapeaux, bijoux et chaussures). En 2011, un projet de réaménagement de cette réserve vit le jour afin de disposer les œuvres « hors d'atteinte de la poussière, individuellement accessibles et stockés de la façon la plus compacte possible »⁵⁴⁴. Tout en agrandissant l'espace avec une ouverture et une

⁵³⁷ SAMUEL Aurélie (dir.), *Musée YSL Paris, Projet scientifique et culturel 2017*, p.59.

⁵³⁸ Annexe. Volume 2. Plan, p.111.

⁵³⁹ Annexe. Volume 2. Plan, p.112.

⁵⁴⁰ Annexe. Volume 2. Plan, p.112.

⁵⁴¹ « Tout est comme neuf, maculé de blanc, aseptisé. », dans PENCHINAT Agathe, *op. cit* (note 210), p.41. Annexe. Volume 2. Plan, p.113.

⁵⁴² Les réserves renferment des compactus – de grandes armoires métalliques pourvues de tringles, étagères et tiroirs – qui conservent les pièces dans le respect des normes de la conservation.

⁵⁴³ Annexe. Volume 2. Plan, p.113.

⁵⁴⁴ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.59.

exploitation des soupentes⁵⁴⁵, le mobilier dédié au rangement fut donc complètement repensé en un système d'armoires à tiroirs, adaptés à l'architecture de l'existant, permettant ainsi un redéploiement des collections selon la typologie chronologique⁵⁴⁶.

A ces améliorations, s'ajouta l'optimisation de « la gestion de la climatisation par le biais d'enceintes climatiques de précision permettant de régler température et hygrométrie avec un système d'alarmes reliées au PC sécurité en cas de dépassement des seuils de tolérance⁵⁴⁷. » Des moyens dédiés à la détection incendie, à la vidéo surveillance et un système de contrôle d'accès aux réserves via un dispositif de sécurité électronique et informatique furent également déployés afin de renforcer la sécurité.

Si Yves Saint Laurent s'est retiré en 2002 de la maison de couture, il revint tout de même souvent en ces lieux. Malheureusement avec la maladie, sa présence se fit plus rare. A son décès le 1^{er} juin 2008, peu de choses changea. Son bureau et le studio demeurèrent intacts : papiers et correspondances s'entassaient soigneusement sur la table ; coupures de presse étaient punaisées au mur à côté des jouets de Moujik.

Aussi, si l'esprit de la maison de couture était toujours ancré dans les murs, son fonctionnement et sa structure avaient-ils évolué, faisant de la Fondation un lieu hybride.

d. Le musée Yves Saint Laurent : un nouvel écrin architectural

Depuis octobre 2017, l'hôtel particulier accueille le Musée Yves Saint Laurent. Pour répondre à ce nouveau statut, les espaces intérieurs ont été réaménagés : c'est la nouvelle et « dernière » étape de la transformation du 5, avenue Marceau.

La façade est restée identique dans son architecture mais elle connut tout de même quelques évolutions. En effet, le bâtiment profita des travaux pour repenser sa signalétique extérieure. Toutes les bannières, inscriptions et logos mentionnant la « Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent » furent supprimés et remplacés par « Musée Yves Saint Laurent Paris »⁵⁴⁸. Une plaque en pierre avec cette inscription est ajoutée sur la façade côté avenue Marceau, à côté d'une banderole blanche⁵⁴⁹. Une plaque noire, en-dessous de l'adresse « 5 A. Marceau » et à droite

⁵⁴⁵ Système ingénieux qui se déploie sur toute la profondeur.

⁵⁴⁶ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.59.

⁵⁴⁷ *Ibidem.*

⁵⁴⁸ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.114.

⁵⁴⁹ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.114.

de l'ancienne porte cochère, représente un plan⁵⁵⁰ de l'édifice en précisant la localisation de l'entrée. Au n°3, les trois grandes baies donnant sur la rue sont occupées par des panneaux relatifs à Yves Saint Laurent et aux expositions du moment, permettant ainsi de cacher le service de la Régie⁵⁵¹. La porte d'entrée comporte elle aussi, en lettres dorées, l'annotation « Musée Yves Saint Laurent Paris » et se trouve accompagnée de chaque côté de nouveau par l'adresse de l'édifice « 5, A. Marceau »⁵⁵² et trois petites plaques noires : sur sa gauche, se trouvent le logo « m » en tant que musée de France et les horaires d'ouverture en français et en anglais tandis que sur sa droite, figure la mention « Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent »⁵⁵³. Afin d'accueillir les visiteurs dans les meilleures conditions et de réguler l'entrée en cas d'affluence, un système de potelets et de pancartes fut mis en place.

Les plans de l'architecte Jean-Michel Rousseau de 2017 permettent de constater les éventuelles évolutions internes de l'édifice sur le plan architectural.

L'entrée principale se fait de nouveau au 1, rue Léonce-Reynaud. La cour intérieure⁵⁵⁴ du bâtiment, partiellement abritée, permet toujours la jonction entre les différents corps de bâtiments – le 5 et le 3 avenue Marceau – ainsi que les opérations de transit, les mouvements d'œuvres entrant et sortant – prêts, expositions *intra* et *extra muros*.

Si le rez-de-chaussée bas⁵⁵⁵ a subi très peu de modifications par rapport aux plans de la Fondation – la cuisine, les bureaux de service et les réserves étant toujours là –, en revanche, le rez-de-chaussée haut⁵⁵⁶ a fortement été revu : à gauche, le salon Haute couture reste identique, tout en étant agrémenté d'un vestiaire à l'arrière ; à droite, les anciens espaces d'exposition de la Fondation sont complètement remaniés.

L'entresol bas⁵⁵⁷ ne joue plus le rôle d'entrée : il est désormais consacré à une salle dite « pédagogique ». Quant à l'entresol haut⁵⁵⁸, il ne s'apparente plus à la boutique mais propose une « salle cinéma » pour le visionnage d'un film sur Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

⁵⁵⁰ Simplification du plan par rapport à l'ancien affiché par la fondation : seul un rectangle indique le bâtiment. Simplification des choses au maximum pour faciliter la compréhension, notamment du public non francophone. Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.115.

⁵⁵¹ Annexe. *op. cit.* (note 550).

⁵⁵² Le 5, avenue Marceau est l'adresse historique de la maison de couture. Elle est donc conservée pour des raisons de cohérence même si l'entrée se fait du côté de la rue Léonce-Reynaud.

⁵⁵³ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.115.

⁵⁵⁴ Annexe. Volume 2. Documents photographiques, p.116.

⁵⁵⁵ Annexe. Volume 2. Plan et documents photographiques, pp.117-120.

⁵⁵⁶ Annexe. Volume 2. Plan, p.121.

⁵⁵⁷ Annexe. Volume 2. Plan, p.121.

⁵⁵⁸ Annexe. Volume 2. Plan, p.122.

Le premier étage⁵⁵⁹ a peu changé au niveau de l'administration et des bureaux, hormis le bureau attendant au Studio qui fut divisé en deux pour loger les bureaux des deux directeurs, Madison Cox et Laurent Gardette. En revanche, la partie de droite accueille désormais de nouveaux espaces d'exposition, en prolongement du Studio, remplaçant ainsi l'ancienne bibliothèque.

Le deuxième étage⁵⁶⁰ et les combles⁵⁶¹ n'ont pas évolué : les réserves et les bureaux de conservation restent à l'identique.

Aussi, une partie de l'édifice est-elle devenue publique en devenant musée mais une autre reste-t-elle toujours actuellement dans l'ombre, fermée aux visiteurs. Si les bureaux de l'administration et de la conservation restent privés, en revanche, les réserves sont rendues visibles exclusivement pour le personnel de la marque Yves Saint Laurent, lors de visites guidées, en petits groupes.

⁵⁵⁹ Annexe. Volume 2. Plan et documents photographiques, pp.122-125.

⁵⁶⁰ Annexe. Volume 2. Plan et documents photographiques, pp.125-128.

⁵⁶¹ Annexe. Volume 2. Plan et documents photographiques, pp.128-129.

PARTIE III. Etat des lieux du musée de son ouverture à nos jours (2017-2019)

Depuis son ouverture en 2004, l'édifice a connu un renouvellement architectural notable ainsi qu'un renouveau muséographique. En 2017, le projet de le transformer en musée est devenu réalité grâce au Programme scientifique et culturel, qui guida le maître d'œuvre, la scénographe et le décorateur dans leur mission de transformation des espaces en une structure muséale répondant aux critères du XXI^e siècle. Une importante campagne de travaux a vu alors le jour, consistant à revoir en partie la mise en exposition de la collection YSL.

A. Du programme muséographique aux travaux de réaménagement : conception et mise en œuvre

L'architecture d'un musée dépend du programme fixé ; le programme dépend de l'espèce particulière du musée que l'on veut instituer et de la conception générale qu'on se fait du musée. Ce programme impose le plan du musée, c'est-à-dire la forme des salles, la distribution, la circulation. Les modes de construction sont le résultat de nécessités techniques, matérielles, économiques⁵⁶².

En projetant de devenir une structure muséale, la Fondation se devait de prévoir une réorganisation architecturale, technique et scénographique de ses espaces⁵⁶³ – mise aux normes des dispositifs obsolètes, agrandissement de certaines salles, renouvellement de la présentation des collections, installation d'un système de sécurité performant pour les œuvres et le public – pour atteindre une cohérence muséographique formelle. Un programme fut alors mis en place afin de rendre possible cette transformation : il joua le rôle de fil conducteur tout au long de l'opération. Les archives du musée YSL ont justement permis de lever le voile sur sa conception et sa mise en pratique.

Quelles furent initialement les intentions muséographiques de Pierre Bergé et des équipes de la Fondation ?

⁵⁶² HAUTECOEUR Louis, *Architecture et aménagement des musées*, préface de DESVALLEES André, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. Textes RMN, 1993, p.17.

⁵⁶³ « La réalisation d'une opération de construction implique l'intervention conjointe d'un maître d'ouvrage – personne physique ou personne morale pour le compte de laquelle elle est exécutée – et d'un maître d'œuvre – personne physique ou personne morale chargée de son exécution. » dans WARESQUIEL Emmanuel de (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Coll. Centre national de la recherche scientifique et du Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, Larousse : CNRS Editions, 2001, p.381.

a. Présentation du programme muséographique : les principales orientations⁵⁶⁴

Avant de réunir un bâtiment ancien et un musée, il est essentiel d'acquérir une bonne compréhension de la signification historique et architecturale de l'édifice et de définir, de manière précise, la mission du musée et ses plans pour l'avenir⁵⁶⁵. En effet, en amont de l'ouverture du musée, la Fondation, en tant que maître d'ouvrage⁵⁶⁶, avait mis en place un programme muséographique, « compromis structuré entre des intentions, des objectifs didactiques et des réalités matérielles diverses »⁵⁶⁷, qui s'apparentait à un cahier des charges⁵⁶⁸. « Tout projet de création ou de rénovation d'une infrastructure muséale doit reposer sur un programme muséographique défini préalablement et qui est destiné à évaluer le bien-fondé de la nouvelle infrastructure, à orienter le travail des architectes et à guider les arbitrages nécessaires entre besoins, contraintes techniques et budget⁵⁶⁹. » Celui de la Fondation formalisait « la volonté de créer un musée dédié à l'œuvre d'Yves Saint Laurent conformément au souhait de Pierre Bergé »⁵⁷⁰ et déterminait les données architecturales et techniques formant le cadre du programme ainsi que les grandes orientations du Projet Scientifique et Culturel pour les années à venir. En effet, conformément à la loi Musée de 2002, l'ouverture d'un musée public ne peut se concevoir sans l'instauration d'un PSC. Sa conception fut le fruit de réflexions collectives menées en interne par les équipes scientifiques et administratives de la Fondation. De cette dynamique d'ensemble débouchèrent des propositions concrètes d'action.

Le PSC⁵⁷¹ s'apparente, en effet, à une démarche, à un document d'orientation permettant au futur musée de définir sa vocation, de formuler ses ambitions et « de les planifier pour les rendre

⁵⁶⁴ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537).

⁵⁶⁵ TRUDEL Jean, « Loger un musée dans un bâtiment historique : une solution à long terme ? », dans *Musées*, Volume 12, N°4, 1990, pp.16-23.

⁵⁶⁶ « [Le maître d'ouvrage] est le juge de la faisabilité et de l'opportunité de l'opération, de l'enveloppe financière, des modalités de réalisation de l'opération, de la passation et de l'exécution des marchés d'études et de travaux. », dans DINKEL René, *Encyclopédie du Patrimoine : Monuments historiques, Patrimoine bâti et naturel, Protection, Restauration, Réglementation : doctrines, techniques, pratiques*, Paris, Les Encyclopédies du patrimoine, 1997, p.902.

⁵⁶⁷ MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *op. cit.* (note 29), p.218.

⁵⁶⁸ « Le cahier des charges (CDC) est un document contractuel à respecter lors d'un projet. Le cahier des charges permet au maître d'ouvrage de faire savoir au maître d'œuvre ce qu'il attend de lui lors de la réalisation du projet, entraînant des pénalités en cas de non-respect. Il décrit précisément les besoins auxquels le prestataire ou le soumissionnaire doit répondre, et organise la relation entre les différents acteurs tout au long du projet. », sur le site : <https://www.journaldunet.fr/business/dictionnaire-economique-et-financier/1199141-cahier-des-charges-definition-traduction/> [consulté le 21 juillet 2019].

⁵⁶⁹ Sur le site : http://www.conservationpreventive.be/site/programme_muse_ographique_et_architectural-319-999-405.html [consulté le 21 juillet 2019].

⁵⁷⁰ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.93.

⁵⁷¹ « La démarche de Projet Scientifique et Culturel [...] a été initiée par la Direction des Musées de France (DMF) pour encadrer le formidable mouvement d'expansion des musées qui a caractérisé les années 1980-1990 [...] », dans JOLY Marie-Hélène, « Le Projet Scientifique et Culturel a-t-il de l'avenir ? », *La Lettre de l'OCIM*, 124 | 2009, sur le site : <http://journals.openedition.org/ocim/295> [consulté le 17 juillet 2019].

palpables stratégiquement et budgétairement, et les rendre ainsi réalisables »⁵⁷². « Il constitue l'étape obligatoire et préalable à tout chantier de construction, de réfection ou d'agrandissement⁵⁷³. » Lorsque le chantier de la Fondation Pierre Bergé – YSL fut prévu, le PSC permit de définir les grandes orientations et stratégies du futur musée, tout en « prenant en compte [...] les missions relatives aux collections et aux publics »⁵⁷⁴. Il analysa les interactions entre l'environnement, le bâtiment, les collections et les potentiels visiteurs en identifiant leurs attentes et leurs demandes afin d'y répondre au mieux.

Quelles ont été les principales lignes directrices de ce programme ?

Nous voulons faire du musée Yves Saint Laurent un lieu d'exception et d'excellence pour la conservation et la mise en valeur de ses collections et le rendre intelligible au plus grand nombre. [...] Ce musée s'inscrit dans une dynamique de transmission des patrimoines de mode tout en lui offrant un écrin historique et créatif dans sa proposition⁵⁷⁵.

- **A la recherche d'une identité : un double discours**⁵⁷⁶ **muséographique**

Afin de définir son identité propre, la Fondation proposa pour son futur musée de déployer un double propos muséographique.

Tout d'abord, le musée se devait de mettre « en valeur le caractère exceptionnel du lieu et [de proposer] une présentation convaincante des singularités des créations du couturier »⁵⁷⁷. En tant que dépositaire du patrimoine du créateur, la Fondation se proposait, en effet, de faire un récit global de la vie et de l'œuvre créatrice d'YSL en appréhendant son style au travers de ses pièces iconiques et de ses sources d'inspiration. Le futur musée se doit de poursuivre cette valorisation du patrimoine, en retraçant l'œuvre d'Yves Saint Laurent, afin de l'inscrire d'une manière définitive dans l'histoire de la couture et de l'art et de montrer au travers de son œuvre qu'il est un véritable artiste et qu'il a donné naissance à d'authentiques œuvres d'art.

⁵⁷² Sur le site : <http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Nouvelle-Aquitaine/Patrimoines-Architecture/Musees/Realiser-un-projet-scientifique-et-culturel> [consulté le 21 juillet 2019].

⁵⁷³ MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *op.cit.* (note 30), p.74.

⁵⁷⁴ JOLY Marie-Hélène, *op. cit.* (note 571).

⁵⁷⁵ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.57.

⁵⁷⁶ Selon Jean Davallon, le discours « détermine la nature du message à transmettre et l'écriture du programme. [...] Quel que soit le type d'exposition, le champ disciplinaire sollicité, le domaine concerné, artistique ou scientifique, ou le sujet choisi, toute présentation présuppose un discours fondé sur une analyse, une recherche, une réflexion [...] », dans MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *op. cit.* (note 29), p.217.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p.93.

Au-delà de la consécration d'YSL, le discours muséographique devait être aussi axé sur l'histoire de la Haute couture dans la seconde moitié du XX^e siècle et, plus largement, sur celle de la mode de l'Antiquité à nos jours. En effet, le musée ne voulait pas être seulement dédié au célèbre couturier et tenait à être le « témoignage du fonctionnement d'une maison de couture et de l'art de vivre qu'accompagnait la Haute couture »⁵⁷⁸. Les réalisations du créateur furent donc utilisées afin de servir un discours plus large, qui dépassait son œuvre stricte.

Le futur musée YSL ambitionnait donc de s'inscrire au cœur des problématiques sociétales et patrimoniales, liées au monde de la mode !

Dans cette perspective, il lui appartient de définir un parcours muséographique ambitieux et clair qui positionne l'œuvre d'YSL au cœur des questions liées au patrimoine et aux différents champs des sciences humaines, sociales et anthropologiques autour du vêtement, de la mode et de la Haute couture⁵⁷⁹.

- **Les volontés scénographiques de Pierre Bergé : un « testament » muséal**⁵⁸⁰

Pierre Bergé a voulu moderniser la Fondation « afin de mieux mettre en valeur la collection et de favoriser la diffusion des savoirs qui lui sont associés tout en répondant aux attentes et besoins des visiteurs venus d'horizons les plus divers et dont leur nombre est sans cesse croissant. » Pour répondre à ces objectifs il quémanda un réaménagement complet ainsi qu'une restructuration des lieux et notamment des salles d'exposition.

Son idée première a été d'ouvrir un musée pour présenter des collections de façon permanente⁵⁸¹. Mais chemin faisant, l'idée s'avéra peu réalisable et ses collaborateurs l'en dissuadèrent. En premier lieu, il aurait été difficile pour le musée d'attirer de façon permanente les foules sans le concours précieux des expositions temporaires. La fréquentation du musée en aurait souffert. De plus, la fragilité des textiles ne pouvait permettre de retenir cette option. Pierre Bergé changea donc de point de vue progressivement, changement dû en partie au PSC.

En second lieu, il tenait absolument à accueillir le public par l'entrée historique magistrale et l'escalier d'honneur du 1, rue Léonce-Reynaud et non plus par la petite porte au numéro 3. L'entrée et la sortie des musées sont toujours des enjeux majeurs car elles sont primordiales

⁵⁷⁸ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.166.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p.223.

⁵⁸⁰ Informations récoltées lors de l'interview de Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions, le 27 mai 2019.

⁵⁸¹ Informations récoltées lors de l'interview de Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions, le 27 mai 2019.

dans l'appréciation générale du public et dans le relais de communication. Les visiteurs devraient ensuite suivre un parcours muséographique cohérent du rez-de-chaussée jusqu'au premier étage en finissant par la librairie, tout en offrant « une cohérence entre les différentes sections du musée, en ménageant entre elles les liaisons et les enchaînements les plus logiques possibles sur les plans scientifique et esthétique. »⁵⁸² Afin de matérialiser ce parcours de visite, il fallait agrandir les espaces de visite. C'est pourquoi, Pierre Bergé proposa de conserver en l'état et d'intégrer les anciens salons Haute couture et le Studio de création dans le parcours de visite, et ce de façon permanente, afin de « plonger le visiteur au cœur du processus de création de la maison de couture »⁵⁸³. Au temps de la Fondation, le Studio n'était accessible que par groupes de quinze personnes et sur réservation. Il se devrait d'être le point d'orgue du nouveau parcours.

D'autre part, selon lui, la scénographie devait être permanente, notamment par souci d'économie. En effet, même si les travaux d'aménagement demandaient de coûteux investissements, au final la structure serait gagnante car les dépenses seraient moindres dans la mesure où il n'y aurait plus besoin de démonter à chaque exposition la scénographie temporaire et d'en remonter une nouvelle. Les dispositifs de présentation se devaient de contextualiser les œuvres et d'en donner une approche très directe : c'est pourquoi, les vitrines d'exposition pour les textiles ne seraient pas de mise.

Enfin, Pierre Bergé tenait à ce que les gens ne reviennent pas sur leur pas afin d'avoir un parcours fluide et cohérent embarquant les visiteurs dans l'esprit de l'ancienne maison de couture. Retrouver l'esprit et l'essence de la maison de couture, tel était l'objectif du futur musée de même que l'identité visuelle qu'il désirait s'adjoindre. « Transmettre des savoirs sur l'œuvre d'Yves Saint Laurent en plongeant le visiteur dans l'univers de sa maison de couture »⁵⁸⁴. » Le lieu devrait être découvert en appréhendant le fonctionnement de la maison de couture, au gré d'une approche historique.

Toutes ces volontés induisirent bien l'agrandissement des espaces accessibles au public. Il fallait respecter les volontés de Pierre Bergé. C'est en quelque sorte une forme de testament qui lui survécut.

⁵⁸² SAMUEL Aurélie, *op. cit.* (note 279), p.223.

⁵⁸³ PAÏTA Margaux, *La Muséographie du parcours inaugural du Musée Yves Saint Laurent Paris : étude de réception et propositions de remédiation*, Mémoire de recherche de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2018, p.16.

⁵⁸⁴ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.93.

- **Un élargissement des publics : une accessibilité pour tous**⁵⁸⁵

« Le rôle du musée Yves Saint Laurent dans les années à venir sera de développer le champ de ses publics et d'éveiller leur intérêt pour le riche patrimoine dont le musée est le dépositaire⁵⁸⁶. » En effet, en devenant un musée, la Fondation souhaitait ouvrir son champ d'action à un public le plus large et diversifié possible.

Cette volonté de démocratiser l'accès se fit sentir en premier lieu par la volonté de contribuer à l'amélioration de l'accueil et de la visite du public. La Fondation tenait à ce que la venue du visiteur soit simplifiée avec la mise en place d'une signalétique extérieure et l'intégration d'un système d'attente et de sécurité à l'entrée. Puis, elle voulait que le public évolue dans un espace confortable afin qu'il puisse apprécier pleinement le propos général des futures expositions. A cela devaient s'ajouter les questions d'accessibilité, la signalétique directionnelle intérieure et la signalétique culturelle, comme les textes de salle et les cartels. Pour avoir un aperçu plus complet sur la question, il faut se référer au mémoire d'Amélie Lemarchand *De la fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent au musée Yves Saint Laurent : Paris, construire un nouveau propos muséographique entre muséographie thématique et restitution d'une maison de couture, quelle médiation mettre en place ?*

Accueillir les publics empêchés, notamment les personnes à mobilité réduite, était le fer de lance du programme⁵⁸⁷. La Fondation n'était pas entièrement accessible, notamment du fait de ses nombreux étages. Les travaux pour l'ouverture du musée avaient pour objectif de pallier ce problème en respectant les normes muséales de rigueur pour la circulation des PMR : espaces d'exposition et sanitaires accessibles aux fauteuils roulants, rampe d'accès au sein des aires d'exposition, ascenseur conforme en taille et desservant tous les étages, sécurités au sol antidérapantes...

Il était donc impératif pour les maîtres d'œuvre de respecter les principes composant le programme muséographique.

⁵⁸⁵ Thématique développée dans LEMARCHAND Amélie, *De la fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent au musée Yves Saint Laurent : Paris, construire un nouveau propos muséographique entre muséographie thématique et restitution d'une maison de couture, quelle médiation mettre en place ?*, Mémoire de stage de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2017, 3 volumes.

⁵⁸⁶ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.58.

⁵⁸⁷ Pour accueillir ces nouveaux publics, le futur musée a mis en place un service culturel en juillet 2017.

b. Un programme exigeant : les contraintes architecturales et muséographiques

En tant qu'ancien lieu résidentiel du XIX^e siècle et ancienne maison de couture du XX^e siècle, des contraintes architecturales et muséographiques strictes pesèrent en conséquence sur la future conception du parcours et les choix de mise en exposition, contraintes que les maîtres d'œuvre⁵⁸⁸ durent également prendre en compte lors de la création de leur projet.

D'une manière générale, l'utilisation d'un bâtiment historique peut s'avérer funeste pour son avenir, si aucun objectif n'est clairement défini et s'il n'y a aucune préparation aux besoins des collections. L'idée de loger un musée dans un ancien hôtel particulier semble au départ judicieuse car le bâtiment est bien construit, son allure architecturale est prestigieuse et son coût de réhabilitation est souvent inférieur à celui d'une nouvelle construction. Cependant, la cohabitation entre structure muséale et bâti historique s'apparente à une affaire délicate. En effet, le musée doit exercer ses fonctions tout en respectant le caractère historique de l'édifice. Pour cela, les professionnels – architectes et conservateurs – doivent faire face à des contraintes particulièrement exigeantes, défi difficile à relever !⁵⁸⁹ De nombreuses précautions et règles s'imposent alors afin de concilier les fins pratiques du musée et le respect du caractère artistique et historique du lieu.

• Les contraintes architecturales : une dialectique entre l'ancien et le moderne

Les projets de réhabilitation de lieux préexistants posent des difficultés particulières : il s'agit pour le maître d'œuvre de tirer parti de l'identité et des qualités architecturales d'un édifice qui a au départ une vocation tout autre [...] et de la métamorphoser en un bâtiment fonctionnel, adapté aux exigences d'un musée du XXI^e siècle⁵⁹⁰.

Concevoir un cadre architectural dans le respect de la collection au regard de l'espace disponible a été l'un des enjeux majeurs du programme du musée YSL car le bâtiment n'était pas adapté aux normes muséales. On ne pouvait le considérer comme un terrain à l'esthétique neutre, mais comme un témoin conservant en son sein les vestiges significatifs de son ancienne

⁵⁸⁸ « Le maître d'œuvre est la personne chargée par le maître d'ouvrage de concevoir le programme des restaurations, de diriger et de contrôler l'exécution des marchés de travaux, et de proposer le règlement des travaux et leur réception. », dans DINKEL René, *op. cit.* (note 566), p.903.

⁵⁸⁹ TRUDEL Jean, *op. cit.* (note 565).

⁵⁹⁰ MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *op.cit.* (note 30), p.221.

occupation, avec les souvenirs qui s’y rattachaient : l’empreinte indélébile de Saint Laurent. De manière à préserver ces témoignages historiques, les transformations à venir devaient être envisagées avec précaution. Il n’était pas pensable de réaliser un programme totalement détaché de la logique du bâtiment, exclusivement concentré sur la muséographie, sans penser à l’harmonie de l’ensemble. De plus, ce genre de bâtiments comporte souvent de nombreux inconvénients, tels l’apport de lumière naturelle néfaste pour les œuvres exposées ou la circulation difficile en raison de la topographie des salles. Cependant, leur atout majeur est l’atmosphère d’ancienneté et le souvenir des traditions dans lesquelles ils baignent. Ainsi, une savante dialectique entre les formes anciennes et l’esprit moderne devrait-elle être mise en place.

Ce cadre bâti généra alors des contraintes architecturales, muséographiques et techniques avec lesquelles le futur architecte devrait composer : respecter la morphologie du bâtiment, sa structure, sa valeur symbolique et historique tout en répondant aux nécessités muséales de l’époque. Il fallut étudier les potentialités et qualités du lieu – ses espaces, ses volumes, ses matériaux, son style, son contenu – et « réfléchir ensuite aux moyens de promouvoir et de développer la perception et l’appréciation de ce qui est donné, afin de préserver l’aura du lieu et atteindre un équilibre entre ancien et nouveau⁵⁹¹. » Aussi, le futur maître d’œuvre devait-il s’évertuer à concevoir un projet en fonction des espaces disponibles, de leur configuration et de leurs contraintes.

Si la façade en pierre de taille était préservée du fait de son appartenance patrimoniale à l’espace de la rue, en revanche, les espaces intérieurs pouvaient être nouvellement aménagés. Premièrement, la rénovation et la reconfiguration des salles d’exposition s’imposaient – cloisonnements verticaux, recoupements horizontaux... – tout en préservant la structure ancienne⁵⁹², les murs de façade et les murs de refends. Dans un second temps, étant donné la valeur historique du bâtiment, certains espaces, tels le studio, les salons Haute couture et l’entrée, s’avéraient intouchables architecturalement, ils bénéficieraient d’une simple rénovation et nouvelle présentation muséographique qui préserveraient leurs volumes et décors. Par ailleurs, les techniques innovantes et modernes du programme ne devaient pas prévaloir et donnaient une apparence trop moderniste aux nouvelles salles.

⁵⁹¹ MAHEU-VIENNOT Isabelle et ROBERT Philippe, Conseil international des monuments et des sites. Section française et Centre de création industrielle (Paris), *op. cit.* (note 398), p.9.

⁵⁹² Les décors successifs ont fait de l’intérieur du 5, avenue Marceau un patrimoine temporaire, le dernier en date étant celui de Jacques Grange et de l’architecte de Jean-Michel Rousseau.

Transformer un édifice existant soulève donc de nombreuses difficultés :

on a souvent à résoudre une antithèse entre le caractère de l'édifice et les exigences des collections qui demandent un arrangement rigoureux. Cette antithèse réside en somme dans le fait qu'on veut, d'une part maintenir le caractère vivant d'un édifice ancien, d'autre part, utiliser celui-ci pour une destination moderne. L'intention est louable, mais je ne crois pas qu'il soit possible de la réaliser sans faire des sacrifices essentiels, en ce qui concerne aussi bien l'intégrité historique et artistique de l'édifice que l'utilité et le profit véritable de la nouvelle destination⁵⁹³.

Cette idée est également partagée par Yves Boiret, le Président de la Section Française de l'ICOMOS car selon lui la réutilisation d'un bâtiment ancien est un acte architectural dont « les conséquences ne sont innocentes ni pour l'intégrité des témoignages en place, ni pour la signification et la portée du message qu'ils contiennent⁵⁹⁴. »

- **Les exigences muséographiques : contenant et contenu en harmonie**

Ces « contraintes de l'espace [...] complexifiaient la conception d'un parcours muséographique idéal et didactique »⁵⁹⁵.

Il fallut de ce fait réfléchir à des solutions préservant l'esprit de la maison de couture tout en insérant un nouveau décor scénographique. Le défi à relever était d'insérer un décor moderniste dans un bâti préexistant, le risque étant le désaccord esthétique. Afin d'éviter l'effet de rupture et de plaquage, l'osmose entre architecture et décor intérieur était nécessaire, notamment en dissimulant les interventions modernes.

D'autre part, le futur musée se devait de renforcer la préservation des collections en les mettant « à l'abri des vibrations, des variations de la température, de l'humidité, du feu, ainsi que des bruits venant de l'extérieur et même de l'intérieur⁵⁹⁶. » Non loin des berges de la Seine, les réserves de croquis et le fonds documentaire se trouvent en zone inondable. Envisager les risques d'inondation est nécessaire pour mieux les évaluer et éviter tout incident, à l'instar des réserves du musée d'Orsay à Paris et du musée Jean Cocteau à Menton inondés respectivement

⁵⁹³ GIOVANNONI G., *op. cit.* (note 400), p.18.

⁵⁹⁴ Propos d'Yves Boiret dans MAHEU-VIENNOT Isabelle et ROBERT Philippe, Conseil international des monuments et des sites. Section française et Centre de création industrielle (Paris), *op. cit.* (note 398), p.8.

⁵⁹⁵ SAMUEL Aurélie, *op. cit.* (note 279), p.223.

⁵⁹⁶ HAUTECOEUR Louis, *op. cit.* (note 562), p.51

en 2016-2017 et 2018. De surcroît, la nouvelle muséographie des salles impliquait des matériaux compatibles avec les exigences de qualité, de résistance et de durabilité nécessaires à l'entretien et à la maintenance des lieux⁵⁹⁷, tout en assurant la conservation préventive des œuvres. C'est l'un des grands dilemmes de toutes institutions : trouver un équilibre entre conservation et présentation des œuvres qui sont de fait antagonistes. Les maîtres d'œuvre devaient proposer un projet adéquat, sain et pérenne pour les collections YSL, en évitant les réactions chimiques et physiques entraînant des déformations, des dégradations des tissus et des fibres, des moisissures, des pertes de couleur (jaunissement ou pâlissement) ou de matière, voire même conduisant à la destruction des œuvres. A ce titre, il convenait de contrôler le climat des salles en filtrant les polluants atmosphériques et en stabilisant la température et l'hygrométrie selon les normes en vigueur – 18 à 22° Celsius et 55% d'humidité relative. La lumière naturelle et artificielle devait être également régulée et maintenue à 50 lux maximum. C'est pourquoi, certaines salles nécessitaient la mise en place de dispositifs de protection contre le soleil, la fermeture des volets voire le bouchage des fenêtres pour une meilleure gestion de la lumière. A cela, s'ajoutaient également d'autres facteurs biologiques comme les risques d'infestation dus aux insectes. Enfin, il fallait trouver des solutions afin d'assurer aux œuvres une protection contre les éventuels risques humains, tels les actes de maladresse ou de malveillance. Les visiteurs ne doivent pas empiéter sur l'espace vital des œuvres au risque de les toucher, les emporter ou les abîmer fortuitement.

L'objectif du programme, en définitive, fut de respecter le caractère ancien du bâtiment, créer des conditions de sécurité maximales tout en proposant une structure muséale digne des grands musées du XXI^e siècle.

c. Mise en pratique du programme : les travaux de réaménagement et de mise aux normes⁵⁹⁸

Une fois la conception du programme muséographique achevée, il fallut envisager sa concrétisation structurelle et matérielle. En suivant les directives de Pierre Bergé et en

⁵⁹⁷ Les matériaux doivent être choisis de façon à maintenir une température et un degré hygrométrique aussi constants que possible. Un musée est destiné à durer longtemps, il est préférable de n'employer que des matériaux qui aient fait leurs preuves.

⁵⁹⁸ Informations récoltées lors de l'interview de Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions, le 27 mai 2019.

respectant les contraintes architecturales du lieu, une nouvelle campagne de travaux de réaménagement⁵⁹⁹ fut mise en place et s'échelonna sur une durée d'environ dix-huit mois. Ce vaste programme de rénovation générale débuta le 1^{er} juin 2016 et prit fin le 17 août 2017. C'est le cabinet Jean-Michel Rousseau architecte, qui fut de nouveau choisi comme maître d'œuvre et pris en charge le gros œuvre. La mise en œuvre connut de multiples rebondissements, qu'il semble intéressant d'exposer pour mieux comprendre les choix muséographiques finaux.

Hormis un ravalement de façade et l'installation de la plaque « Musée Yves Saint Laurent », il n'y eut pas d'autres travaux extérieurs. En revanche, les travaux d'aménagement intérieur furent lourds.

- **L'aménagement du premier étage : l'intégration du Studio au parcours de visite**

La volonté de proposer un parcours englobant le Studio historique d'Yves Saint Laurent impliqua d'importants travaux d'aménagement. En effet, le premier étage, étant occupé par les bureaux de la direction et de l'administration ainsi que la bibliothèque⁶⁰⁰, ne se prêtait pas à recevoir le public ni à un quelconque espace d'exposition. C'est pourquoi, on entreprit des travaux de destruction afin d'agrandir les espaces d'exposition – 200m² supplémentaires – et d'intégrer le Studio au parcours de visite. L'ancienne bibliothèque et l'ancien ascenseur laissèrent leur place à un vaste et nouvel espace d'exposition, donnant accès au Studio. Déloger l'ascenseur fut d'ailleurs l'une des premières opérations engagées en 2016.

- **Rendre accessibles les espaces d'exposition à tous les publics**

Le musée Saint Laurent, en tant qu'institution culturelle, a dû répondre aux exigences réglementaires de l'arrêté du 8 décembre 2014. Afin d'accueillir tout type de visiteurs sans discrimination, il engagea des travaux d'envergure dont l'installation d'une rampe d'accès amovible sur le seuil de la porte principale permettant l'entrée des personnes à mobilité réduite. Le marbre de la marche dut être brisé à cet effet⁶⁰¹. Par ailleurs, pour répondre aux éventuels problèmes de circulation verticale, un ascenseur fut installé à droite de l'entrée leur offrant la possibilité d'accéder aux différents étages d'exposition et de profiter au mieux du parcours de

⁵⁹⁹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.130-132.

⁶⁰⁰ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.133.

⁶⁰¹ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.133.

visite⁶⁰². Le laps de temps d'installation fut extrêmement court : celle-ci débuta au mois de juin 2017 et devait être opérationnel début septembre. Un problème ralentit, cependant, sa construction : la présence d'un mur porteur, qu'il fallut creuser en partie de façon précautionneuse pour éviter des dommages importants. Cet aménagement nécessita de repenser les surfaces de certains espaces, notamment celles du fonds documentaire au rez-de-chaussée qui furent réduites.

De même, afin de répondre aux critères de sécurité, les rampes d'escaliers menant aux entresols et au premier étage furent revues et des bandes anti-dérapantes installées annonçant l'escalier et prévenant les éventuelles chutes⁶⁰³.

- **La question de l'éclairage : lumière naturelle ou artificielle ?**

En termes d'éclairage, rien n'avait été véritablement pensé, hormis l'installation de rails et de spots, alors qu'il joue un rôle capital pour la mise en valeur des œuvres. « C'est la qualité de l'éclairage qui fera le bon musée⁶⁰⁴. »

Le bâtiment étant une ancienne résidence et maison de couture, de nombreuses fenêtres donnaient sur l'extérieur et éclairaient l'intérieur des pièces de façon assez lumineuse. La lumière naturelle était omniprésente. Pour protéger au mieux les œuvres, il fut décidé d'occulter la majorité d'entre elles⁶⁰⁵, notamment au premier étage dans la salle 5 et au rez-de-chaussée dans la salle 10 et la boutique, même si certaines gardèrent leurs encadrements afin de préserver l'ambiance de la maison de couture. Celles qui conservèrent leurs ouvertures sur l'extérieur se munirent de filtres UV, permettant l'absorption d'une partie des rayonnements néfastes⁶⁰⁶.

Concernant l'éclairage artificiel, ce sont des spots LED qui furent installés sur un système de rails⁶⁰⁷, permettant d'ajuster les intensités lumineuses et dégageant peu de chaleur. Au Studio, on conserva les projecteurs d'origine mais il fallut les « vider » afin d'y incorporer des petits projecteurs permettant la diffusion d'une lumière conforme aux attentes du musée⁶⁰⁸. La boutique, quant à elle, opta pour deux lustres et un éclairage intégré dans son mobilier.

⁶⁰² Annexe. Volume 3. Plan et documents photographiques, p.134.

⁶⁰³ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.135.

⁶⁰⁴ Propos d'Auguste Perret dans HAUTECOEUR Louis, *op. cit.* (note 562), p.11.

⁶⁰⁵ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.136.

⁶⁰⁶ VAN DUYSE Tiphany, *op. cit.* (note 238), p.32.

⁶⁰⁷ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.136.

⁶⁰⁸ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.137.

En dehors des expositions et lors des jours de fermeture, on adopta un éclairage minimal de service pour le personnel en charge du ménage ainsi que pour les équipes du musée afin de faciliter leur circulation au sein des différents espaces tout en n'éclairant pas les œuvres de manière permanente.

- **La question du climat : climatisation, isolation thermique et acoustique**

Ce projet de réaménagement des espaces d'exposition entraîna « une révision complète du système de climatisation (armoires de précisions, gaines et grilles), des courants électriques (courant fort et courant faible), du câblage réseau et de la SSI, y compris dans le Studio »⁶⁰⁹. En effet, les travaux réalisés en 2003 et 2011 n'avaient pas totalement réglé la question. Certains aménagements avait été réalisés à la hâte, sans véritable aboutissement. Le climat et l'hygrométrie n'étaient en réalité toujours pas traités. D'ailleurs, la climatisation était loin d'être performante puisqu'il s'agissait plus d'une climatisation de confort, style bureau⁶¹⁰. C'est pourquoi, Jean-Michel Rousseau s'adjoignit l'expertise d'un bureau d'études CVC, d'un climaticien, d'un acousticien et d'un thermicien, afin de maintenir un climat stable répondant aux normes de conservation préventive. D'ailleurs, la globalité des travaux fut menée sous la supervision de coordonnateurs Sécurité et protection de la santé (SPS) et Système de sécurité incendie (SSI), avec les conseils avisés d'un Intervenant en Prévention des Risques Professionnels.

L'architecte, tout d'abord, fit en sorte que le musée soit aussi isotherme que possible. Le climat ambiant dans les salles d'exposition du premier étage était difficilement contrôlable à cause de la porte d'entrée qui créait une ouverture et, en conséquence, un appel d'air constant. On créa un sas d'accueil⁶¹¹ à l'entrée des salles d'exposition afin d'éviter les variations thermiques trop importantes. D'autre part, il fut décidé de « procéder à l'isolation thermique des murs par l'intérieur (plaques de polyuréthane et laine de roche compressée) et au doublage des fenêtres⁶¹². » L'une des salles qui fit l'objet d'importants travaux fut la salle du fonds documentaire. On revit son isolation, sa climatisation au profit d'un système plus performant et son aménagement complet avec des armoires mobiles et modulaires. Enfin, l'architecte filtra

⁶⁰⁹ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.60. Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.137.

⁶¹⁰ Informations récoltées lors de l'interview de Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions, le 27 mai 2019.

⁶¹¹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.138.

⁶¹² SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.60.

au maximum les bruits venant de l'extérieur et de l'intérieur du musée⁶¹³. Par ailleurs, afin d'améliorer la qualité acoustique des salles, des pièges à son furent installés dans les gaines de climatisation.

- **La question de la sécurité : mise en sécurité du public et des œuvres**

En devenant un établissement recevant du public de la cinquième catégorie de type Y (musée) et L (salles de réunion), l'architecte respecta « les mesures de prévention et de sauvegarde propres à assurer la sécurité des personnes » selon le code de la construction et de l'habitation article R 123-3. Il mit tout en œuvre pour « éviter l'éclosion d'un sinistre, limiter sa propagation, faciliter l'évacuation du public et l'intervention des secours⁶¹⁴. »

L'établissement peut accueillir 200 personnes dont 171 visiteurs. Afin d'assurer leur sécurité, une issue de secours assez large, ouvrant sur le 3, rue Léonce Reynaud fut mise en place⁶¹⁵. Les portes sont laissées ouvertes pendant les heures d'ouverture afin de faciliter l'évacuation en cas d'alerte, malgré les premières réticences face au risque d'intrusion et de squattage. Certaines portes furent également réaménagées car leur sens d'ouverture ne respectait pas les consignes de sécurité. Il fallut inverser leur sens afin que les visiteurs puissent les pousser et non plus les tirer⁶¹⁶.

Un système de sécurité incendie⁶¹⁷ de catégorie A et un équipement d'alarme de type 1 furent également mis en place. A cela s'ajoutent trois agents de sécurité, chargés de la surveillance des salles d'exposition pendant les heures d'ouverture. Un autre agent est posté à l'entrée afin de contrôler les sacs et le flux de visiteurs. Des alarmes ponctuent l'ensemble du musée ainsi que des détecteurs de fumée haute sensibilité (DFHS). Une attention particulière fut accordée aux réserves, qui se devaient de faire barrage aux incendies par l'intermédiaire de portes-coupe feux. L'établissement s'équipa d'extincteurs portatifs en nombre suffisant, des blocs autonomes d'éclairage de sécurité à LED de type SATI (système automatique de test intégré), d'un plan

⁶¹³ HAUTECOEUR Louis, *op. cit* (note 562), p.51.

⁶¹⁴ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.60.

⁶¹⁵ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.138.

⁶¹⁶ Annexe. Volume 3. Document iconographique, p.139.

⁶¹⁷ En matière de réglementation d'incendie, le musée répond aux exigences réglementaires de l'arrêté du 22 juin 1990.

d'intervention à proximité du PC de sécurité et de plans d'évacuation avec consignes de sécurité dans les salles et les étages⁶¹⁸.

- **Une mise en œuvre délicate ? Les difficultés rencontrées**

Hormis les difficultés d'aménagement – accès, étroitesse des lieux, sécurité, confort du public –, cette campagne de travaux s'avéra complexe et les équipes de travail rencontrèrent quelques problèmes.

De façon générale, la rénovation d'un bâtiment ouvert au public s'apparente à une opération onéreuse car les travaux entraînent une perturbation dans la gestion du lieu, voire une fermeture souvent préjudiciable. En effet, « dans un contexte de forte concurrence de fréquentation entre les musées, toute fermeture se traduit par une perte nette d'usagers⁶¹⁹. » Il est donc recommandé d'assurer les travaux de façon progressive malgré leur durée plutôt que d'opter pour la fermeture pure et simple. En l'occurrence, les délais de réalisation du musée YSL furent très courts, conduisant à un rythme de travail intense. Entre la fermeture de la Fondation en avril 2016 et l'ouverture du musée en octobre 2017, les équipes n'eurent que quelques mois pour réaliser la globalité des travaux, dont une partie concernait le gros œuvre.

Ensuite, il n'y eut pas d'avant-projet sommaire ni même définitif⁶²⁰, ce qui plongea les équipes directement dans le concret. Le défi fut important pour l'architecte car celui-ci devait en permanence « faire, défaire et refaire »⁶²¹. La conception et réalisation s'élaborèrent donc au fil du temps. Il faut dire que les travaux avaient déjà commencé avant l'arrivée de la conservatrice Aurélie Samuel et la rédaction du PSC.

Enfin, le chantier fut compliqué à mener en raison de la présence des équipes de conservation, de la Régie et des bureaux administratifs. Les collections restèrent aussi sur place, ce qui présenta un problème de conservation dû à l'empoussièrément et aux cheminements fastidieux. En parallèle, des activités incompatibles cohabitaient : retours de prêts, préparations d'exposition (Seattle, Richmond) et préparation de Marrakech. Cet ensemble s'avérait être

⁶¹⁸ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.61. Annexe. Volume 3. Document photographique, p.139.

⁶¹⁹ MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *op.cit.* (note 30), p.195.

⁶²⁰ « Il faut savoir qu'en France, un projet de construction se subdivise en trois étapes : l'esquisse (ESQ), l'avant-projet (AVP) et le projet (PRO). La phase d'avant-projet se décompose en Avant-projet sommaire (APS) et en Avant-projet définitif (APD). », sur le site : <http://www.marche-public.fr/Marches-publics/Definitions/Entrees/AVP.htm> [consulté le 16 avril 2019].

⁶²¹ Informations récoltées lors de l'interview de Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions, le 27 mai 2019.

dangereux pour les œuvres. D'ailleurs dans les comptes rendus de réunion de chantier, il est aisé de se rendre compte que certains endroits du musée sont inaccessibles pour le personnel et les œuvres afin d'assurer leur sécurité.

Après l'étude de ces travaux structurels, il faut prendre en compte les décisions scénographiques. La scénographie du musée YSL est-elle une simple « machine » à exposer les œuvres indépendante de l'histoire du lieu et des collections qu'elle renferme ? Ou bien, a-t-elle été pensée en corrélation avec son environnement ?

B. L'aménagement scénographique : la création d'un univers traditionnel et immersif

« Concevoir et réaliser une exposition c'est gérer des problèmes d'espace et de représentation. » – R. Balboni⁶²²

De l'étymologie grecque « skenographia », la scénographie d'exposition vient de l'art d'orner le théâtre⁶²³ et fait son apparition dans les années 1980 pour proposer une approche plus pédagogique, un ordonnancement des œuvres plus logique et des textes plus lisibles⁶²⁴. Depuis, elle joue un rôle essentiel : elle donne à voir et met spatialement en valeur les œuvres à destination du public, tout en créant une atmosphère et en proposant un certain type de discours. Selon M. Martinaud, « elle prend un espace, le met en espace et lui donne une âme⁶²⁵. » Et pour cela, elle réunit tous les moyens et formes expressives possibles.

Quant est-il de la scénographie de mode ? Elle « consiste à créer un univers autour de la collection d'un couturier et d'en accroître ainsi l'impact auprès des spectateurs, comme un écrin pour un bijou, une sorte d'amplificateur émotionnel » selon les mots de Gilles Tardieu⁶²⁶. Elle est, à la fois, utilisée dans les boutiques mais aussi pour les défilés, offrant ainsi

⁶²² MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *op. cit.* (note 29), p.220.

⁶²³ Des panneaux peints représentant des architectures ou des paysages étaient utilisés.

⁶²⁴ FLAVIANO Olivier, *op. cit.* (note 502), p.217.

⁶²⁵ Propos de M. MARTINAUD sur le site : <https://www.ambrefield.com/professionnels/interview-dun-scenographe/> [consulter le 28 août 2019].

⁶²⁶ Information trouvée sur le site : <https://l-imaginee.com/scenographie-mode-se-met-scene/> [consulté le 1^{er} juillet 2019].

aux spectateurs « une expérience, un univers changeant et innovant au fil des saisons »⁶²⁷. Afin de faire rêver les consommateurs, elle crée une ambiance accueillante et joyeuse, différente du cadre habituel de la vie. Au musée, la mode peut être présentée au public selon différents angles d'attaque : l'aspect humain principalement axé sur le destin des créateurs ; l'aspect élitiste mettant en valeur les heures glorieuses de la Haute couture ; ou encore l'aspect théâtral avec des mises en scène des plus sophistiquées, à voir l'exposition *Christian Dior, couturier du rêve*. C'est pourquoi, il est intéressant d'analyser les choix scénographiques proposés par le musée YSL ainsi que ses dispositifs de présentation – décoration, agencement, mobilier, couleur, sol, éclairage.

Dans quel(s) environnement(s) muséographique(s) évoluent les œuvres du musée ?

a. La conception et l'évolution du projet scénographique entre 2016 et 2017

Afin de répondre au programme muséographique, les maîtres d'œuvre mirent en place un projet scénographique, qui tenait compte des contraintes de l'espace architectural et des impératifs d'accueil et de surveillance. Les anciens espaces d'exposition de la Fondation furent entièrement repensés et leur superficie doublée grâce à l'aménagement du premier étage.

• Le choix de la scénographe et du décorateur : Nathalie Crinière et Jacques Grange

Voulant préserver l'esprit de la maison de couture et de la Fondation, Pierre Bergé confia le projet de réaménagement des espaces d'exposition à la scénographe Nathalie Crinière et au décorateur Jacques Grange avec qui il avait déjà travaillé pour prolonger la continuité de l'histoire des espaces intérieurs.

Le recrutement d'un scénographe extérieur est souvent de rigueur à l'exception de musées d'envergure qui possèdent un service dédié à cet effet. Comme le fait remarquer Tiphany Van Duyse dans son mémoire *Une régie à la mode : l'évolution des missions de la régie dans le cadre de l'ouverture des musées Yves Saint Laurent*⁶²⁸, les expositions de la Fondation étaient souvent scénographiées par les mêmes personnes : Christophe Martin, Nathalie Crinière, directrice de l'agence NC, et Jacques Grange. La Fondation n'avait pas l'obligation de réaliser

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ VAN DUYSSE Tiphany, *op. cit.* (note 238), p.46.

des appels d'offre ni même des appels à candidature pour chaque exposition. Le choix était porté sur des personnes de confiance connaissant parfaitement les collections, les équipes, les lieux et plus encore Yves Saint Laurent. Même actuellement le musée travaille encore essentiellement avec ses deux scénographes en titre : Christophe Martin et Nathalie Crinière.

Nathalie Crinière est une scénographe de renom dans le milieu muséal, réputée pour sa sensibilité décorative et ornementale. Elle a déjà travaillé sur de nombreuses expositions de mode et de luxe⁶²⁹, en plus des expositions consacrées à Yves Saint Laurent. L'une de ses réalisations les plus notables est aujourd'hui réputée dans le monde muséal du fait de son succès phénoménal, digne des plus grands *blockbusters* : l'exposition *Christian Dior, couturier du rêve* au musée des Arts décoratifs de Paris en 2017-2018. Ouverte le 5 juillet, elle a battu des records de fréquentation avec plus de 700 000 visiteurs avant de fermer ses portes le 7 janvier. Elle reçut un véritable triomphe et s'inscrit désormais parmi les expositions les plus visitées de Paris, après celle de la Fondation Louis Vuitton sur la collection Chtchoukine (1,2 million de visiteurs). Les visiteurs ne pouvaient être que subjugués par la beauté des oeuvres présentées mais également par la mise en scène époustouflante qui mêlait art, poésie et rêve, embarquant le public dans un monde féerique.

Nathalie Crinière est considérée comme une amie de la Fondation, la scénographe historique en titre et l'une des grandes spécialistes d'YSL. Leur première collaboration remonte à 2004, lors de la première exposition, *Yves Saint Laurent, Dialogue avec l'Art*. Elle fut tout naturellement choisie pour aménager le nouveau parcours du musée. Si elle suivit les lignes directrices dictées par Pierre Bergé, elle proposa aussi sa propre vision du projet. On peut s'interroger sur la « signature » Nathalie Crinière et sa capacité à se renouveler. Par ailleurs, la scénographie du musée est-elle dans la continuité ou se démarque-t-elle de ses réalisations antérieures ? Nous essaierons de répondre à ce double questionnement.

A son travail, s'adjoignit celui de Jacques Grange pour la boutique, les salons Haute couture et le premier étage. Travailler avec un décorateur n'est pas toujours simple. L'année dernière, au cours du mémoire de master 1, *Le réaménagement des salles XVIII^e du département des Objets d'art du Musée du Louvre. Une exposition permanente entre tradition et innovation*, cette question scénographie-décorateur avait déjà été envisagée. Si les conservateurs du DOA avaient rencontré quelques difficultés avec le travail de Jacques Garcia qui favorisait les fantaisies décoratives au détriment des exigences pratiques et muséales. Il semble que la

⁶²⁹ Annexe. Volume 3. Tableau, pp.140-141.

démarche ait été différente avec Jacques Grange, fin connaisseur de l'univers d'YSL et de sa maison de couture.

- **Les intentions générales du projet**

« La restructuration des espaces a été l'occasion d'une scénographie au parcours clair et aéré favorisant une perception sensible des œuvres et la composition d'ensembles cohérents scientifiquement à même d'assurer une bonne compréhension de l'œuvre d'Yves Saint Laurent⁶³⁰. »

Selon Nathalie Crinière, la scénographie est « une mise en valeur des œuvres qui doit à la fois les rendre lisibles et les faire dialoguer entre elles »⁶³¹. Elle doit en donner une interprétation aisée. La scénographe tenait à mettre les collections YSL au cœur de la remédiation des salles. Nathalie Crinière et Jacques Grange décidèrent de célébrer l'ancienne maison de couture et son esthétique en l'adaptant aux fonctions muséales : il s'agissait de partir de l'existant tout en incluant des éléments modernes. Les choix des couleurs, des matériaux, des équipements furent assujettis à la valeur historique de l'architecture. Cette recherche visait à une complémentarité des styles pour parvenir à une meilleure contextualisation des œuvres, l'ensemble devant former un tout homogène entre nouveau et ancien⁶³².

Deux versions du projet scénographique furent alors proposés au musée YSL.

- **Une première version sujette à discussion**

Le premier projet posa les bases du réaménagement scénographique⁶³³.

Dès le départ, on projeta l'aménagement des vestiaires dans les anciennes cabines d'essayage. Dans le salon Haute couture, il était prévu d'encaster un écran sur la porte de placard. Antichambre du musée, « lieu du premier contact »⁶³⁴, avec le public, l'espace d'accueil devait également subir une transformation. Quant au hall d'entrée, donnant la première impression du musée, il se devait d'être « avant tout agréable et accueillant »⁶³⁵. Il fut également prévu de

⁶³⁰ SAMUEL Aurélie, *op. cit.* (note 279), p.223.

⁶³¹ Propos recueillis par Olivier Flaviano, le 1^{er} juin 2017 dans FLAVIANO Olivier, *op. cit.* (note 502), p.218.

⁶³² MAHEU-VIENNOT Isabelle et ROBERT Philippe, Conseil international des monuments et des sites. Section française et Centre de création industrielle (Paris), *op. cit.* (note 398), p.21.

⁶³³ Annexe. Volume 3. Plans et documents iconographiques, pp.142-144.

⁶³⁴ MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *op.cit.* (note 30), p.83.

⁶³⁵ *Ibidem*, p.234.

modifier la porte d'accès aux salles d'exposition, qui se limitait à cette époque à une sortie de secours. Peu de changements étaient envisagés dans la configuration des espaces du rez-de-chaussée. Le grand espace carré était divisé en deux espaces distincts : la boutique à gauche et un espace d'exposition à droite. A l'entrée de la salle, une biographie illustrée et un texte d'introduction apportaient les renseignements nécessaires à l'œuvre d'YSL, tandis qu'un vaste podium tout en courbes, aux coloris rosés et pourpres, offrait un panorama de mannequins. En regard, sur un mur, une gigantesque vitrine exposait les collections d'art graphique. Le deuxième espace restait, quant à lui, tel quel, accompagné d'un panneau de texte, d'un mannequin central sur un socle ainsi que de cinq podiums dans les tons bleus. Un petit muret était ajouté pour marquer une séparation au sein de l'espace. Le parquet existant ébène vert était conservé et un lustre moderne assurait l'éclairage. Selon les vues 3D du projet, une fenêtre restait ouverte donnant sur les espaces de présentation, ce qui semble étrange en soi quand on connaît les normes de conservation.

La cage d'escalier était dynamisée par un « mur de couleurs ». Cette présentation est une marque de fabrique de Nathalie Crinière : elle avait déjà expérimenté cette idée lors de la rétrospective *Yves Saint Laurent* du 11 mars 2010 au 29 août 2010 au Petit Palais à Paris⁶³⁶.

A l'entresol bas, une salle d'exposition au sol en pierre claire était dédiée à un espace pédagogique, présentant des croquis et des films. A l'entresol haut⁶³⁷, l'ancienne boutique au parquet ébène vert faisait place à une salle de projection, ayant pour titre « Deux hommes, une histoire », agrémentée de trois banquettes. Un portrait d'YSL et Pierre Bergé accueillait les visiteurs aux côtés d'une sculpture d'art africain.

Au premier étage⁶³⁸, la salle d'exposition s'apparentait à un vaste espace composé de deux gigantesques podiums, l'un ocre et l'autre bleu, sur lesquels plusieurs mannequins étaient répartis. Des rideaux staff esprit couture étaient disposés à l'arrière sur toute la longueur des murs. Une vitrine murale et une vitrine-table, pour les arts graphiques, embellissaient l'ensemble. Le parquet était conservé et un lustre éclairait la pièce. Quant au Studio, il était installé derrière une gigantesque vitre permettant d'assurer sa préservation face au public. Des mannequins et des citations agrémentaient le tout. Une longue meurtrière sur le mur

⁶³⁶ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.145.

⁶³⁷ Annexe. Volume 3. Plans et documents iconographiques, pp.145-146.

⁶³⁸ Annexe. Volume 3. Plans et documents iconographiques, pp.146-147.

communiquant avec la salle d'exposition devait permettre aux visiteurs d'observer le bureau du couturier.

La visite se terminait en rebroussant chemin, au rez-de-chaussée, et finissait par la boutique⁶³⁹. Elle était aménagée de façon assez classique et « glamour » avec un plafond à moulures, deux lustres, une moquette verte, dans l'esprit des salons Haute couture. A cela, s'ajoutaient de grands rayonnages blancs et un bureau pour la caisse.

Cependant, cette scénographie évolua pour plusieurs raisons : « à la fois pour des contraintes techniques et architecturales mais aussi du fait de décisions de la direction ou de la présidence et parfois simplement en se rendant compte que les choses pouvaient être simplifiées »⁶⁴⁰, ce qui engendra de nombreuses discussions. Dans cette première version du projet, la boutique occupait une place de choix, dans laquelle des œuvres supplémentaires auraient pu prendre place. Par ailleurs, insérer un espace commercial dans une présentation muséale ne correspondait pas vraiment à une approche patrimoniale conforme à un musée classé. La nécessité d'avoir une librairie-boutique était cependant indispensable pour le rayonnement de la collection et de l'établissement à vocation scientifique. Elle « répond à une exigence d'attractivité, dans un contexte où les musées souhaitent augmenter la part de leurs ressources propres⁶⁴¹. » Prenant en considération ces éléments afin de redéfinir le parcours, plusieurs possibilités et hypothèses d'aménagement s'offrirent alors aux concepteurs.

Une première proposition vit le jour : la librairie-boutique prenait place dans l'espace dévolu à la galerie pédagogique. Cependant, cette solution mettait en marge du parcours cet espace, contraignant les visiteurs à rebrousser chemin, possiblement encombrés de leurs achats à la fin de leur visite, étant donné que la sortie se faisait par l'entrée principale. La possibilité de sortir du musée par la porte de la librairie-boutique permettait de remédier à ce problème, tout en laissant en suspens celui du vestiaire laissé à l'entrée principale. Après maintes réflexions, une solution plus adaptée émergea. La librairie-boutique pouvait prendre place dans le petit salon attendant au salon principal sans entraver la privatisation des lieux à l'occasion de soirées. L'espace était aménagé avec du mobilier en accord avec l'esthétique et le prestige de l'endroit tout en s'incorporant parfaitement au parcours de visite. Le salon principal était un atout supplémentaire avec une présentation de l'histoire du lieu. Le vestiaire était placé derrière l'accueil-caisse qui était quant à lui légèrement avancé. En résumé, l'entrée et la sortie se

⁶³⁹ Annexe. Volume 3. Documents iconographiques, p.148.

⁶⁴⁰ LEMARCHAND Amélie, *op. cit.* (note 585), p.33.

⁶⁴¹ MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *op.cit.* (note 30), p.263.

faisaient par l'escalier principal. Les visiteurs avaient alors la possibilité, s'ils le souhaitaient, de se rendre directement à la librairie afin de se munir d'un guide ou de visiter de suite les salles d'exposition et de faire leurs achats à l'issue de leur visite. Le parcours muséographique était ainsi plus aéré en matière de circulation et plus dense en termes de contenu d'œuvres tout en proposant une vraie fin de parcours.

D'autres propositions furent alors avancées. La galerie pédagogique pouvait accueillir les groupes afin de limiter l'encombrement de l'entrée principale. Il était aussi possible d'inverser le sens du parcours, la première salle correspondant à l'ancien emplacement de la librairie-boutique et la dernière salle à celui de l'espace d'introduction. Les visiteurs avaient ensuite le loisir de se rendre dans le grand salon et dans la librairie-boutique, puis de récupérer leurs vestiaires à l'accueil et de ressortir par l'entrée historique. L'entrée-corridor permettait une introduction à YSL.

- **Une seconde version ou le projet définitif : un parcours muséographique au scénario unique**⁶⁴²

Au terme de ces réflexions⁶⁴³, un nouveau projet fut mis en place⁶⁴⁴, projet encore d'actualité en 2019. Le parcours investit 450m² de l'ancienne maison de couture. Il combine environ une dizaine de salles d'exposition aux dimensions diverses, découpées en différentes petites unités cloisonnées et proposant plusieurs dispositifs de présentation. Les espaces du rez-de-chaussée sont relativement plus restreints par rapport à ceux du premier étage. Le parcours de visite suit un discours thématique tout en incluant une certaine logique chronologique.

« Les visiteurs pénètrent dans le musée par l'entrée historique de la maison de couture, celle qui était [anciennement] destinée aux clientes et aux invités de marque⁶⁴⁵. » Une borne d'accueil permet l'achat des billets⁶⁴⁶.

Ils commencent leur visite par les salons Haute couture⁶⁴⁷, transformés en vestiaires et espace d'introduction. Puis, le sas d'entrée les accueille généralement avec une immense

⁶⁴² Le parcours étudié dans ce mémoire est celui de l'exposition « permanente » de 2019.

⁶⁴³ Annexe. Volume 3. Plans, p.149.

⁶⁴⁴ Annexe. Volume 3. Plans, pp.150-151.

⁶⁴⁵ Dossier de presse, *Musée Yves Saint Laurent Paris*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/Dossier_de_presse_Musee_YSL_Paris.pdf [consulté le 11 mars 2019], p.26

⁶⁴⁶ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.152-153.

⁶⁴⁷ Il s'agit de la salle 1. Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.153-155.

photographie⁶⁴⁸. Actuellement, il s'agit d'un triptyque de Christoph Sillem, *Robe de cocktail portée par Alek Wek* (1998). L'entrée au sein des espaces d'exposition a lieu finalement par la gauche et non plus par la droite comme dans la première version du projet⁶⁴⁹.

La salle 2 est, en définitive, plus grande que celle qui était prévue à l'origine. Un premier podium permet d'approcher le style YSL en présentant quelques pièces phares et iconiques, tels le smoking, la saharienne, le jumpsuit ou encore le trench-coat. Les visiteurs peuvent ainsi comprendre pourquoi YSL a marqué l'histoire de la mode au XX^e siècle et l'émancipation de la femme : en empruntant les codes du vestiaire masculin, il a, en effet, apporté « aux femmes assurance, audace et pouvoir, tout en préservant leur féminité »⁶⁵⁰. Un deuxième podium, plus vaste, est dédié à l'histoire d'une collection, cette année la collection Mondrian⁶⁵¹. Un ensemble d'œuvres textiles est exposé de manière non exhaustive. En regard, une vitrine feuilletée appréhende tout le processus créatif depuis les croquis jusqu'à la confection des modèles, avec des fiches d'ateliers⁶⁵², des planches de collection et même des photographies ou des pages de magazines⁶⁵³. Le public peut ainsi comprendre le cheminement de création d'une collection Haute couture ainsi que les coulisses de la confection. Par ce biais, cet espace tente de garder l'esprit de l'ancienne maison de couture : à l'instar des anciennes clientes, les visiteurs viennent chaque année découvrir une nouvelle collection d'YSL à chaque exposition. La présentation vit en conséquence au rythme des collections.

La salle 3⁶⁵⁴ est dans l'alignement de la salle précédente et commence avec un écran multimédia projetant des extraits vidéos de défilés Haute couture. Une petite vitrine-table est installée sur sa droite et un podium se tient sur sa gauche. A l'image d'un « cabinet technique », la vitrine se propose de valoriser le patrimoine immatériel en mettant en valeur les techniques et les savoir-faire qui ont contribué à la renommée de la Haute couture. Avant d'être un vêtement, le textile est une matière, une technique de teinture, de tissage et de broderie. De nombreuses collaborations avaient lieu entre la maison de couture et les fournisseurs – brodeurs, fourreurs, plumassiers. Par ce biais, les visiteurs sont amenés à les découvrir. L'exposition actuelle présente la robe de mariée dite « Babouchka » de la collection automne-hiver 1965 avec l'ensemble de son processus créatif afin de mettre en valeur la technique du tricot. Le podium

⁶⁴⁸ Il s'agit de la salle 1. Annexe. Volume 3. Document photographique, p.155.

⁶⁴⁹ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.156.

⁶⁵⁰ Dossier de presse, *op. cit.* (note 644), p.26.

⁶⁵¹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.156-157.

⁶⁵² Les fiches d'atelier sont aussi connues sous le nom de « Bibles ».

⁶⁵³ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.157-158.

⁶⁵⁴ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.158-159.

présente, quant à lui, les influences, les sources d'inspiration exotiques et les voyages imaginaires d'YSL. Il faut savoir que le couturier ne voyageait jamais physiquement – excepté au Maroc – mais par le biais de ses livres. « Il me suffit d'un livre d'images pour que mon esprit se fonde dans un lieu, ou un paysage [...] Je n'éprouve aucun besoin de m'y rendre. J'en ai tellement rêvé... »⁶⁵⁵. Grâce à ses sources littéraires et artistiques, il assimila de nombreux éléments – couleurs, formes, étoffes – et de nombreuses cultures – Russie, Inde, Chine, Japon, Espagne, Afrique – et en restitua une version totalement neuve. Ses créations ne s'apparentaient jamais à de simples copies mais à des citations et des hommages représentant sa vision fantasmée et rêvée. Il est à noter que dans l'exposition actuelle⁶⁵⁶, c'est le podium 3 qui présente la thématique du style pour laisser la place, sur le podium 1, à une œuvre contemporaine⁶⁵⁷ lumineuse et colorée, *Projet Yves Saint Laurent-Robe Mondrian 1, 2 et 3* (2009-2012), de Nicolas Saint Grégoire, en lien avec la collection Mondrian. L'exposition *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent* venant de se terminer, le musée n'a pas jugé nécessaire de consacrer de nouveau le podium 3 aux influences exotiques du couturier.

Le visiteur rejoint ensuite l'entresol-haut⁶⁵⁸ consacré à la projection du film *L'Aigle à deux têtes*, portrait croisé des deux hommes à l'origine de la création de cet empire, tout en retraçant leur parcours exceptionnel, YSL à la création et Pierre Bergé à la direction. Si cette salle n'est pas accessible pour les visiteurs à mobilité réduite⁶⁵⁹, des tablettes sont mises à leur disposition afin de pouvoir visionner le film.

La visite se poursuit au premier étage avec la salle 5. Deux podiums⁶⁶⁰ évoquent une certaine histoire de la mode, de l'Antiquité à nos jours, à travers une sélection de quelques modèles d'YSL, inspirés de l'Antiquité, du Moyen-Âge, de la Renaissance, de l'Époque moderne, du XIX^e siècle, des années 1910, 1920, 1930 et 1940. Les visiteurs peuvent ainsi comprendre les références du couturier, qui véhiculent toute une époque, une attitude, une atmosphère. En regard de ces podiums, un mur de croquis et de photographies illustre les modèles exposés, aux côtés d'un ensemble de bijoux présenté dans trois vitrines distinctes pour montrer le génie d'YSL dans le domaine de la joaillerie⁶⁶¹.

⁶⁵⁵ Propos d'Yves Saint Laurent, sur le site : https://www.francetvinfo.fr/culture/mode/quot-lasie-revee-dyves-saint-laurentquot-ou-les-voyages-imaginaires-du-couturier-au-musee-ysl-de-paris_3375663.html [consulté le 5 juillet 2019].

⁶⁵⁶ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.159-160.

⁶⁵⁷ L'œuvre représente trois robes-néons. Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.160-161.

⁶⁵⁸ Il s'agit de la salle 4. Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.161-162.

⁶⁵⁹ La salle n'est pas accessible car l'ascenseur ne la dessert pas.

⁶⁶⁰ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.162-163.

⁶⁶¹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.163-164.

La salle 5 communique avec la salle 6, le Studio, l'apogée du parcours de visite⁶⁶². Le public peut appréhender ce lieu très intime de création, très secret et mystérieux, dans lequel les collections étaient conçues.

Ensuite, le visiteur revient sur ses pas et se rend à l'entresol-bas⁶⁶³, la galerie pédagogique⁶⁶⁴, qui aborde l'histoire du processus de création tout en retraçant la vie de la maison de couture. « Une vingtaine d'interviews des anciens [couturières, acheteurs, assistants], réalisée par Laurence Benaïm, a permis de collecter la mémoire de ceux qui l'ont fait vivre. Dans cette salle, six courts films, réalisés à partir de ces précieux témoignages, permettent au public de comprendre une collection de haute couture, du croquis à la vente. »⁶⁶⁵

Enfin, les visiteurs, après être de nouveau retournés sur leurs pas et avoir retraversé la salle 3, pénètrent dans la salle 8-9⁶⁶⁶, un espace relativement étroit, destiné à donner à voir une autre facette d'YSL et une approche plus large de son œuvre. Sur la droite, un gigantesque mur de bijoux⁶⁶⁷ – boucles d'oreille, bagues, colliers, broches, bracelets ou ceintures – s'offre au regard du public : cette vitrine murale, à l'image d'un cabinet de curiosité, présente le côté orfèvre d'YSL, son sens aigu du bijou, faisant de cet accessoire « une composante essentielle de son style »⁶⁶⁸. En regard, se dresse un mur de documents photographiques consacrés au thème de la photographie de défilé et des accessoires⁶⁶⁹. Avant de pénétrer dans la dernière salle, la visite s'achève par la présentation d'une robe de mariée – celle d'automne-hiver 1992 –, trônant majestueusement sur un podium⁶⁷⁰. Dans la tradition, cette pièce phare clôturait systématiquement chaque défilé des collections. A l'instar des spectateurs à un défilé Haute couture, les visiteurs terminent sur le bouquet final.

Ensuite, ils sont guidés dans un espace clos, la salle 10, la dernière⁶⁷¹. Intitulée « Studio mental », elle est le pendant du « Studio réel » et rend hommage aux collaborateurs d'YSL en retraçant ses diverses influences artistiques – peinture, littérature, poésie, musique, théâtre – qu'il a assimilées au cours de son existence. Comme le parcours entier explore ses différentes

⁶⁶² Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.164-165.

⁶⁶³ Il s'agit de la salle 7.

⁶⁶⁴ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.166.

⁶⁶⁵ Dossier de presse, *op. cit.* (note 644), p.29.

⁶⁶⁶ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.167.

⁶⁶⁷ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.167-168.

⁶⁶⁸ Dossier de presse, *op. cit.* (note 644), p.30.

⁶⁶⁹ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.168.

⁶⁷⁰ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.169.

⁶⁷¹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.169-170.

sources d'inspiration, « il ne pouvait que s'achever sur les plus profondes »⁶⁷², sur les personnages qui ont hanté l'œuvre du couturier, ces « fantômes esthétiques », comme les appelait Friedrich Nietzsche : Louis Jouvot, Marcel Proust, Jean Cocteau, Henri Matisse... Le parcours traite actuellement la collaboration d'YSL avec l'artiste sculpteur Claude Lalanne.

La visite s'achève avec la boutique⁶⁷³, qui s'attache à proposer un catalogue exhaustif de toutes les publications relatives à l'œuvre d'YSL, et ressortent par l'entrée principale⁶⁷⁴. Il est à noter que cette pratique est en théorie interdite⁶⁷⁵.

Aussi, la majorité des exigences du cahier des charges ainsi que les nombreuses contraintes architecturales et muséographiques ont-elles été respectées dans cette deuxième version du projet. La scénographie est souvent définie comme « l'art de l'éphémère »⁶⁷⁶, se renouvelant à chaque exposition. Or, au musée YSL, elle s'avère être permanente : si le propos muséographique diffère et si quelques modifications peuvent être apportées dans le détail, elle reste identique d'une exposition à l'autre, qu'elle soit permanente ou temporaire. N'y-a-t-il pas là une dimension paradoxale avec sa définition ? Par ailleurs, les visiteurs réguliers peuvent ne plus être surpris par cette scénographie au risque de développer un sentiment d'ennui du à l'effet de monotonie.

- **Un parcours fluide et cohérent ?**

De prime abord, le parcours semble fluide et cohérent. Pourtant, plusieurs problèmes sont à mentionner.

Les espaces étant restreints, le confort de visite du public en est impacté. La circulation peut s'avérer difficile au rez-de-chaussée surtout en cas de forte affluence car les salles 2, 3, 8, 9 et 10 sont relativement exigües, elles s'apparentent davantage à des couloirs plutôt qu'à de réelles salles d'exposition. Pour qu'une personne en fauteuil roulant puisse se déplacer, il faut espérer qu'il y ait peu de monde. D'ailleurs, dans les premiers livres d'or du musée, le problème de circulation était souligné à maintes reprises car les visiteurs avaient du mal à évoluer au sein

⁶⁷² Dossier de presse, *op. cit.* (note 644), p.30.

⁶⁷³ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.170-171.

⁶⁷⁴ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.171.

⁶⁷⁵ Informations récoltées lors de l'interview de Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions, le 27 mai 2019.

⁶⁷⁶ <https://l-imaginee.com/scenographie-mode-se-met-scene/> [consulté le 1^{er} juillet 2019].

des espaces d'exposition. Le premier étage permet, quant à lui, une plus ample liberté de mouvements, l'espace étant plus vaste.

L'une des exigences de Pierre Bergé n'a pu être respectée : les visiteurs sont obligés de revenir sur leur pas, et ce à plusieurs reprises, entraînant ainsi des flux de circulation contradictoires et ainsi des désagréments de visite, tels l'inconfort et la fatigue. En fonction de la conception architecturale de la maison de couture, il était difficile de faire autrement, le point positif étant de permettre au public d'approcher plusieurs fois les œuvres.

Par ailleurs, le parcours de visite n'est pas suffisamment lisible nuisant à la bonne orientation du public. Contraint et non libre, le parcours raconte « une histoire » obligeant les visiteurs à suivre l'ordre des salles. Une fois arrivés dans la salle 3, ils hésitent entre monter au premier étage, descendre dans la galerie pédagogique ou poursuivre dans la salle 8 juxtaposée à la salle 3. Pourtant, la signalétique directionnelle mentionne la marche à suivre⁶⁷⁷, mention complétée par le petit livret distribué à l'entrée et les indications que peut fournir l'agent de sécurité. Cela ne semble pas suffisant car la plupart des visiteurs doutent de la direction à emprunter. La fluidité du parcours se trouve mise en cause, ce qui révèle en conséquence la non-conformité de conception des salles d'exposition.

Enfin, il semble « étrange » que la visite se termine sur le studio mental et non sur la robe de mariée. Le parcours se voulant à l'image d'un défilé, il devrait se clôturer par cet élément. En s'achevant sur les diverses sources d'inspirations d'YSL, le final se trouve quelque peu désamorcé. En remaniant l'ordre du propos muséographique, la disposition d'ensemble paraîtrait plus évidente.

b. Une scénographie contemporaine fixe non modulable

L'une des problématiques phares des expositions de mode est d'arriver à contextualiser les œuvres. « Dans toute exposition, les expôts renvoient à un monde absent situé hors du musée éloigné dans le temps ou dans l'espace. Il est souvent nécessaire d'évoquer ce monde absent afin de contextualiser les expôts⁶⁷⁸. » Le musée YSL en a fait un de ses objectifs premiers. Il opta pour deux choix de présentation : les salles 2, 3, 5, 8, 9 et 10 proposent une scénographie moderne, extrêmement dépouillée, que l'on peut en somme qualifier de « classique » et de

⁶⁷⁷ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.172.

⁶⁷⁸ GOB André et DROUGUET Noémie, *op. cit.* (note 29), p.153.

« traditionnelle » au regard des autres musées de mode et d'une manière plus générale des autres musées ; les salles 1 et 6 offrent un cadre historique avec décors originels évoquant l'esprit de l'ancienne maison de couture.

Intéressons-nous, dans un premier temps, à la scénographie contemporaine.

- **Le rez-de-chaussée : une neutralisation de l'environnement**

Si les collections YSL sont contextualisées dans la mesure où elles se trouvent dans leur lieu originel de création⁶⁷⁹, les espaces d'exposition, dans lesquels elles évoluent, n'existaient pas en tant que tel à l'époque. L'adaptation moderne des salles du rez-de-chaussée neutralise l'environnement avec une scénographie sobre et aérée. Car la Haute couture ne signifie pas forcément dorures, tentures en soie et velours rouge, au contraire, elle est marquée par l'esprit de son temps et évolue avec l'époque.

Les cimaises ont été peintes avec des couleurs chères à YSL : le noir et le rouge. Dans son art, le couturier aimait beaucoup le travail de la couleur. Il fallait une scénographie qui corresponde à ses goûts esthétiques. Une exposition purement de type *White Cube*⁶⁸⁰ n'aurait pas semblé pertinente étant donné les penchants d'YSL en matière d'art. Certes, par sa neutralité apparente, la scénographie gomme tout contexte autour des œuvres mais, dans le fond, ce n'est pas un espace aseptisé, dénué de toutes significations par rapport à l'œuvre du couturier.

La peinture, élément indispensable au décor, permet de donner grâce aux couleurs une âme à l'exposition. Comme l'affirme Nathalie Crinière, « il faut d'abord trouver les volumes qui marchent. La couleur vient ensuite naturellement, comme la cerise sur le gâteau⁶⁸¹. »

Les salles 2, 3, 9 et 10 proposent un écrin minimaliste aux coloris foncés, dans les gris et noirs. Symbole de la mort, du deuil et de la tristesse mais également de l'autorité, du pouvoir et de la

⁶⁷⁹ Si la maison n'est en ce lieu que depuis 1974, ce n'est pas gênant car les créations antérieures à cette date ont été créées avec le même processus de création. On garde le même esprit.

⁶⁸⁰ « Le *White Cube* (ou cube blanc) est un «dispositif scénique», au sens où l'entendait Yves Klein (Copeland, 2009), qui s'est progressivement imposé dans le domaine des arts visuels contemporains et/ou actuels. Sa caractéristique première est de «neutraliser» l'espace d'exposition en recouvrant les murs de peinture blanche mate et en installant un système d'éclairage homogène provenant du plafond. », sur le site : <http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/semiotique-du-white-cube> [consulté le 28 août 2019].

⁶⁸¹ GIGNOUX Sabine, « Nathalie Crinière, la bonne fée des musées », *La Croix*, 04 juin 2010, sur le site : <https://www.la-croix.com/Archives/2010-06-04/Nathalie-Criniere-la-bonne-fee-des-musees- NP -2010-06-04-372224> [consulté le 10 août 2019].

domination dans l'inconscient collectif, le noir est l'une des couleurs préférées d'YSL⁶⁸². A l'instar de Christian Dior, son maître, et de Gabrielle Chanel, Balenciaga...⁶⁸³, elle est omniprésente dans son œuvre – couleur du soir et ton du jour – dont l'exemple le plus représentatif est le smoking. Le noir révèle l'attrait du couturier pour le graphisme. « Le noir : je l'aime parce qu'il affirme, il dessine, il stylise : une femme dans une robe noire, c'est un trait de crayon⁶⁸⁴. » Il est également représentatif de la personnalité et de l'état d'esprit du couturier : mystérieux, angoissé, torturé... Enfin, synonyme d'élégance, de classe, de simplicité, de sobriété et de rigueur, il représente bien le style Saint Laurent. Quoi de mieux qu'une couleur intemporelle et polysémique pour un musée qui voulait une scénographie permanente et dont l'un des objectifs fut de transmettre plusieurs messages muséographiques par le biais des dispositifs de présentation ? Cette scénographie permet donc de créer un écho entre le contenant et le contenu, écho que l'on retrouve au musée YSL de Marrakech puisque le scénographe Christophe Martin a lui aussi fait une *black box* très minimale. Cependant, l'utilisation du noir comme couleur de cimaise peut présenter quelques inconvénients, notamment au niveau de la lisibilité des œuvres pour les visiteurs. Par exemple, le podium de la salle 3 présente un panel de modèles Haute couture de couleur noire, difficilement identifiables, ne se détachant pas du fond d'autant que les mannequins utilisés sont également noirs : il y a un effet de ton sur ton, peu pratique pour la lecture visuelle.

Les cimaises de la salle 8 ont, quant à elles, un coloris rouge pourpre qui attire inexorablement le regard des visiteurs. « Le rouge c'est la base du maquillage, ce sont les lèvres, les ongles. Le rouge, c'est une couleur noble, une couleur de pierre précieuse – le rubis – et c'est une couleur dangereuse – Il faut parfois jouer avec le danger. Rouge, c'est religieux, et c'est le sang, et c'est royal, c'est Phèdre et une multitude d'héroïnes. Rouge feu, et rouge combat, le rouge est comme un combat entre la mort et la vie⁶⁸⁵. » Le rouge est souvent opposé au noir, duel réputé littérairement et artistiquement à l'instar du roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), ou

⁶⁸² « Quelle est votre couleur préférée ? Le Noir », questionnaire de Proust à Yve Saint Laurent chez Jeanloup Sieff en 1971.

⁶⁸³ « Au cours du XX^e siècle, le noir s'impose dans la mode et il déferle dans l'habillement par vagues successives, sans jamais rien oublier de son passé. Depuis les années 1880, il est la couleur réputée la plus élégante pour le soir [...] ». ÖRMEN Catherine, *op. cit.* (note 11), p.57.

⁶⁸⁴ « Le noir est une couleur. Il est le trait de crayon qui dessine la ligne sur la feuille blanche. Le noir est la couleur des portraits de la renaissance, de Clouet, d'Agnès Sorel, de la Cour des Valois, de Frans Hals, de Manet. », dans *ELLE*, Printemps-Eté 1968. Information trouvée dans CHENOUNE Farid, MÜLLER Florence (dirs.) *et al.*, *Yves Saint-Laurent*, [Exposition, Paris, Petit Palais – musée des Beaux-Arts, 11 mars – 29 août 2010], Paris, La Martinière, 2010.

⁶⁸⁵ BABY Yvonne, « Yves Saint Laurent au MET. Portrait de l'artiste », *Le Monde*, 8 décembre 1983. Information trouvée dans *Ibidem*.

de la chanson de Jeanne Mas, *En rouge et noir* (1986). Depuis ses débuts, YSL est inexorablement attiré par le rouge en mémoire de sa passion pour le théâtre.

Avec cette scénographie, les œuvres d'YSL semblent échapper au temps et exhalent un parfum d'éternité !

- **Le premier étage : une scénographie cérémoniale**

La scénographie de la salle 5 est également contemporaine mais diffère de celle du rez-de-chaussée. Contrairement aux autres salles, le premier étage est lumineux et beaucoup plus spacieux, avec des tonalités beaucoup plus claires, donnant aux visiteurs l'impression d'une respiration scénographique. Jacques Grange a imaginé un décor fastueux et théâtral offrant une ambiance « plus cérémoniale [et] un peu ampoulée »⁶⁸⁶. Les murs sont habillés avec des rideaux blancs de plâtre, idée reprise de l'exposition *Jean-Michel Frank. Un décorateur dans le Paris des années 30*, à la Fondation Pierre Bergé – YSL, du 02 janvier 2009 au 03 janvier 2010⁶⁸⁷, rappelant les rideaux des scènes de théâtre et faisant également écho aux drapés des vêtements. YSL a toujours eu un intérêt particulier pour le blanc : « Chez Manet, j'admire les blancs somptueux, nuancés, comme ceux de la robe du balcon ou encore ceux du portrait de Berthe Morisot. Je trouve sublime, très moderne, et déjà libérée, la femme préraphaélite⁶⁸⁸. » De plus, le blanc peut renvoyer à la feuille blanche sur laquelle le couturier dessinait ses fameux croquis. L'ensemble donne l'impression d'une maison « grand siècle », d'une maison Haute couture.

En complément d'ambiance, un lustre à pampilles est disposé au-dessus de l'un des podiums pour embellir par son éclairage la présentation⁶⁸⁹. La pièce était, à l'ouverture du musée, aussi sublimée par une musique de fond, la voix de la Callas qui se prête tout à fait à l'atmosphère extraordinaire de la Haute couture. Ce procédé avait déjà été utilisé au MET en 1983 : au gré de leur parcours, les visiteurs déambulaient sur des airs chers au couturier, comme Mozart, Joséphine Baker, les Beatles et Maria Callas⁶⁹⁰. L'utilisation de la musique dans une salle de musée peut paraître provocatrice pour les plus conservateurs car la perception des œuvres d'art se faisait auparavant dans un religieux silence. Mais YSL n'est-il pas un révolutionnaire en matière de style ? Alors pourquoi son musée ne suivrait-il point cette voie dans ces choix

⁶⁸⁶ SANTIS Sophie (de), *op. cit.* (note 295).

⁶⁸⁷ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.172-173.

⁶⁸⁸ *Globe* 1986. Information trouvée dans CHENOUNE Farid, MÜLLER Florence (dirs.) *et al.*, *op. cit.* (note 683).

⁶⁸⁹ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.173.

⁶⁹⁰ Information trouvée dans COLLAU Cécile, *op. cit.* (note 98), p.23.

muséographiques ? D'ailleurs, YSL fut l'un des premiers à incorporer de la musique dans ses défilés, qui se déroulaient sur des airs d'opéras et notamment ceux chantés par la Callas, ouvrant ainsi la voie aux défilés-spectacles. Ainsi la scénographie renforce-t-elle le sentiment d'immersion des visiteurs avec cette ambiance « opéra – théâtre » et la contextualisation des œuvres semble-t-elle plus présente dans cette salle par rapport à celles du rez-de-chaussée.

Cependant, cette scénographie peut paraître « kitsch » et « fausse », voire même un peu « vieillotte », puisqu'elle s'éloigne du modernisme des autres salles d'exposition. Malgré sa beauté, le lustre alourdit l'effet d'ensemble de la pièce par son importance. Le fait qu'il ne soit pas centré crée également un déséquilibre dans l'harmonie générale. Par ailleurs, l'association lustre et spots LED ne s'accorde pas esthétiquement : il aurait peut-être été judicieux d'opérer un choix entre les deux modes d'éclairage ou bien de rendre plus discrets les spots.

- **Le mobilier muséographique : podiums et vitrines**

Compte tenu du climat très stable des galeries d'exposition, d'une sécurité optimale (gardiennage), le choix du projet scénographique [...] s'est porté, en concertation avec la conservation, sur une présentation majoritairement hors vitrine, sur des podiums dont les mises à distance permettront de positionner les cartels⁶⁹¹.

- **Les podiums : un dispositif à la mesure des défilés de Haute couture**

Considérée comme un élément essentiel et emblématique de l'exposition, la vitrine est le symbole par excellence de la muséalisation de l'objet⁶⁹² : en apportant une distanciation physique avec les visiteurs, elle donne au textile une valeur supplémentaire de prestige et un nouveau statut, celui d'œuvre d'art. « Exposer un objet en vitrine c'est l'extraire d'un cycle naturel de création – vie – destruction pour le placer hors du temps et de l'espace. » Georges-Henri Rivière est un ardent défenseur de la vitrification des musées : « Ces considérations nous entraînent à défendre le parti de présentation *in vitro*, qui sépare nettement l'espace de

⁶⁹¹ SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 537), p.61.

⁶⁹² « La vitrine est le symbole du musée. Elle abrite, elle protège et elle montre. », dans GOB André et DROUGUET Noémie, *op. cit.* (note 29), p.173. D'ailleurs la mise sous vitrine des costumes ou textiles est largement plébiscitée par les musées de mode et les musées de manière générale.

contemplation de celui de circulation. L'objet sera détaché, choisi parmi l'ensemble des phénomènes du réel comme seul digne d'intérêt et d'attention⁶⁹³. »

Cependant, cette approche est contestée, notamment lors d'expositions d'œuvres d'art contemporaine, à l'instar de celles d'YSL. En effet, si les vitrines sont nécessaires pour des raisons de conservation⁶⁹⁴, elles donnent néanmoins un effet froid et figé à l'ensemble et installent une barrière entre les œuvres et les visiteurs en modifiant leur appréhension visuelle et compréhension. C'est pourquoi, malgré les risques⁶⁹⁵ et afin de respecter les volontés de Pierre Bergé, le musée YSL opta pour une présentation des œuvres textiles sur des podiums, sans vitrine. La hauteur des podiums, d'environ 20 centimètres, forme une mise à distance afin d'éviter les éventuelles maladroites des visiteurs. Aucun autre dispositif de sécurité, hormis la présence d'un gardien, n'est prévu de peur de gêner le regard et l'appréciation du public qui peut observer de loin pour avoir un effet d'ensemble ou de près pour avoir un aperçu plus pointu d'une œuvre. En effet, le sentiment de proximité était un enjeu clé pour le musée YSL. Nathalie Crinière est persuadée « que la proximité avec les œuvres permet de créer une émotion et que les gens savent, alors, se montrer respectueux⁶⁹⁶. » Gabrielle de Montmorin⁶⁹⁷ rappelle que les collections Haute couture « sont des créations qui défilent quelques minutes » : en effet, des milliers de silhouettes défilent à un rythme qui est tel qu'il n'est pas possible d'apprécier les vêtements dans leur individualité. La surproduction perturbe l'œil des spectateurs qui voient tout sans rien voir. Le musée YSL permet de s'arrêter sur le travail du créateur et de réinstaller du temps au profit de la contemplation des vêtements, des détails des tissus, tout en recréant une ambiance de défilé Haute couture. Ces représentations statiques de la mode ne concurrencent cependant pas les défilés car elles ne peuvent reproduire l'ambiance réelle sur les podiums et éduquent le regard. Les défilés et les expositions présentent la mode de deux façons différentes tout en étant complémentaires.

Il est toutefois regrettable que les visiteurs ne puissent pas tourner autour des œuvres pour permettre aux visiteurs de percevoir la totalité de la finesse des ouvrages. Des miroirs sont

⁶⁹³ RIVIERE Georges Henri, Association des amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989, p.274

⁶⁹⁴ Etant particulièrement fragiles, les œuvres textiles auraient dû idéalement être installées dans des vitrines afin de limiter toutes interactions avec l'environnement extérieur et les visiteurs : en protégeant contre les vols et les dégradations – empoussièrement, infestations et moisissures –, les vitrines auraient assuré aux vêtements une protection optimale. Risques liés aux visiteurs et aux problèmes de conservation bousculades entraînant un danger pour les œuvres dans le chemin d'une chute. Concentration de visiteurs implique des chgts de température et d'hygrométrie.

⁶⁹⁵ VAN DUYSE Tiphany, *op. cit.* (note 238), p.35.

⁶⁹⁶ GIGNOUX Sabine, *op. cit.* (note 680).

⁶⁹⁷ MONTMORIN Gabrielle (de), *op. cit.* (note 32).

installés sur les cimaises de la salle 3, à l'arrière du podium, afin de permettre de voir les œuvres sous plusieurs angles. Cette tentative est judicieuse même si elle s'avère peu concluante : l'idée serait de présenter un modèle sur un îlot central autour duquel le public pourrait déambuler à son gré afin de l'admirer.

- **Les vitrines d'exposition : un dispositif de présentation traditionnel**

En contrepoint de ces podiums, des œuvres furent présentées en vitrines⁶⁹⁸.

Au musée YSL, les vitrines trouvent leur nécessité dans la présentation des objets précieux de petite taille ou fragiles, à l'instar des bijoux, des arts graphiques, des photographies et des vêtements les plus fragiles⁶⁹⁹. La scénographe opta pour un ensemble de vitrines, chacune étant adaptée « à la forme et à la dimension des expôts »⁷⁰⁰, allant de la simple petite cloche à la vitrine-salle. Afin de les rendre plus vivantes et attirantes au regard des visiteurs, la présentation de certaines fit l'objet d'une attention toute particulière afin qu'elles soient dynamiques, harmonieuses, élégantes et claires.

L'une des vitrines phares se situe au premier étage. Cette vitrine-écriin contient une pièce exceptionnelle⁷⁰¹ : le cœur, le bijoux le plus important de la maison Saint Laurent, créé en 1962. Il faut savoir qu'il existait tout un rituel autour de ce bijou : il était porté par un de ses modèles lors de chaque collection. Symbole du raffinement de la maison et des savoir-faire des joailliers, sa présentation confirme son statut exceptionnel. Le fait de l'avoir séparé du reste des bijoux le met en valeur. L'éclairage a également été pensé en fonction de lui en reproduisant les battements d'un cœur, « le cœur de la maison Saint Laurent, qui ne s'est jamais éteint » et qui vit toujours par l'entremise du musée. Il y a en somme un véritable rapprochement entre le contenant et le contenu.

Certaines vitrines proposent également une véritable mise en scène des œuvres. Par exemple, la vitrine murale de la salle 2 offre une présentation dynamique des croquis du maître. Ils ne

⁶⁹⁸ « Vitrine. n.f - Catégorie des outils ou mobiliers de présentation et d'exposition utilisés pour éviter aux expôts d'être touchés et de recevoir la poussière et pour qu'ils restent baignés dans un climat constant. », DESVALLEES André, « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition », dans DE BARY Marie-Odile et TOBELEM Jean-Michel (dirs.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier/Option culture, 1998, p.248.

⁶⁹⁹ Les vêtements les plus fragiles sont eux exposés à plat sous vitrine afin de permettre aux visiteurs de les voir de plus près et de privilégier l'approche technique. Certaines sont des vitrines meubles autonomes.

⁷⁰⁰ DESVALLEES André, « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition », dans DE BARY Marie-Odile et TOBELEM Jean-Michel (dirs.), *op. cit.* (note 697), p.248.

⁷⁰¹ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.174.

sont pas simplement disposés les uns à côté des autres, un rythme est créé par leur installation en quinconce, de manière « désordonnée ». A cela, s'ajoute un système d'accrochage ingénieux à partir d'aimants⁷⁰². La discrétion du dispositif donne une impression de flottement : les croquis naviguent dans les airs. C'est avec son exposition *Jean Cocteau, sur le fil du siècle* en 2003 au Centre Pompidou, que Nathalie Crinière déposa un brevet pour cette vitrine feuilletée composée de différents étages de verre, qui permet de donner du volume aux œuvres et de les présenter comme si elles flottaient dans l'espace⁷⁰³. Un seul désagrément : les croquis les plus hauts sont difficilement appréciables, surtout pour les personnes à mobilité réduite et les enfants. Autre exemple, la vitrine encastrée dans le mur droit de la salle 8. Sa configuration rappelle le cabinet de curiosité d'YSL dans son appartement rue Babylone. La couleur rouge apporte du « peps » à l'ensemble : une forme de vitalité s'en dégage. Un contraste lumineux s'opère alors entre la couleur chaude et l'éclat des bijoux qui attirent par leur brillant le regard des visiteurs. Par ailleurs, les systèmes de fixation sont quasiment invisibles à l'œil, ce qui permet une concentration exclusive sur la beauté des œuvres. La hauteur de la vitrine représente cependant un inconvénient : les bijoux disposés dans la dernière rangée du cabinet sont difficilement perceptibles. Si ce dispositif donne un effet d'ensemble grandiose et luxueux, en revanche il ne permet pas une contemplation et une appréciation de chaque bijou exposé. Quant à l'éclairage⁷⁰⁴, il est plutôt convaincant car il offre une bonne visibilité : des petits spots sont installés à l'aplomb des vitrines ou au plafond. Certes, leur maintenance est fragile, mais ils contribuent à modeler les objets, à souligner leur importance et à fixer l'attention des visiteurs.

La dernière salle comporte des vitrines salles⁷⁰⁵, directement intégrées dans les cloisons du musée, permettant la présentation de plusieurs œuvres de différentes formes et tailles. Cet espace se voulait une reprise du Studio mental de l'exposition faite au Petit Palais en 2010 sur YSL⁷⁰⁶. Les visiteurs étaient invités à plonger dans l'univers de ressourcement d'YSL, un univers très riche qui traverse à la fois l'art, le cinéma et les grandes figures de la modernité, source constante de son style. Plongée dans la pénombre, la salle voyait surgir les images et les références artistiques qui avaient depuis toujours nourri les créations du couturier. Le musée YSL Paris se réapproprie cette scénographie en mêlant un ensemble de vitrines avec des citations et des vidéos encastrées. Si l'idée de départ était d'éclairer, tour à tour, les vêtements

⁷⁰² Ce système n'altère en rien les œuvres.

⁷⁰³ GIGNOUX Sabine, *op. cit.* (note 680).

⁷⁰⁴ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.174.

⁷⁰⁵ Les vitrines-salles sont des espaces fermés par une vitre.

⁷⁰⁶ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.175.

exposés avec les portraits des influences du couturier⁷⁰⁷, le rendu est un échec. L'espace d'exposition étant bien plus restreint que celui du Petit Palais, l'effet escompté n'est pas atteint. A cela s'ajoute d'importants problèmes de lisibilité⁷⁰⁸ : les reflets sont extrêmement nombreux et produisent un dédoublement des œuvres et des cartels, empêchant ainsi les visiteurs d'apprécier à leur juste valeur ces vitrines, d'autant plus que les cimaises sont noires et l'éclairage limité. Si un modèle de couleur noire s'ajoute à l'ensemble, le public ne voit quasiment plus rien.

- **Une scénographie loin du « spectaculaire muséal »**

Qui dit scénographie ne dit pas nécessairement dispositifs spectaculaires : une ambiance peut être louée pour sa sobriété et sa capacité à mettre en avant les œuvres. A l'inverse certaines expositions vont jusqu'à la dramaturgie et se conçoivent presque comme des pièces de théâtre. [...] les expositions sont parfois devenues de véritables mises en scène⁷⁰⁹.

Lorsque l'on compare la scénographie du musée YSL Paris à d'autres expositions de Nathalie Crinière, on peut être surpris par l'apparente sobriété de l'ensemble, qui est loin de s'inscrire dans ce qui est actuellement appelé « le spectaculaire muséal ». Etant destinée à être permanente et devant s'adapter à chaque exposition, la scénographie se concentre exclusivement sur les œuvres, propose une théâtralisation minimale et un environnement relativement neutre : l'extravagance ne pouvait être de mise pour s'assurer une cohérence avec les futurs propos muséographiques.

Le musée ne s'inscrit pas dans la mouvance des expositions temporaires, qui sont sans cesse à la recherche de scénographies innovantes et vivantes, dont l'enjeu est de proposer des expériences sensibles aux visiteurs susceptibles de favoriser chez eux une meilleure perception des œuvres. La muséographie se veut de plus en plus interactive et expressive, impliquant de plus en plus physiquement le public afin de lui procurer des sensations affectives et un dépaysement. Les expositions temporaires de Nathalie Crinière sont riches et originales, comme l'atteste *Enfers et fantômes d'Asie* au musée du Quai Branly – Jacques Chirac du 10 avril au 15 juillet 2018. Très moderne et inattendue, la scénographie permettait de plonger les visiteurs dans l'atmosphère ténébreuse des créatures fantastiques d'Asie. Ils étaient transportés dans

⁷⁰⁷ Dossier de presse, *op. cit.* (note 664), p.30.

⁷⁰⁸ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.176-177.

⁷⁰⁹ MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *op.cit.* (note 30), p.152.

l'univers inquiétant et fascinant du fantastique. Cette approche transforma le musée du Quai Branly en un « musée des horreurs » en proposant un voyage au sein de l'épouvante. Pour rester dans la thématique de la mode et du luxe, une autre de ses créations est devenue la référence par excellence des expositions de mode : *Christian Dior, couturier du rêve*⁷¹⁰. Sur près de 3000m², elle rassemblait environ 300 robes de Haute couture, un millier de documents et une centaine d'oeuvres d'art, répartis autour de sept thèmes : « les jardins Dior », « les affinités artistiques », « Trianon », « le bal Dior », « le tour du monde en Dior », « les stars en Dior » et « le Newlook ». La scénographie se voulait époustouflante et inventive, avec ses effets et jeux de lumière, ses dispositifs de présentation dignes des plus grands défilés et sa salle de bal sortie tout droit d'un conte de fée. Le public ne pouvait être qu'émerveillé ! Nathalie Crinière s'inscrit par ce type de réalisation dans la logique des défilés Haute couture. Si, dès les années 1960, la danse et la musique ont fait leur apparition, en revanche, la scénographie est restée encore très peu élaborée. Ce n'est que dans les années 1980 que les défilés sous forme de spectacles ont pris véritablement leur envol, glissant vers l'extravagant, l'exceptionnel et l'irréel. Jean-Paul Gaultier fut l'un des précurseurs dans ce domaine au même titre que la maison Chanel qui a l'habitude de proposer des scénographies extraordinaires. Par exemple, le Grand Palais accueille son défilé de prêt-à-porter automne/hiver 2014-2015 et pour l'occasion il fut transformé en grande surface afin de montrer le reflet du quotidien dans l'univers du luxe.

c. Une muséographie analogique : retrouver l'esprit de la maison de couture

Comment concilier l'histoire d'une demeure historique avec le temps muséal présent ? Transformer une ancienne demeure privée en un lieu public revient à limiter la notion d'espace personnel, puisqu'il est impossible de laisser le bâtiment exactement tel qu'il était du vivant de l'artiste. Les demeures-musées tentent de garder le cachet d'époque, le souvenir de la présence de l'ancien propriétaire tout en faisant face aux exigences et contraintes muséales du XXI^e siècle. Mais, souvenirs et muséalisation sont-ils vraiment compatibles ?

Si certains musées conservent un accrochage très traditionnel, empreint de sobriété et de sérieux, l'immersion des visiteurs dans un univers historique prend de plus en plus une place importante. Suivant la « mode » des expositions temporaires, la présentation des collections permanentes ne pouvait qu'évoluer. De nombreux musées ont pris le parti d'aménager parallèlement des espaces intacts et des salles d'exposition modernisées. C'est pourquoi, en

⁷¹⁰ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.177-178.

complément de la scénographie contemporaine, le musée YSL opta également pour une muséographie analogique.

Raymond Montpetit la définit comme :

un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit. [...] elles provoquent un effet de réalité, en composant des « scènes de vie » vraisemblables. Sans connaître ou reconnaître chacun des objets vus, le visiteur est susceptible d'identifier globalement la scène qu'ils incarnent et de prendre pour acquis qu'une certaine situation de référence, extérieure au musée, est de quelque façon, à l'origine de l'ensemble muséographique qu'il contemple⁷¹¹.

Ce procédé muséographique comprend les salles dites historiques. Ce terme « désigne les espaces d'exposition dans lesquels des éléments architecturaux constitutifs ainsi que des meubles ont été rassemblés pour former un ensemble plus ou moins originel, mais parfaitement représentatif⁷¹². » Si les prémices de ces salles apparaissent dès le XVIII^e siècle en Angleterre, ce n'est qu'au XIX^e siècle, que certains musées adoptent ce principe muséographique et seulement au début du XX^e siècle que ce dispositif connaît un véritable essor et se diffuse largement au sein des collections permanentes des musées aux Etats-Unis, au Royaume-Unis et en Suisse. En France, ces installations n'atteignent pas une telle envergure mais connaissent, toutefois, une importance grandissante notamment au XXI^e siècle. Pendant longtemps décriées voire même rejetées, elles sont souvent jugées peu scientifiques et trop sensationnalistes, privilégiant l'aspect sensible au détriment du cognitif. Selon François Poncelet, « [...] il y aurait [...] confusion entre mise en exposition et mise en scène – confusion qui risque de faire du musée un parc d'attraction, favorisant davantage l'amusement que l'apprentissage⁷¹³. » De plus, l'installation de ce genre de salles limite fortement les possibilités de varier la muséographie et la scénographie des expositions permanentes du fait d'une moindre adaptabilité.

⁷¹¹ MONTPETIT Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n°9, 1996, p.58.

⁷¹² Commission Fédérale des Monuments historiques (CFMH), *Les salles historiques des musées. Document de base*, Berne, 16 mai 2006, p.2, file:///C:/Users/lamas/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/les_salles_historiquesdesmusees.pdf [consulté le 01 avril 2019].

⁷¹³ PONCELET François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt*, 2008, disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/ceroart/565> [consulté le 21 avril 2019].

Les salles historiques sont divisées en plusieurs catégories, dont les reconstitutions⁷¹⁴ historiques⁷¹⁵, qui visent à une présentation scientifique et rigoureuse des décors dans leur configuration originale. « Pour contextualiser les objets, les reconstitutions sont les mises en espaces les plus anciennes : les expositions universelles les ont pratiquées dès le début⁷¹⁶. » Elles essaient de rendre scrupuleusement un aménagement intérieur conforme à celui d'une époque, selon les principes d'authenticité et d'ancienneté. Conçues à partir d'ensembles homogènes complets ou partiels, elles s'appuient sur des décors anciens voire sur le mobilier d'origine qui les accompagne. Selon Raymond Montpetit, ces reconstitutions s'apparentent à une logique exogène⁷¹⁷, c'est-à-dire à une présentation la plus authentique possible d'un espace existant ou ayant existé.

Le musée YSL s'inscrit dans cette logique puisqu'il propose une recontextualisation avec une « mise en scène »⁷¹⁸, une scénographie historique et des reconstitutions dans la salle 1, 6 et la boutique. Transformé en musée, il est devenu un objet d'exposition à part entière, « une œuvre d'art digne des œuvres d'art qu'il renferme »⁷¹⁹. La maison de couture était déjà à l'époque une « œuvre d'art » faisant partie intégrante de l'œuvre du couturier, puisqu'YSL prenait part au décor. C'est en quoi le musée YSL est aussi intéressant : ce n'est pas un simple lieu d'exposition. « Être ici, c'est être chez lui, et c'est ce qui fait la particularité de cette maison, c'est que c'est sa maison, et que partout où l'on se pose, il a pu se poser, et toutes les choses que l'on regarde, il a pu les regarder⁷²⁰. »

⁷¹⁴ La reconstitution correspond à l'expositions d'objets qui peuvent avoir réellement cohabité et constitué un ensemble dans le monde avant leur entrée au musée. Rivière a revendiqué la nécessité d'une mise en contexte fidèle des objets exposés à travers une recherche scientifique rigoureuse.

⁷¹⁵ Ce genre de salles rejoint le principe des « unités écologiques » initiées par Georges Henri Rivière, dans lesquelles les objets étaient présentés dans leur contexte d'origine. Ces ensembles étaient transportés à l'identique dans les musées d'art et tradition populaire et d'ethnographie selon un relevé précis et un remontage méticuleux.

⁷¹⁶ MERLEAU-PONTY Claire et EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, préface de CAILLET Elisabeth, Paris ; Torino ; Budapest : l'Harmattan, 2005, p.90.

⁷¹⁷ « Ce sont des expositions où la disposition des choses montrées repose sur un ordre préalable qui est maintenu et doit être connu et reconnu par les visiteurs », dans MONTPETIT Raymond, *op.cit.* (note 710) p.87.

⁷¹⁸ « Si l'idée de mise en scène apparaît par définition comme une pure fiction, il faut l'envisager dans le cas du patrimoine comme une manière de disposer de présenter des décors et des collections ainsi que retranscrire et expliciter un contexte. », dans DURET Flora, *Préserver l'âme d'une demeure et le souvenirs de ses propriétaires : la visite au château de Champs-sur-Marne. Eviter la « muséalisation » par les dispositifs de présentation*, mémoire 1 d'étude, 2016, p.49.

« L'exigence première de cette muséographie est de favoriser l'analogie et de tout faire pour que la mise en scène s'efface devant la réalité des choses exposées et le jeu de la référence. », dans MONTPETIT Raymond, *op.cit.* (note 710) p.74.

⁷¹⁹ HAUTECOEUR Louis, *op. cit* (note 562), p.18.

⁷²⁰ Propos recueillis par Olivier Flaviano, le 1^{er} juin 2017 dans FLAVIANO Olivier, *op. cit.* (note 502), p.218.

Cette transformation muséale pose tout de même des problèmes complexes en termes d'authenticité et d'esprit du lieu.

- **La question de l'authenticité**

L'authenticité apparaît comme une notion fondamentale, particulièrement épineuse dans les demeures-musées. Le musée YSL a pourtant relevé le défi en faisant de l'authenticité son fer de lance pour définir son identité muséographique et apporter aux visiteurs un supplément d'informations afin de comprendre le couturier et son œuvre. A l'image de la Déclaration de Nara en 1994, le décor des salles 1, 6 et de la boutique conserve l'authenticité de l'ancienne maison de couture en proposant des dispositifs qui s'intègrent harmonieusement avec le mobilier d'époque et l'esprit Haute couture. Afin de respecter au mieux le caractère du lieu, son environnement et ses valeurs esthétiques, aucune autre pièce ne fut ajoutée pour ne pas rompre l'effet de vérité.

Afin d'atteindre l'expression la plus juste, cette muséographie fut rigoureuse dans sa documentation avec des supports photographiques, des témoignages, des reportages vidéo... Jacque Grange et Nathalie Crinière travaillèrent en étroite collaboration avec le service de conservation et Pierre Bergé, pour rester fidèle au critère d'exactitude. Nathalie Crinière avait déjà eu une expérience de « Maison-musée » avec l'aménagement de la maison Jean Cocteau à Milly-la-Forêt. Aussi les questions liées à l'authenticité lui étaient-elles familières. Dès lors que ce parti pris fut choisi, la volonté était de le réaliser dans un souci de véracité historique et scientifique.

- **« L'esprit du lieu »**

« L'esprit demeure, les formes passent⁷²¹! »

La valeur ou l'esprit d'un lieu sont des notions fondamentales pour sa compréhension et sa préservation. Dans la lignée des chartes d'Athènes (1931), de Venise (1964) et de Burra (1979), la Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu, adoptée par l'ICOMOS en 2008,

⁷²¹ MAHEU-VIENNOT Isabelle et ROBERT Philippe, Conseil international des monuments et des sites. Section française et Centre de création industrielle (Paris), *op. cit.* (note 398), p.17.

définit « l'esprit du lieu » – *genius loci* – en faisant référence à son unicité et à sa particularité ainsi qu'à l'attachement qu'il suscite. L'esprit est par définition impalpable, il est donc difficile de le définir, d'autant qu'il est différent en fonction des lieux, mais la Déclaration de Québec donne tout de même une définition : l'esprit du lieu peut être déterminé « comme l'ensemble des éléments matériels (sites, paysages, bâtiments, objets) et immatériels (mémoires, récits oraux, documents écrits, rituels, métiers, savoir-faire, valeurs, odeurs), physiques et spirituels, qui donne du sens, de la valeur, de l'émotion et du mystère au lieu⁷²². » Si l'esprit construit le lieu, le lieu investit et structure aussi l'esprit : l'immatériel et le matériel interagissent alors l'un avec l'autre bien que l'adéquation spirituelle et matérielle entre le lieu et sa fonction ne soit pas toujours aisée à réussir. En effet, « les aménagements intérieurs, composés soit d'une époque majeure ou de plusieurs époques, ont un esprit et une âme [...]. L'esprit et l'âme sont un domaine que l'on n'ose plus aborder. Mais les aménagements intérieurs sont l'expression physique, première, des personnes qui ont vécu dans ces lieux, travaillé ou prié⁷²³. »

Aussi, par le biais de ses murs et décors originaux, le musée YSL perpétue-t-il l'esprit originel de la maison de couture, en donnant une image renouvelée du célèbre couturier. En sauvegardant et promouvant le caractère vivant et créatif du lieu, il donne une vision plus large, riche et dynamique du patrimoine culturel Saint Laurent.

- **Le principe d'immersion : « à la recherche du temps perdu⁷²⁴ » ?**

En choisissant une muséographie analogique, le musée YSL a par conséquent opté pour une muséographie d'immersion. Du latin *immergere* qui signifie « plonger ou immerger », elle est définie en 1996 par Raymond Montpetit comme une « forme de mise en exposition vis[ant] la simulation intégrale ; elle plonge les visiteurs physiquement au centre de la scène reproduite, afin qu'ils éprouvent concrètement l'environnement de la thématique⁷²⁵. » Cette définition implique un changement d'atmosphère et d'environnement, plongeant le public dans un temps,

⁷²² Conseil International des Monuments et des Sites, *Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu*. Adoptée à Québec, Canada, le 4 octobre 2008, https://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_FR.pdf [consulté le 5 août 2019].

⁷²³ MAHEU-VIENNOT Isabelle et ROBERT Philippe, Conseil international des monuments et des sites. Section française et Centre de création industrielle (Paris), *op. cit.* (note 398), p.17.

⁷²⁴ Inspiration du titre du roman de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (1908).

⁷²⁵ MONTPETIT Raymond, *op. cit.* (note 710), p.92.

une culture et un espace de vie révolus. Il y a donc « un certain degré de perte de repères avec la réalité immédiate⁷²⁶ » et la notion de temps⁷²⁷.

Au musée YSL, il y a bien la volonté d'intégrer les visiteurs dans les espaces d'exposition 1 et 6 afin qu'ils découvrent l'intimité créatrice du couturier. Pierre Bergé tenait à immerger historiquement et esthétiquement le public, en lui donnant l'impression de visiter une maison de couture encore en activité. Ces salles transmettent donc une ambiance et une atmosphère historiques authentiques restituant ainsi l'esprit d'une maison de couture au XX^e siècle. Raymond Montpetit rappelle que ce qui est manifeste dans les salles historiques s'apparente « à un certain climat, à une atmosphère, à une impression d'ensemble »⁷²⁸. L'atmosphère est donc l'essence même de ces salles historiques : elle transporte les visiteurs à travers le cours du XX^e siècle et les plonge au cœur du charme de la Haute couture. Les coloris, les parquets, la moquette, les murs moulurés, les damas et les rideaux participent d'ailleurs à la création et la transmission de cette ambiance. Le salon Haute couture et les vestiaires arborent le décor que Jacques Grange avait fait en 1996 pour YSL, coloris que l'on retrouve dans l'entrée et l'accueil. L'éclairage contribue également à rendre l'âme de cet intérieur. Si les anciens salons Haute couture et le Studio sont baignés par la lumière naturelle grâce aux grandes fenêtres, la boutique est, quant à elle, éclairée par deux gigantesques lustres. Cet éclairage artificiel donne l'impression d'une ambiance tamisée, intimiste et feutrée. Par ce processus d'immersion, le visiteur peut ainsi se projeter dans l'espace et transposer ses expériences quotidiennes aux dispositifs créés dans le musée : son imagination lui permet d'établir des liens entre les collections et sa réalité quotidienne. Il devient en quelque sorte un acteur de cette scénographie.

Ces choix muséographiques sont l'illusion d'un retour dans le temps : par leur force d'évocation, leur cohérence stylistique et leur mise en situation, ils font revivre le monde du luxe et de la Haute couture aux visiteurs. En se rapprochant de cette réalité perdue, le musée s'éloigne par ce biais des codes de la muséalisation. Cependant, y-a-t-il des limites à cette immersion ?

Si ces salles historiques permettent aux visiteurs d'être immergés dans une autre époque que la leur, il faut tout de même nuancer ce propos car l'immersion n'est pas totale. Certaines contraintes logistiques muséales limitent l'immersion et contraignent les visiteurs à se

⁷²⁶ MIN Kyeonghi, *op. cit.* (note 36), p.22.

⁷²⁷ Alison Griffiths : « La sensation d'entrer dans un espace qui est identifié immédiatement comme quelque chose qui se séparait du monde », dans *Ibidem*.

⁷²⁸ MONTPETIT Raymond, *op. cit.* (note 710), p.60.

maintenir dans la réalité et la logique muséale, sans qu'ils puissent s'évader complètement. Par exemple, les cartels, disposés sur les podiums, par leur nombre et leur alignement tendent à rompre cette illusion⁷²⁹. Le système de sécurité installé dans le Studio est également très sensible : si le public s'approche un tout petit peu trop prêt de la bande lumineuse limitant la proximité des visiteurs avec les objets exposés, l'alarme se déclenche. L'effet de surprise est alors une piqûre de rappel pour les visiteurs qui sont ramenés à la réalité.

Aussi, les principes de sécurité et de pédagogie sont-ils une limite à l'immersion en signifiant au public qu'il se trouve bel et bien dans un musée. De plus, l'immersion n'est pas totale du fait que la majorité des œuvres exposées dans les salles à scénographie contemporaine ne sont pas perçues dans un cadre architectural d'époque, l'enveloppe originelle restant strictement extérieure. Le salon Haute couture pallie ce problème en exposant quelques œuvres mais la présentation reste relativement succincte⁷³⁰.

- **Le Studio : dans l'intimité du génie créatif**

Je ne pourrais vivre sans mon cadre bohème – livres, magazines, journaux, cartes postales, le désordre... Je déteste ce qui a l'air inhabité et sans âme. J'aime qu'une pièce soit reste complètement anonyme telle une chambre d'hôtel, soit reflète la vie d'une personne dans toute son intimité⁷³¹.

Le musée propose aux visiteurs une évasion dans l'univers créatif et intime du couturier en les invitant à pénétrer dans l'antre du maître, dont la porte affiche sobrement un seul mot : « STUDIO »⁷³². Ils découvrent un autre monde, un lieu mystérieux chargé en émotions et en souvenirs. Conçue avec les anciennes collaboratrices d'YSL, cette reconstitution se devait de garder l'ensemble intact tel qu'il l'avait laissé à son départ en 2002. Les concepteurs voulaient restituer la joie, l'énergie et la vitalité de ce lieu et ne tenaient pas à le transformer en un mémorial morne et triste mais bien en un lieu vivant dédié à la commémoration.

L'espace d'exposition est conforme à l'espace original et reprend le mobilier d'origine.

⁷²⁹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.179.

⁷³⁰ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.180.

⁷³¹ SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.72.

⁷³² Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.181.

Le studio d'YSL [...] était réduit à sa plus simple et noble expression. De proportion intime, secrète, il était d'un côté recouvert du traditionnel mur d'essayage, ce miroir dans lequel le couturier, rituellement, juge par réflexion des proportions et du mvt de ses modèles. Au centre, la table de travail où s'amoncèlent les croquis. Une planche et deux tréteaux de bois sans autre artifice. Le bureau d'YSL semble celui d'un étudiant, la métaphore de son éternelle jeunesse, un luxe de rien pour accomplir de si grandes choses⁷³³.

Le grand miroir⁷³⁴ recouvrant la cloison du fond est, en effet, l'un des éléments phares de la pièce. Il était l'instrument majeur de travail d'YSL. Après avoir distribué ses dessins à ses chefs d'atelier, ces derniers les transposaient en 3D sous formes de toiles assez abouties. Portées par des mannequins vivants, elles entraient dans le Studio en direction d'YSL, qui ne regardait pas la porte franchie mais le fameux miroir. Il appréciait et jugeait son modèle seulement par ce biais – rituel emprunté à Christian Dior – car le miroir créait la distance nécessaire à son appréciation⁷³⁵. « Le miroir [...] réfléchit et permet de réfléchir. Nous avons tous envie d'aller derrière le miroir, de le traverser, de rencontrer l'invisible, de percer son mystère⁷³⁶. » Le miroir d'origine n'existe cependant plus puisqu'il a été divisé en trois parties distinctes. Sur la gauche, sont encastrés des petits films documentaires donnant la possibilité aux visiteurs de visualiser l'ambiance au sein du Studio à l'époque d'YSL⁷³⁷.

Le génie de Saint Laurent confère à l'espace un halo de mysticisme et une vision proche du culte. « Le studio [...] est un sanctuaire. Il est le lieu sacré du cérémonial d'accomplissement de ses « visions à la gloire des femmes », ses « idoles », et de tous les rites secrets d'un métier d'artiste-artisan qui est sa seule raison d'être⁷³⁸. » L'ensemble de ses outils de travail prend alors une symbolique toute particulière et évoque sa présence. « Sa table de travail depuis 1962, sa chaise et sa blouse blanche [au dossier] semblent attendre son retour⁷³⁹. » Sur son bureau⁷⁴⁰, un panel d'œuvres est exposé, dont les plus précieuses sont protégées par un petit fil transparent, rattaché au plexiglas de la table, afin d'éviter tout vol⁷⁴¹. Le couturier était superstitieux, il accumulait plusieurs objets personnels et fétiches, des sortes d'*ex-voto*, de gris-gris, chargés de

⁷³³ Propos d'Hedi Slimane dans SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.131.

⁷³⁴ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.181.

⁷³⁵ « Le miroir est important, dans notre métier. Il vous donne un autre regard sur votre travail. Il offre un recul », dit M. JP. Lelièvre, Marie-Dominique, Saint Laurent, mauvais garçon Bibliothèque privée Aurélie Samuel p.157

⁷³⁶ Propos de Pierre Bergé dans SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.9.

⁷³⁷ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.182.

⁷³⁸ SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.30.

⁷³⁹ *Ibidem.*, p.10.

⁷⁴⁰ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.182.

⁷⁴¹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.183.

souvenirs, qu'il aimait avoir auprès de lui pour créer : le mètre en bois de Christian Dior, une collection de porcelaines miniatures à l'effigie de son chien Moujik, le petit bull-domino, quelques trophées de carrière, le fameux dix de trèfle de la rue Spontini, la minuscule main d'argent qui servait de presse-papier et de porte-bonheur... A cela s'ajoutent ces instruments de travail : des pots de crayon Staedler HB et une pile de livres d'art dans lesquels il puisait son inspiration. A l'arrière⁷⁴², se trouvent des plaques de liège collées au mur, sur lesquelles sont punaisés des images découpées dans les magazines, des cartes postales, des souvenirs, des portraits d'être aimés ou admirés, des dessins, des photographies, son célèbre portrait exécuté par Bernard Buffet qui « en quelques traits puissants, a saisi la douceur, l'invincible et les nostalgies proustiennes d'YSL »⁷⁴³. Tout autour s'amoncellent des croquis, des rouleaux et échantillons de tissus et de broderie, des plateaux de boutons et divers éléments qui servaient à l'élaboration de ses créations⁷⁴⁴. Cette multitude d'objets ne peut que stimuler l'imaginaire du visiteur se représentant le couturier à sa table avec ces instruments.

Cette muséographie donne l'impression de remonter le temps. On pourrait croire qu'YSL est sorti de la pièce à l'instant et qu'il va revenir incessamment sous peu. Ce sentiment de présence suscite un effet de continuité et d'éternité. En pénétrant dans cet espace, le public mêle à sa réalité – le XXI^e siècle – la réalité historique du couturier – le XX^e siècle. Les visiteurs se sentent alors plus proches de lui et éprouvent un certain plaisir à se trouver dans ce genre de musée, qui rappelle davantage une demeure qu'une institution. Le Studio s'apparente donc à « un lieu de sublimation de la mémoire⁷⁴⁵. »

Malgré la fidélité de la restitution, quelques ajustements furent nécessaires imposés par les exigences muséales. Le foisonnement et l'effervescence du lieu ne purent être retranscrits à la perfection. Pour laisser un espace de circulation suffisant aux visiteurs, il fallut débarrasser les nombreux rouleaux de tissus qui traînaient dans chaque coin. Par souci de conservation préventive et de lisibilité, les bureaux furent également épurés alors qu'à l'origine ils étaient davantage chargés. Malgré le désordre apparent, chaque chose est rangée de façon méthodique. Par ailleurs, garder le Studio dans son état originel demande un important travail de conservation et d'entretien, pas toujours évident entre la moquette, l'amoncellement des objets, la lumière naturelle, la poussière... Les croquis présentés sont des facsimilés créés lors du film *Yves Saint Laurent* de Jalil Lespert en 2014, évitant ainsi la détérioration des véritables croquis.

⁷⁴² Annexe. Volume 3. Document photographique, p.184.

⁷⁴³ SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.18.

⁷⁴⁴ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.184.

⁷⁴⁵ SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.19.

En temps normal, cette pratique est discutable dans les musées car la « copie » pose des problèmes éthiques et pratiques mais le musée YSL expose des croquis originaux dans les autres salles d'exposition et l'utilisation des facsimilés se justifie pour des raisons de conservation évidentes. Enfin, la mise à distance lumineuse installée sur le sol est relativement discrète et non intrusive⁷⁴⁶, ce qui contribue à l'immersion du public qui peut pleinement jouir du spectacle.

En définitive, la scénographie ne fut pas envisagée selon un mode de présentation unique avec une série de salles identiques. Au contraire, une certaine diversité est venue ponctuer le parcours de visite. Le musée fait dialoguer les décors originels du lieu avec les collections, en mêlant scénographie contemporaine conventionnelle et scénographie analogique originale. Ces dispositifs sont en corrélation : ils ne peuvent se suffire à eux-mêmes et sont dépendants l'un de l'autre. En effet, les salles historiques peuvent être considérées comme des supports de « démonstration » alors que les salles contemporaines relèvent davantage du principe de « présentation ». Si le public peut considérer chacun de ces deux dispositifs de façon indépendante, ils sont avant tout complémentaires car ils interagissent l'un avec l'autre et offrent une double vision de l'œuvre d'YSL : les collections et le lieu. L'alternance de ces deux modes de présentation agrémentent la visite, rompt la monotonie en créant des rythmes au sein du parcours et permet de maintenir en éveil le visiteur, de susciter son attention et d'attirer son regard par la variation des volumes et des types de présentation.

C. Exposer la mode et le style Yves Saint Laurent

Que signifie « exposer la mode » au musée YSL ? Est-ce un musée dédié au créateur ou alors les œuvres sont-elles vraiment mises à l'honneur pour elles-mêmes ?

a. Exposer Yves Saint Laurent : la figure emblématique d'un mythe de la mode

⁷⁴⁶ Ce système présente tout de même des risques : les accidents peuvent vite arriver, sans compter les risques de vandalisme et de vols. Mais un vigile veille sur place. Annexe. Volume 3. Document photographique, p.185.

A l'instar des musées mettant en valeur la personnalité d'un poète, d'un écrivain ou d'un artiste, le musée s'articule avant tout autour de la personne d'YSL. Accorde-t-il un plus grand crédit à l'aura du couturier ou bien à l'homme ?

- **Un discours axé sur l'Œuvre mythique du couturier**

Lors d'une interview pour *ELLE*, une journaliste avait demandé à YSL : « Vous avez conscience d'être un mythe vivant ? », question à laquelle il répondit

Oui, je l'avoue. Je ne crois pas être prétentieux mais il n'y a pas longtemps j'ai appris que j'étais troisième dans un référendum mondial de célébrités où il y avait Gorbatchev et je ne sais plus qui... (Sourire) Cela m'a fait plaisir ! »⁷⁴⁷.

La définition du mythe ? C'est un « ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour d'un personnage, d'un phénomène, d'un événement historique, d'une technique et qui leur donnent une force, une importance particulières »⁷⁴⁸. Le mythe se rapproche également de la légende : il s'agit d'une « représentation embellie de la vie, des exploits de quelqu'un et qui se conserve dans la mémoire collective⁷⁴⁹. »

Depuis ses débuts, YSL est considéré comme une légende. Dès le 15 novembre 1957, il se voit ériger au rang des couturiers « stars » en remplaçant Christian Dior. « Yves Mathieu Saint Laurent est désigné pour remplacer Christian Dior. Il devient YSL, le plus jeune⁷⁵⁰ couturier du monde »⁷⁵¹ à seulement 21 ans. Sa première collection fut un véritable succès et la presse s'empressa de raconter l'événement : « Je n'ai jamais vu une meilleure collection de Dior⁷⁵². » YSL évoqua lui-même ce moment : « On m'avait poussé sur le balcon comme un héros »⁷⁵³, le héros triomphant et prometteur qui allait succéder à « un autre monstre sacré de la mode »⁷⁵⁴. Cette succession chez Dior le projeta sur le devant de la scène.

⁷⁴⁷ Propos d'Yves Saint Laurent dans le magazine *ELLE* n°2043, dans ÖRMEN Catherine, *op. cit.* (note 11), p.27.

⁷⁴⁸ Sur le site : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630> [consulté le 29 août 2019].

⁷⁴⁹ Sur le site : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/légende/46567?q=1%c3%a9gende#46489> [consulté le 29 août 2019]

⁷⁵⁰ La jeunesse participe globalement à la création des mythes, à l'instar de Marilyn Monroe décédée en 1962 à l'âge de 36 ans.

⁷⁵¹ BENAÏM Laurence, *op. cit.* (note 33), p.855.

⁷⁵² SHEPPART Eugenia, *New-York Harald Tribune*, dans DRAKE Alicia, *op. cit.* (note 469), p.46.

⁷⁵³ TEBOUL David, *op. cit.* (note 4).

⁷⁵⁴ DESLANDRES Yvonne et MÜLLER Florence, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Paris, Editions Somogy, 1986, p.382.

Dans la tradition, le héros « doit traverser les trois étapes de la glorification, de la désagrégation et de la revalorisation »⁷⁵⁵, schéma type qu'a suivi également YSL. Après son succès, il fut appelé en septembre 1960 pour effectuer son service militaire en Algérie durant la guerre d'Indépendance. Mais, pour cause de « dépression nerveuse », il fut hospitalisé au Val-de-Grâce à Paris à la fin du mois d'octobre 1960, dans le pavillon des isolés. Cette période fut une phase sombre de sa vie, il fut licencié de la maison Dior et remplacé par Marc Bohan. Il perdit également le soutien de la presse, qui le décrivait comme quelqu'un de timide et de peu sûr de lui. La figure du héros devient celle de la victime. « A 24 ans, YSL conn[ut] le deuil de sa gloire. »⁷⁵⁶

Ces épreuves endurées furent de courte durée et annoncèrent la dernière étape : la phase de revalorisation et de reconstruction, qui ne se fit pas sans difficultés. Le 14 novembre 1960, YSL sortit de l'hôpital avec l'idée d'ouvrir sa propre maison de couture. En 1961, Pierre Bergé réussit à convaincre le milliardaire américain J. Marck Robinson d'apporter les fonds nécessaires à sa création. Dès lors, l'image d'YSL se construisit tel un mythe et pendant près d'un demi-siècle, il domina la Haute couture. La collection Mondrian de juillet 1965 et son smoking féminin de 1966 lui permirent de redorer son blason : la presse s'enthousiasma en le nommant « le roi de Paris »⁷⁵⁷ et « le nombril de la mode »⁷⁵⁸, tandis que les grands couturiers le reconnurent comme leur égal, à l'instar de Chanel qui le désigna comme « son héritier spirituel ». En janvier 1983, il reçut l'International Award of the Council of Fashion Designers of America et fut consacré la même année au MET avec l'exposition *Yves Saint Laurent. 25 years of design*. Cette étape marque la consécration ultime pour un artiste : c'est l'aboutissement d'une quête de postérité. En 2002, lorsqu'YSL se retira du monde de la mode pensant être le dernier grand couturier en ce début de XXI^e siècle, il organisa un dernier grand défilé rétrospectif de son œuvre au Centre Pompidou. La presse et ses confrères ne cessèrent de proclamer sa gloire, à l'image de Jean Paul Gaultier qui affirma : « C'est le départ d'un mythe. ».

⁷⁵⁵ MISHA Gjergj, « L'albanais Georges Castrioti Skandenberg : héros mythique ou civil » dans CENTLIVRES Pierre, FABRE Daniel et ZONABEND François (dirs.), *La fabrique des héros la maisons des sciences de l'homme*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p.181.

⁷⁵⁶ BENAÏM Laurence, *op. cit* (note 33), p 175.

⁷⁵⁷ Surnom donné par le *Women's Wear Daily*. Information trouvée dans PENCHINAT Agathe, *op. cit* (note 210), p.10.

⁷⁵⁸ Surnom donné par le magazine *Vogue*. Information trouvée dans *Ibidem*.

Pierre Bergé participa à la « fabrication » de la carrière de son ami ainsi qu'à son ascension spectaculaire⁷⁵⁹ : « Pierre bâtit la réputation de la maison et sa prospérité commerciale sur un véritable culte de la personnalité du créateur. [...] le couturier devient l'épicentre du glamour et de la célébrité »⁷⁶⁰ car « sans le savoir-faire de son alter-ego qui a su valoriser son talent, YSL ne serait-ce qu'il est aujourd'hui⁷⁶¹. »

A la mort du couturier en 2008, une dimension religieuse, quasi mystique, vit même le jour, certains allèrent même jusqu'à qualifier ses réalisations de « reliques ». Son enterrement national à l'Eglise Saint Roch à Paris, en présence du président de la République, Nicolas Sarkozy, et d'un panel de célébrités, eut un énorme retentissement dans les médias. *Le Figaro* titra son journal du 2 juin 2008 « La mort d'Yves Saint Laurent, le plus grand couturier du monde ». YSL renvoie encore actuellement à cette dimension sacrée, se rapprochant de l'image du saint et de l'idole, voire d'un « dieu » en matière de mode. Enterré dans les jardins de Majorelle à Marrakech⁷⁶², de nombreux touristes et visiteurs rendent toujours hommage au couturier en allant se recueillir devant son mémorial. C'est ce que voulait Pierre Bergé : « Je suis heureux qu'ils lisent ton nom, qu'ils pensent à toi »⁷⁶³.

Considéré par ses pairs et le public comme l'un des créateurs le plus célèbre et incontesté⁷⁶⁴, dépositaire d'un savoir-faire artisanal, il s'inscrit dans le « panthéon de la mode »⁷⁶⁵, après Chanel et Christian Dior. Si « les médias véhicul[èrent] l'image du héros moderne, [...] Pierre Bergé l'érig[e] en artiste⁷⁶⁶. » Mythe de son vivant, il le demeura par-delà sa mort. Dès son plus jeune âge, il s'était juré de voir inscrit son nom en lettres de feu sur les Champs-Élysées. C'est aujourd'hui le cas puisqu'il est mondialement connu : les lettres YSL brillent sur les devantures des boutiques des plus grandes avenues du monde ainsi que sur les frontons des plus prestigieux musées. « Le héros ne devient [donc] pas glorieux par le simple fait de sa mort puisque précisément il ne meurt pas, puisqu'il continue à agir, grâce à son corps, son image et

⁷⁵⁹ Il a été « son hagiographe et l'exégète de son œuvre », dans OHREL Mathias, « Pourquoi YSL est-il le créateur du siècle ? », *Beaux-Arts Magazine*, n°309, mars 2010, p.91.

⁷⁶⁰ DRAKE Alicia, *op. cit.* (note 469), p.84.

⁷⁶¹ « L'Évangile selon Saint Laurent », *Libération*, 29 juillet 1988, p.18.

⁷⁶² Annexe. Volume 3. Document photographique, p.185.

⁷⁶³ BERGE Pierre, *op. cit.* (note 6), p.18.

⁷⁶⁴ « L'image pour moi du grand couturier parisien c'est Yves Saint Laurent. Le symbole. Le mythe. » et « Après 40 ans de création, il demeure le plus brillant ambassadeur de la mode française dans la monde », dans SY Hady, DUPIRE Beatrice et LEPICARD Marie-Jose, *Yves Saint Laurent – Forty years of Creation 1958-1998*, Cranbury, International Festival of Fashion Photography, Distributed Art Publishers, 1998, p.28 et p.12.

⁷⁶⁵ OHREL Mathias, *op. cit.* (note 759), p.88.

⁷⁶⁶ PENCHINAT Agathe, *op. cit.* (note 210).

son nom, en tant que vivant⁷⁶⁷. » Le musée YSL s'inscrit dans cette logique puisqu'en exposant ses créations, il fait revivre le couturier et lui permet d'influencer encore les nouveaux créateurs. Le musée est le lieu la réincarnation !

- **Une image faussée du mythe ?**

Le musée met en valeur l'image du créateur incroyablement prolifique et axe essentiellement son discours sur son travail et sa reconnaissance dans le monde de la mode. Pierre Bergé voulait avant tout cristalliser l'image d'YSL à travers celle de sa profession. D'ailleurs, sur la plaque de marbre de son mémorial, au-dessous de son nom, il fit graver « couturier français »⁷⁶⁸.

« Homme de culture, artiste à part entière, témoin de son époque et acteur des renouvellements formels de la mode de ces 50 dernières années, qui se cache [véritablement] derrière cette figure mythique, cet homme élancé, froid, en apparence, timide, parfois distant ? »⁷⁶⁹

Le musée ne développe, en effet, qu'un seul portrait : celui du créateur. L'image du mythe est donc un peu faussée puisque les visiteurs ont une image idéalisée trop lisse d'YSL. Le portrait de l'homme n'est pas exploité dans sa globalité. Ce discours est certes engendré par le cadre architectural, la maison de couture, mais est-ce vraiment légitime d'occulter une partie de la personnalité d'YSL ? « Nous avons construit une œuvre qui dépasse, et de loin, nos rêves de jeunesse. Quant à Yves, il a magistralement écrit une des plus belles pages du génie français. Cela devrait le rendre heureux. Mais le croisement ne saurait ignorer que la création célèbre toujours les noces du talent et de la souffrance. »⁷⁷⁰ Par cette phrase, Pierre Bergé met en évidence que le succès phénoménal d'YSL ne saurait effacer tous les « déboires » autour de sa personnalité. D'ailleurs dans son recueil de lettres, il rend hommage à l'homme avec qui il partagea sa vie pendant plus de 50 ans, en s'adressant directement à lui, à la première personne. Il n'hésite pas à évoquer les mauvais souvenirs. « Je ne m'occupe absolument pas du mythe Saint Laurent. Je n'ai pas peur de dévoiler la vérité de l'homme, comme le montrent mes lettres à Yves⁷⁷¹. »

⁷⁶⁷ MISHA Gjergj, « L'albanais Georges Castrioti Skandenberg : héros mythique ou civil » dans CENTLIVRES Pierre, FABRE Daniel et ZONABEND François (dirs.), *op. cit.* (note 755), p.4.

⁷⁶⁸ BERGE Pierre, *op. cit.* (note 6), p.15.

⁷⁶⁹ *Op. cit.* (note 482) p.15.

⁷⁷⁰ BERGE Pierre, *Yves Saint Laurent*, Paris, Editions Assouline, coll. Mémoire de la mode, 1996, p.6.

⁷⁷¹ Propos de Pierre Bergé dans *Journal du Dimanche*, Paris, 17 janvier 2010, p.33. Information trouvée dans PENCHINAT Agathe, *op. cit.* (note 210), p.14.

Réputé fragile et « considéré comme le génie torturé du style français »⁷⁷², il est entouré par un halo de légendes concernant son état de santé, sa maladie, sa dépression, l'annonce de sa soi-disant mort en 1977, ses années noires, ses doutes... Effectivement, YSL avait un tempérament fragile au vu des témoignages de gens qui l'ont côtoyé. Il consommait de l'alcool et prenait de la cocaïne qui lui valurent plusieurs séjours à l'hôpital pour faire des cures de désintoxication. Cet aspect de sa personnalité et sa dépression furent largement médiatisés, donnant une autre image du couturier⁷⁷³. YSL lui-même ne s'en cachait pas. « Cet homme qui avoue ses dépressions nerveuses, ses angoisses, qui sort si peu, a su pourtant accompagner nos vies quotidiennes avec réalisme, humour, exactitude⁷⁷⁴. » Or, cette part « obscure » n'est pas mise en avant par le musée, et pourtant YSL ne serait certainement pas YSL s'il n'avait pas eu cette part « d'ombre ». Cette dualité a participé indirectement aux créations du couturier mais aussi à l'essor de son mythe. Au-delà d'être un artiste, il est aussi un homme avec des émotions, des désirs et qui malgré ses démons intérieurs fait rêver les gens à l'image des poètes maudits. Sans faire tomber dans le voyeurisme, il serait intéressant d'évoquer cet aspect de sa vie.

b. **Exposer les créations du couturier : un musée en perpétuelle évolution**

Si le musée est dédié au couturier, il fait également un zoom sur les œuvres pour elles-mêmes.

• **Le « permanent temporaire » ou la rotation des collections**

L'exposition permanente se définit comme :

une mise en valeur des collections propres au musée ou en dépôt à long terme, dont le propos peut être généraliste ou thématique. Pour tout musée qui la propose, il s'agit de sa présentation de référence, celle qui lui donne son ton. Le fait d'être l'expression majeure du programme scientifique du musée, de mettre à disposition de la collectivité une partie de son patrimoine, de représenter un important investissement scientifique et financier à moyen terme impose d'accorder aux présentations permanentes un soin particulier dans la conception et la fiabilité des solutions muséographiques choisies⁷⁷⁵.

Au musée YSL, la notion de permanence est toute relative car en réalité, il n'y a pas d'espaces permanents à proprement parler : il n'existe qu'un seul et même bâti pour les expositions

⁷⁷² ALOMO-LOVINSKI Noël, *op. cit.* (note 86), p.164.

⁷⁷³ MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle : du vêtement et de la mode*, Paris, PUF, 2008, p.167.

⁷⁷⁴ Propos de LEPICARD Marie-José SY Hady, DUPIRE Beatrice et LEPICARD Marie-Jose, *op. cit.* (note 764), p.9.

⁷⁷⁵ MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *op. cit.* (note 29), p.215.

permanentes et temporaires. Le musée s'apparente donc plus à un espace temporaire⁷⁷⁶, définit comme

ayant pour objet de présenter sur une durée limitée [...] des œuvres et des objets d'art réunis, issus ou non des collections du musée, complétés par des prêts extérieurs, en un discours construit [...]. Elle [...] renouvelle l'attrait du public pour un musée⁷⁷⁷.

En effet, « l'exposition temporaire, bien maîtrisée dans tous ses aspects, permet de proposer au public une offre différente de la présentation permanente, donnant ainsi la possibilité de le fidéliser⁷⁷⁸. »

Le musée YSL opta pour un cycle d'expositions sous la forme de rotations successives. Cette solution permet de répondre aux exigences de conservation. Les textiles et arts graphiques ne doivent pas être exposés trop longtemps. Pour trois mois d'exposition, il faut trois ans de repos. Leur fragilité intrinsèque conditionne leur exposition. C'est pourquoi, une réflexion scientifique sur la programmation fut mise en place. Les expositions « permanentes » sont rétrospectives avec une démarche et un programme scientifique constants privilégiant les collections du musée tandis que les expositions temporaires sont thématiques et bouleversent le propos muséographique à chaque rotation, tout en restant en lien avec l'œuvre du couturier. Une cinquantaine de modèles Haute couture, accompagnés d'accessoires, de croquis et de photographies sont présentés à chaque exposition.

Depuis son ouverture, le musée a déjà présenté trois expositions différentes. Le premier parcours permanent se tint d'octobre 2017 à octobre 2018, avec une rotation complète des œuvres au mois d'avril, soit six mois d'exposition pour chacune des rotations. Le mémoire de Margaux Païta, *La Muséographie du parcours inaugural du Musée Yves Saint Laurent Paris : étude de réception et propositions de remédiation*, permet d'avoir un aperçu général sur ce parcours inaugural. D'octobre 2018 à fin janvier 2019, la première exposition temporaire, *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, prit place au sein du musée. Pour ce parcours, il convient de faire référence au mémoire de Valentina Cognini, *Scénographie et construction du sens. Le cas de l'exposition « L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent » au musée Yves Saint Laurent Paris*. Cette

⁷⁷⁶ Les expositions temporaires constituent une activité fondamentale dans la vie du musée. De telles manifestations permettent en effet de dynamiser la fréquentation. En outre, ce sont des nécessités scientifiques qui traduisent le renouvellement des connaissances, permettent des rapprochements d'œuvres éloignées dans l'espace et, de façon plus globale, ouvrent le musée sur l'extérieur. Enfin, l'organisation d'expositions temporaires ne répond pas seulement à une politique scientifique et culturelle de l'établissement, mais elle s'inscrit également dans une politique générale, participant à cet égard au rayonnement international de l'établissement.

⁷⁷⁷ MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *op.cit.* (note 30), p.43.

⁷⁷⁸ MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *op. cit.* (note 29), p.216.

exposition analysa, à travers une présentation d'œuvres d'inspiration asiatique, les sources de création d'YSL – littéraires, artistiques ou imaginaires – et s'attacha à dévoiler sa vision littérale et imaginaire de l'Asie⁷⁷⁹. Des œuvres furent empruntées au musée Guimet et à des particuliers et mises en regard des pièces Saint Laurent afin de mieux pénétrer l'imaginaire du couturier. Puis, cette exposition fut suivie d'un nouveau parcours permanent à partir de mi-février 2019, parcours analysé dans ce mémoire. En octobre 2019, il était prévu une exposition sur *La Haute couture*, devant présenter l'histoire de la Haute couture en privilégiant l'approche technique liée à la mise en valeur des métiers d'art. Mais finalement, suite au don de Betty Catroux, muse d'YSL, cette programmation est quelque peu modifiée et une exposition lui sera consacrée pour la rentrée. Cela prouve que le musée reste ancré dans la réalité et l'actualité : il s'adapte aux donateurs et au milieu fluctuant de la mode car certaines personnes qui ont connu YSL sont encore en vie. En octobre 2020, une exposition intitulée *Le pouvoir aux femmes* est prévue. Cette exposition tentera, à travers une approche sociologique, de montrer le rôle qu'YSL a joué dans l'accompagnement de l'émancipation des femmes, notamment avec la création de vêtement féminin inspiré du vestiaire masculin »⁷⁸⁰.

Aussi ces roulements permettent-ils une certaine diversité et « un renouvellement régulier des collections présentées »⁷⁸¹. Les visiteurs ne voient jamais la même chose : c'est une découverte sans fin. Ils peuvent ainsi revenir à chaque exposition « permanente » et temporaire pour approfondir leurs connaissances sur l'univers du couturier. Cette pratique ne peut qu'inciter le public à revenir au musée.

Si les collections sont présentées par rotation, comment sont-elles exposées physiquement ?

- **Le mannequinage, entre présentation et conservation : la restitution du corps absent**

Les vêtements sont par essence tridimensionnel et « ils sont faits pour vêtir un objet lui-même tridimensionnel – généralement en position verticale, ce détail n'est pas anodin – qui leur sert

⁷⁷⁹ « L'Asie a depuis fort longtemps exercé une fascination sur les artistes européens. Dans ses collections, Yves Saint Laurent en livre une vision très personnelle fondée sur une connaissance approfondie de son histoire, de sa culture et de ses arts. » – propos d'Aurélié Samuel dans Communiqué de presse, *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/CP-LAsie-rêvée-d'Yves-Saint-Laurent_180712_102951.pdf [consulté le 11 mars 2019].

⁷⁸⁰ SAMUEL Aurélié (dir.), *op. cit.* (note 537), p.10.

⁷⁸¹ VAN DUYSE Tiphany, *op. cit.* (note 238), p.36.

de support : le corps »⁷⁸². Le corps est en effet primordial dans la compréhension des créations textiles car elles ont été créées pour être portées : il est le support naturel par excellence, sur lequel le vêtement « prend son sens et sa forme »⁷⁸³. YSL souligne à cet effet : « Maintenant je comprends mieux le corps féminin. Cela devient presque une obsession. Le corps prend une grande importance, presque plus que la robe⁷⁸⁴. » En devenant objet de musée, le vêtement exposé est séparé de son usager et perd donc une partie de sa signification. Pour pallier l'absence de corps et afin de restituer une silhouette et de redonner de la vie au vêtement, sans dénaturer son style et l'intention du créateur, tout en favorisant sa conservation et sa compréhension, il faut un support muséographique adéquat qui le soutienne pendant tout le temps d'exposition. Le choix du type de présentation varie en fonction de l'état physique des œuvre ainsi que des disponibilités d'espace et de budget.

Les vêtements peuvent être présentés sur des cintres. Si ce dispositif ne rend pas la tridimensionnalité des vêtements, en revanche, il est aisément identifiable par le public car il s'apparente à un de leur mode de rangement dans leur vie quotidienne. Ils peuvent également être suspendus par des fils de nylon très discrets⁷⁸⁵. Si cette approche permet de faire disparaître le support, en revanche la suspension peut entraîner de graves tensions voire des déformations dues au poids de l'objet. Quant aux vêtements trop fragiles, ils peuvent être disposés à plat sur des plans inclinés et/ou horizontaux. En matière de conservation, ce dispositif est idéal mais il ne met pas en valeur la tridimensionnalité ni même l'usage des textiles. L'aspect documentaire se trouve privilégié au détriment de l'essence du vêtement, donnant un effet dépourvu de vie.

A ces techniques, s'ajoute celle du mannequinage⁷⁸⁶. Dans le monde de la mode, le terme « mannequin » comprend plusieurs sens : il s'agit soit d'une personne – « Dans le domaine de la haute-couture et de la mode, jeune femme qui porte les modèles des couturiers pour les présenter au public dans les maisons de couture ou poser pour les magazines de mode⁷⁸⁷. » –

⁷⁸² MONIER Véronique, « Mannequins et Mannequinage, leur incontournable nécessité », dans *La conservation des textiles anciens : [actes des] Journées d'études de la SFIIC [Section française de l'Institut international de conservation des œuvres historiques et artistiques]* (Angers, 20-22 octobre 1994), Champs-sur-Marne, SFIIC, 1994, p.132.

⁷⁸³ *Ibidem*, p.133.

⁷⁸⁴ SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.63.

⁷⁸⁵ Exposition *Eblouissante Venise !* au Grand Palais de Paris du 26 septembre 2018 au 21 janvier 2019. Des robes vénitienes en papier de la plasticienne Isabelle de Borchgrave étaient suspendues dans les airs. Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.186.

⁷⁸⁶ « Mannequiner est le symétrique inverse de s'habiller » – Propos de Véronique Monier, dans « Mannequiner », *Patrimoine et musée de France*, n°215, 1997, p.59.

« Il s'agit de l'opération de modeler un support selon les formes et les mensurations d'un vêtement : c'est lui qui détermine le support et non l'inverse. », dans *La conservation des textiles anciens : journées d'études de la SFIIC, Angers, 20-22 octobre 1994*, Champs-sur-Marne, SFIIC, 1994.

⁷⁸⁷ Sur le site : <http://www.cnrtl.fr/definition/mannequinage> [consulté le 6 août 2019].

soit d'un support – « Figure représentant le corps humain, exécutée dans diverses matières et destinée à différents usages⁷⁸⁸. » Dans les deux cas, il est un acteur essentiel dans la diffusion de la mode. Les expositions *Mannequin – le corps de la mode* au Palais Galliera du 16 février 2013 au 23 juin 2013 et *Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche* au Musée Bourdelle du 1 avril au 12 juillet 2015 mettaient en évidence son importance.

Les mannequins tirent leur origine de deux poupées, la Grande Pandore et la Petite Pandore, qui jouaient le rôle d'exposant dès le XIV^e siècle jusqu'au XVIII^e siècles pour présenter les derniers vêtements à la mode aux élégantes. Elles voyageaient de cour en cour et avaient pour mission de faire voyager le bon goût français et l'élégance parisienne dans les provinces et à l'étranger. Au XIX^e siècle, dans les salons de couture, les mannequins étaient en osier. Par la suite, les premières expositions de 1900 à 1950 utilisèrent des mannequins très réalistes aux visages expressifs plutôt joyeux, agrémentés de perruques et du maquillage. Descendants des mannequins en cire, ils ne sont pas sans rappeler les musées Madame Tussauds à Londres et Grévin à Paris. L'inconvénient de cette pratique était de placer les vêtements au second plan ou du moins de ne pas les mettre en avant. Petit à petit, des mannequins plus contemporains ont fait leur apparition : éloignés du naturalisme exacerbé, ils proposaient des modèles plus schématiques aux traits du visage peu définis.

Utilisés d'abord dans les maisons de couture puis dans les boutiques, ils investissent aujourd'hui de plus en plus les musées car « petit à petit, [ils] constatent que le public a une meilleure compréhension du [vêtement] lorsque celui-ci est présenté sur un mannequin »⁷⁸⁹. Au-delà des raisons de conservation, le mannequin participe au langage visuel de l'exposition : c'est un moyen de créer un dialogue entre les exposés et le public. Bien qu'il soit un substitut, il a un fort pouvoir évocateur : symbolisant la figure humaine, il permet aux visiteurs de se projeter dans les vêtements exposés. Il facilite ainsi leur bonne lisibilité et assure au public une meilleure appréciation de leur réalité historique.

La mise en volume sur mannequin semble donc être la solution la plus adaptée pour rendre vie aux créations des couturiers et mettre en valeur leurs architectures tout en conservant le symbolisme culturel, la façon de porter, les gestes, les modes, la mode. C'est pourquoi le musée YSL se borne exclusivement à des présentations sur mannequins. Il faut savoir que le mannequin idéal n'existe pas. Carmen Lucini en identifie trois types : « les mannequins

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ COLEMAN Elizabeth, « Préserver les « emballages » des humains », *Museum International*, N°3, septembre 1993, pp.4-7.

absents »⁷⁹⁰, qui rendent le volume du vêtement en étant peu visibles, « les mannequins analytiques ou réalistes » qui essaient de reconstituer le corps humain en détails et les « mannequins abstraits » qui utilisent des formes anthropomorphes simplifiés, à l'instar du mannequin de couturière⁷⁹¹ – buste sans bras ni tête avec de la ouate pour rembourrage. Chaque type correspond à des finalités de présentation différentes.

Le musée YSL utilise ces trois catégories de mannequin mais privilégie les réalistes composés d'une tête, de jambes et de bras amovibles. Plus précisément, ce sont des mannequins Schlappi⁷⁹², type que l'on retrouve aisément dans le commerce, à l'instar de Stockman et Siégel utilisés dans le domaine de la Haute couture. A l'époque, les modèles vivants portant les vêtements des couturiers dictaient les canons des mannequins produits par les fabricants : ce sont les créations d'YSL qui ont dicté l'architecture du Schlappi. Mannequins réalistes et stylisés, relativement discrets, ils mettent en valeur les œuvres textiles de Saint Laurent, auxquelles s'adjoignent quelques accessoires comme les bijoux et les coiffes. Afin de les rendre moins voyants, ils s'accordent souvent aux couleurs des cimaises afin de se fondre dans le décor, pour suivre la pensée d'Alain Batifoulier : « La scénographie se fond dans la représentation, elle ne se donne pas à voir : elle donne à voir⁷⁹³. » Cette uniformisation à la scénographie générale crée un effet d'uniformité. Cependant, ce ton sur ton – tenues, mannequins et cimaise – ne fait pas l'unanimité car la superposition des coloris similaires entrave la bonne lisibilité des expôts. Par ailleurs, pour dynamiser leur présentation, la conservatrice Aurélie Samuel tient à donner l'impression d'un dialogue, d'une interaction entre les mannequins ce qui implique leur agencement.

Cependant « [...] il y a une chose que le plus extraordinaire mannequinage ne restituera jamais et qui fait cependant partie de l'histoire du costume, c'est son mouvement dans l'espace, sa mobilité ou sa solennité plus ou moins étudiée et si chargée de sens symbolique, artistique, historique ou social⁷⁹⁴. » L'idée du mouvement est primordiale car elle fait partie intégrante des défilés : c'est l'essence même ! Les mannequins des musées ne peuvent pas rendre compte de cette réalité car ils ne peuvent se substituer aux mouvements et à la gestuelle du corps humain. L'ensemble reste finalement très statique. Or, on sait qu'YSL était très porté sur la question du

⁷⁹⁰ Il s'agit d'une sorte de coque vide qui présente l'avantage de disparaître sous le costume.

⁷⁹¹ Ce mannequin donne une image parcellaire du vêtement puisque ce dernier ne peut être accessoirisé. La présentation peut parfois être insatisfaisante.

⁷⁹² Annexe. Volume 3. Document photographique, p.186.

⁷⁹³ BATIFOULIER Alain, « Savoir donner à regarder. Un titre choisi pour identifier un champ d'action : la scénographie d'exposition à travers ma pratique », *Muséologies*, Volume 3, n°2, printemps 2009, p.82.

⁷⁹⁴ MONIER Véronique, *op. cit.* (note 782), p.140.

mouvement. Il accordait une grande importance aux jeunes femmes qui défilait pour lui⁷⁹⁵, dont les plus célèbres en date restent Carla Bruni, Laetitia Casta, Claudia Schiffer, Naomie Campbell et Amalia Vairelli, car elles faisaient partie de son processus de création : il créait ses œuvres directement sur elles et non pas sur des mannequins fixes.

« J'aime regarder un mannequin se mouvoir dans mes vêtements, la façon dont elle leur donne vie, ou s'ils ne sont pas justes et figés, la façon dont elle les rejette. Un bon mannequin peut faire avancer la mode de dix ans⁷⁹⁶. »

Animer les pièces est l'un des objectifs des musées. Si les mannequins élaborés avec un système de vis et d'armatures amovibles permettent de multiples postures et suggèrent le mouvement, certaines institutions tentent de faire preuve d'innovation, à l'instar de l'exposition *Michael Jackson, On the Wall* au Grand Palais à Paris, du 23 novembre 2018 au 14 février 2019, qui proposa un autre système. L'une des vestes du célèbre chanteur était exposée sur un mannequin tournant⁷⁹⁷. Le visiteur pouvait regarder l'objet évoluer au sein de son espace d'exposition, ce qui apportait un peu de dynamisme à l'ensemble et permettait également d'avoir un regard global sur l'œuvre, sous toutes les coutures. Quant au musée YSL, il a investi dans un écran multimédia dans la salle 3 ainsi que dans des bornes numériques dans les salles 3 et 5, afin de pallier cette absence⁷⁹⁸. En proposant des extraits de défilés Haute couture et des photographies, le public peut mieux se rendre compte de ce que donne le vêtement porté par une personne réelle.

Aussi, choisir un support c'est tenter de rendre visible un être disparu, restituer la mode d'une époque, en ménageant sa conservation. A cet effet, il faut un entretien assez régulier des œuvres lors de leur exposition : les aspirer minutieusement et vérifier l'absence de tensions mécaniques et les éventuels faux plis. L'ensemble – podium et mannequins – donne un effet théâtral, une mise en scène « vivante », augmentant ainsi la sensation de réalité dans la relation entre le public et les œuvres de la collection.

⁷⁹⁵ « Sans mes mannequins je n'aurais peut-être jamais découvert la secrète élégance d'un corps. Lorsque je travaille avec elles, je suis chaque fois ému par la longueur d'un cou, le balancement idéal des épaules, la ligne d'un dos, l'étirement d'un buste, la finesse d'une attache, la foulée harmonieuse d'une jambe, l'émouvant secret d'un corps de femme. », dans SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.114.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p.100.

⁷⁹⁷ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.187.

⁷⁹⁸ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, p.187.

c. **Exposer hors les murs : l'exposition *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent* à Nice**⁷⁹⁹

Le musée YSL ne se contente pas de faire des expositions au sein de ses murs : il propose des expositions itinérantes.

Une exposition temporaire peut aussi être conçue comme itinérante : il s'agit de la rendre modulable. Elle doit pouvoir techniquement s'adapter à des lieux de configurations diverses. Son discours doit en restant cohérent pouvoir supporter des greffes locales et la variation du corpus des objets présentés⁸⁰⁰.

L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent, première exposition temporaire du musée, fut cette année une exposition itinérante. Elle a permis de faire rayonner l'œuvre du couturier en Province, au Musée départemental des Arts asiatiques de Nice, pour la saison estivale. La Côte-d'Azur fut, pendant un temps, le lieu de la vie mondaine et de l'élégance ainsi qu'un écrin en plein air pour les défilés prestigieux, il était donc cohérent qu'elle accueille une exposition dédiée à la mode. Lors du cocktail d'inauguration, un millier de Niçois fut au rendez-vous dans le bâtiment de béton abritant le musée, l'ultime œuvre du Japonais Kenzo Tange. Le musée niçois a voulu mettre en lumière les inspirations asiatiques d'YSL en confrontant et en faisant dialoguer ses œuvres de référence – statuettes, bijoux, tissus et costumes traditionnels – tirées de ses collections permanentes avec les textiles et les documents graphiques – croquis, photographies – du musée YSL Paris. D'ailleurs, le musée YSL s'engagea à prêter trente-cinq modèles, accompagnés de leurs accessoires et mannequins au musée des Arts asiatiques. Si le discours muséographique reste relativement identique à celui de Paris – propulser le visiteur dans la tête du couturier –, en revanche la scénographie est celle de Christophe Martin, et non plus de Nathalie Crinière, l'autre scénographe en titre des musées YSL.

L'exposition⁸⁰¹ s'étend sur un niveau en sous-sol et se développe sur 432m². Un escalier en assure l'accès. La muséographie comprend quatre espaces distincts : l'introduction, l'Inde, le Japon et la Chine et le parfum *Opium*. Très lumineux et tout de blanc vêtu, l'espace d'introduction arbore une bannière aux initiales d'YSL, une photographie d'YSL, rue de Babylone au milieu de livres et d'un bouddha de l'époque Ming, un documentaire sur la thématique exposée ainsi qu'une vitrine mettant en valeur le processus créatif. Les sections suivantes se succèdent et se démarquent par leurs ambiances colorées et lumineuses : violet pour la Chine et le Japon, rouge pour l'Inde et Opium. Une moquette noire fut installée sur toute la surface de l'exposition exception faite de l'espace d'introduction. Quelques travaux de

⁷⁹⁹ Annexe. Volume 3. Questionnaires, pp.188-203.

⁸⁰⁰ MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *op. cit.* (note 29), p.216.

⁸⁰¹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.205-208.

menuiserie furent entrepris pour créer du mobilier muséographique – podiums et socles –, afin d’exposer les mannequins Schlappi sur lesquels sont mannequinés les textiles, tandis que d’autres modèles sont montés sur coque, attendant aux cimaises. Si l’espace dédié à l’Inde accueille deux podiums longs et droits, celui consacré au Japon et à la Chine comporte deux podiums courbes. A ceux-là s’ajoutent trois podiums carrés accueillant des mannequins individuels. Chaque podium arbore la couleur correspondante de ses cimaises. Créées pour l’exposition *Samourai. De la guerre à la voie des arts* (8 juillet 2017 – 7 janvier 2018) par la scénographe Brigitte Fryland, les vitrines-meuble du musée des Arts asiatiques furent réutilisées en cette occasion. Tous les accessoires ou objets présentés à l’intérieur sont soclés ou posés à plat. Les ressemblances sont telles que les visiteurs peinent à différencier les bijoux du défilé des ornements asiatiques originaux. Les documents graphiques sont très peu regroupés dans les vitrines et essentiellement encadrés avec des verres anti-reflet. L’éclairage des espaces se fait par lumière artificielle à l’aide de rails et de projecteurs LED au plafond, permettant de centrer l’attention des visiteurs sur les objets tout en respectant les normes de conservation préventive. Un dispositif d’éclairage fluorescent avec gélatine est disposé à l’arrière des podiums apportant un aspect moderne à la scénographie.

Aussi, la scénographie du musée YSL Paris s’inscrit-elle dans la continuité des expositions de mode. En comparaison du Palais Galliera ou du Musée des Arts Décoratifs de Paris, il n’y a pas véritablement d’innovations en termes de muséographie : l’ensemble reste relativement classique et conventionnel tout en étant attractif. N’a-t-il pas un risque de lassitude chez le public face à cette présentation traditionnelle ? Le défi est relevé par le musée qui mène un chantier de réflexions afin de renouveler la scénographie et d’exploiter de nouveaux médiums

SYNTHESE. L'heure du bilan : un projet abouti ?

Malgré la « jeunesse » du musée YSL, il est possible de dresser un premier bilan critique et de formuler des propositions de remédiation pour l'avenir.

A. L'identité du musée Yves Saint Laurent : une institution muséale singulière

Quelle définition peut-on proposer pour ce musée ?

a. Un musée monographique dédié à un grand couturier

A l'image du musée national Marc Chagall à Nice – premier musée français consacré à un artiste vivant⁸⁰² – le musée YSL est avant tout un musée monographique puisqu'il célèbre un seul homme, patrimonialement et artistiquement, contrairement aux institutions muséales ordinairement ouvertes à plusieurs arts. Il met en lumière le statut de couturier d'YSL et rend compte de son génie créatif en illustrant et valorisant son œuvre aux yeux du grand public. Il épouse une certaine singularité dans la mesure où les musées monographiques dédiés à des couturiers sont rares à la différence de ceux consacrés aux autres artistes, à l'instar du Musée Picasso à Paris. Ces musées attirent particulièrement les visiteurs car ils proposent un discours centré sur la personne ce qui concentre l'attention et favorise un attachement émotionnel, un contact plus familier voire une identification à l'artiste.

En centrant la programmation uniquement sur le couturier, ne fait-on pas du musée un mausolée intouchable contraire à l'idée de vivacité de Pierre Bergé ? Si le musée continue cette politique, quel serait à terme son devenir ? Il semble délicat de réaliser un musée monographique sans élargir le propos muséographique à d'autres arts ou artistes, d'autant que la majorité d'entre eux ne sont en fait quasiment jamais consacrés au seul artiste auquel ils sont dédiés. A titre d'exemple, le musée Picasso à Antibes conserve un fonds du peintre Nicolas de Staël. Rester autocentré sur YSL est donc certainement un écueil du musée. Afin de désenclaver le musée, ne pas enfermer YSL dans YSL et renouveler la lecture de ses créations, une diversification des offres culturelles semble nécessaire. Certes Pierre Bergé souhaitait une institution dédiée uniquement à son compagnon mais de nos jours, avec sa disparition, le musée n'aurait-il pas une liberté d'interprétation plus grande et une possibilité de s'affranchir en partie de ses

⁸⁰² Comme Yves Saint Laurent qui avait été lui aussi le premier couturier vivant consacré au MET.

volontés ? Il serait souhaitable qu'une partie du musée lui soit consacrée d'autant qu'il a largement contribué à la création de la maison de couture et à la patrimonialisation de l'œuvre d'YSL. Par ailleurs, pourquoi ne pas prendre en considération le travail des successeurs d'YSL dans le domaine du Prêt-à-porter ? Les directeurs artistiques qui ont repris le flambeau de la maison sont nombreux : Alber Elbaz, Hedi Slimane, Tom Ford, Stefano Pilati et Anthony Vaccarello. Pourquoi ne pas se tourner vers cet héritage, à l'instar du musée Dior à Granville qui accorde une place de choix aux successeurs du maître. Enfin, l'approche pluridisciplinaire devrait être adoptée lors de chaque exposition – permanente et temporaire – pour rendre plus parlantes les créations d'YSL, notamment en incluant l'art contemporain qui pourrait réinterpréter l'œuvre du couturier, principe choisi lors de l'exposition *Michael Jackson : On the Wall* au Grand Palais.

b. Une maison-musée de type « atelier d'artiste »

Au-delà d'un simple musée monographique, il s'apparente également à une maison-musée de type « atelier d'artiste ».

A l'image des lieux dédiés à Ary Scheffer, Rodin, Victor Hugo, Balzac, Monet, Elsa Triolet-Louis Aragon ou encore Jean Cocteau, le musée YSL est une maison-musée⁸⁰³ puisqu'il occupe l'endroit même où le couturier a vécu une partie de sa vie, son ancienne maison de couture. De manière générale, ces maisons d'hommes célèbres⁸⁰⁴ – maisons d'artiste ou maisons littéraires – conservent, préservent et valorisent leur patrimoine. Nombreuses, elles font désormais partie intégrante du paysage muséal parisien. Le musée YSL, voué au souvenir du couturier, fonctionne comme un lieu de pèlerinage car il conserve une part de la personnalité de son ancien locataire. Il tente de créer une émotion réelle chez les visiteurs en restituant l'esprit du lieu et en créant une atmosphère évoquant la présence d'YSL.

A l'instar des musées Delacroix, Zadkine, Bourdelle, Brancusi, Gustave Moreau et de la Fondation Le Corbusier, le musée YSL est un « atelier d'artiste » puisqu'il comprend son ancien espace de travail, le Studio – essence même de la maison –, intégralement conservé à

⁸⁰³ « Comme le dit son nom, une "Maison-Musée" est une habitation ou un bâtiment transformés en musées. Des maisons autrefois habitées par des personnages illustres ou par de simples citoyens, qui ont été des lieux d'intimité familiale ou des centres de pouvoir [...] Tout dans ces demeures devient une partie intégrante du parcours d'exposition: meubles, livres, objets personnels et du quotidien. », sur le site <http://www.italia.it/fr/idees-de-voyage/art-et-histoire/maisons-musee-et-demeures-historiques.html> [consulté le 4 août 2019].

⁸⁰⁴ Cette dénomination englobe les maisons de personnalités illustres au sens large.

l'identique depuis son départ en 2008. D'une manière générale, ces ateliers ne cessent de fasciner les visiteurs car ils évoquent le lieu de création dans lequel l'artiste s'est pleinement adonné à son art. En le visitant, on pénètre dans l'intimité de l'univers de l'artiste.

Le musée YSL Paris s'inscrit donc bien dans la lignée des maisons-musées de type atelier d'artiste.

c. Un musée de mode ou un musée du style ?

Le musée YSL s'apparente également à un musée de la mode car il en fait le récit au travers son œuvre. Cependant, cette vision générale est limitée à l'histoire de la Haute couture dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le Prêt-à-porter est exclu des expôts. N'est-il pas réducteur de résumer la mode aux créations luxueuses ? En écartant les différentes catégories de mode, le musée YSL ne s'apparente pas à un musée des modes mais bel et bien à un musée spécifique de la mode. Pourquoi donne-t-il la prééminence aux expôts de Haute couture et non aux créations de confection ? YSL était réputé dans ce domaine avec sa boutique SAINT LAURENT Rive Gauche. Ces créations mériteraient au même titre que la Haute couture de pénétrer dans l'univers muséal dédié au couturier.

Par ailleurs, est-il vraiment juste de qualifier le musée YSL de musée de mode ? Ne serait-il pas plus légitime de le qualifier de musée du style quand on connaît le rapport du couturier à la mode ? « La mode est futile, le style pas. Il ne faut pas brûler ses ailes aux feux de la mode. Le poison de la mode tue. Le style enrichit, développe, fortifie. Les femmes qui suivent de trop près la mode courent un grand danger. Celui de perdre leur nature profonde, leur style, leur élégance naturelle. Tout le monde peut s'amuser à créer une mode. Peu de gens peuvent faire un vrai vêtement⁸⁰⁵. » Cette aversion pour la mode l'a rendu célèbre puisqu'il a créé son style, le style Saint Laurent, à savoir une attitude, une allure, un respect du corps et une exaltation de ses contours. Grâce à cette marque personnelle, il a assis sa position dans le monde de la Haute couture. Sa phrase, « Les modes passent, le style est éternel »⁸⁰⁶, reste d'ailleurs l'une de ses citations les plus marquantes.

⁸⁰⁵ Propos d'Yves Saint Laurent, dans TEBOUL David, *op. cit.* (note 482).

⁸⁰⁶ Note manuscrite d'Yves Saint Laurent conservée au Musée Yves Saint Laurent Paris.

d. Un musée des savoir-faire et des techniques

Le musée YSL se veut aussi un musée des techniques et des savoir-faire de la Haute couture. Il dévoile une partie du processus créatif par l'intermédiaire des collections et notamment par le biais des croquis. Cependant, il met en lumière le processus intellectuel d'YSL laissant dans l'ombre l'aspect technique et matériel des œuvres. En effet, la réalisation concrète des pièces n'est pas mise en valeur. Tout en étant un créateur de génie, il n'aurait pu donner forme à ses idées sans « ses petites mains », à savoir son équipe d'ouvrières et d'ouvriers. A l'ombre des projecteurs de la gloire, dans les ateliers du maître, c'étaient eux qui confectionnaient par leurs gestes habiles ses créations. YSL rappelait d'ailleurs lui-même leur rôle considérable dans la confection : « Voilà pourquoi, lorsque je pense à la maison, à ce qu'elle est devenue, c'est à vous tous que je pense. Voilà pourquoi lorsque à l'étranger parfois je vois mon nom sur le fronton d'un magasin, c'est à vous tous que je pense, conscient que je suis, que cela ne serait pas, ne pourrait être si vous n'étiez pas là, à mes côtés⁸⁰⁷. » L'attachement du couturier était profond à leur égard. La maison de couture s'apparentait à une enseigne familiale⁸⁰⁸ dont le mot de passe était « Love »⁸⁰⁹ :

« Ma chère maison », « ma très chère maison », « mes enfants, mes beautés, mes merveilles, mes éblouissements, mes talents au-delà du talent, mes tendresses, mes reines, mes rois et mes princesses [...]. Quelle belle famille nous sommes. Quel amour. Quel ordre, quelle obstination dans la perfection. Quel respect vis-à-vis de nous-mêmes. Quel miracle⁸¹⁰. »

Or, le musée YSL ne fait pas revivre l'ancien foyer de la maison de couture. Les visiteurs apprécieraient de découvrir les savoir-faire artisanaux français en matière de Haute couture. Il serait utile de proposer un espace exclusivement dédié à ces techniques. Comme le musée du Textile et du Peigne en corne de Lavelanet ou encore le Musée de la Dentelle et des Broderies de Caudry, il serait intéressant de montrer visuellement une partie du processus de fabrication d'un vêtement Haute Couture sous forme d'atelier. Lors de son exposition *Christian Dior, couturier du rêve*, le Musée des Arts Décoratifs avait mis en place des ateliers pédagogiques animés par des professionnels dévoilant les savoir-faire de la célèbre maison⁸¹¹. Si le dernier

⁸⁰⁷ Propos d'Yves Saint Laurent, *Discours de la Sainte-Catherine*, 1967, dans FLAVIANO Olivier, *op. cit.* (note 502), p.209.

⁸⁰⁸ Il faut comprendre ici le mot « famille » dans son sens le plus large : au Moyen-Âge, le terme désigne essentiellement toutes les personnes travaillant pour le même maître.

⁸⁰⁹ SAVIGNON Jérôme, *op. cit.* (note 427), p.35.

⁸¹⁰ Discours d'Yves Saint Laurent lors du déjeuner d'après collection, à l'hôtel de Crillon, Paris, 27 juillet 1988. Information trouvée dans FLAVIANO Olivier, *op. cit.* (note 502), p.210.

⁸¹¹ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.209.

atelier du musée YSL encore en l'état est à ce jour occupé par les espaces de conservation, il serait envisageable de l'inclure dans le parcours de visite soit en l'aménageant en espace d'exposition public soit en en faisant une reconstitution fidèle dans une salle déjà ouverte aux visiteurs. L'espace-cinéma consacré au film *L'Aigle à deux têtes* pourrait être utilisé à cet effet, agrémenté de machines à coudre et de dispositifs permettant au public de visualiser les différentes étapes de fabrication des vêtements, à l'image du musée Bourdelle à Paris ou encore du musée Lalique Wingen-sur-Moder en Alsace⁸¹². Le film pourrait être visionné dans les salons Haute couture en tant que film biographique introductif, d'autant que la biographie d'YSL et de Pierre Bergé manque cruellement à l'entrée du parcours.

Ainsi, par ces moyens, le musée YSL Paris pousserait-il plus loin la reconnaissance patrimoniale du processus créatif.

e. Un lieu de mémoire

Enfin, le musée YSL s'apparente à un lieu de mémoire car « les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire [...] »⁸¹³. Imprégnée de souvenirs, l'ancienne maison de couture cristallise la mémoire de ses anciens locataires et donnent aux visiteurs un sentiment de continuité. En tant que lieu de mémoire, il faut comprendre le musée YSL « à tous les sens du mot, du plus matériel et concret [...] au plus abstrait et intellectuellement construit, comme la notion [...] “d'homme-mémoire” »⁸¹⁴. La mémoire du lieu passe, en effet, par celle de la maison et de son architecture, du décor et des collections. Au-delà, il y a également le patrimoine immatériel. Le musée YSL entreprend des « entretiens de la mémoire »⁸¹⁵ auprès de l'ancien personnel du couturier –

⁸¹² Au musée Bourdelle, un parcours visuel, tactile et sonore a été installé au cœur des collections permanentes en mai 2013 : il se consacre aux matériaux et aux techniques de la sculpture et propose de montrer toutes les étapes et les interventions que nécessitent la création d'une sculpture. Une table tactile permet aux visiteurs de « reconstituer un moule à pièces à bon-creux » et de « toucher des bronzes originaux de Bourdelle ». Le musée Lalique propose également ce système de table tactile pour présenter les différentes étapes de réalisation du cristal. Le visiteur peut toucher du doigt « les savoir-faire encore perpétués à Wingen-sur-Moder » Ensemble de ces informations trouvées sur le site du Musée Bourdelle : <http://www.bourdelle.paris.fr/es/la-sculpture-sur-le-bout-des-doigts-une-salle-dediee-aux-techniques-de-la-sculpture> [consulté le 20 avril 2019] et <http://www.musee-lalique.com/de/node/17> [consulté le 20 avril 2019]. Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.209-210.

⁸¹³ NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Coll. AGERON Charles-Robert, AGULHON Maurice, AMALVI Christian *et al.*, Paris, Gallimard, 1984, p.24.

⁸¹⁴ *Ibidem*, p.7.

⁸¹⁵ Annexe. Volume 3. Entretiens de la mémoire, p.210.

ouvrières, mannequins, fournisseurs. En tant que sources vivantes, ils sont déterminants pour mieux saisir la vie et l'œuvre du créateur. En somme, le musée YSL est un :

[...] lieu mixte, hybride et mutant, intimement noué de vie et de mort, de temps et d'éternité ; dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile. [...] Car il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui le rend passionnant, que le lieu de mémoire ne vient que de son aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de ses significations et le buissonnement imprévisible de ses ramifications⁸¹⁶.

Aussi le musée est-il un lieu chargé d'histoire qui diffuse une certaine part de mémoire d'YSL. Cependant, déterminée par des acteurs précis, elle n'est en rien exhaustive car comme le disait Pierre Nora, « il y a autant de mémoire que de groupes ; [...] elle est par nature multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée »⁸¹⁷. Et en étant musée, un dialogue constant est opéré entre cette mémoire chargée d'affects et la rigueur scientifique.

En définitive, le musée YSL Paris est une institution singulière qui englobe plusieurs définitions.

B. Un musée divertissant ou éducatif ?

Après avoir défini le musée YSL, il est possible de se demander si le projet muséal est convainquant et réussi. La muséographie privilégie-t-elle l'aspect esthétique ou didactique ? Des points mériteraient-ils d'être approfondis ?

a. Un musée avant tout visuel et esthétique

« Tout ce qui est beau nous stimule et nous éclaire, parvenant ainsi, momentanément, à réconcilier notre sensibilité et notre intelligence⁸¹⁸ ».

⁸¹⁶ NORA Pierre (dir.), *op. cit.* (note 813), p.35.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p.19.

⁸¹⁸ Sur le site : https://www.respects.fr/IMG/pdf/memo_beaute_12062017.pdf [consulté le 29 août 2019].

Les salles d'exposition du musée YSL offrent aux visiteurs une expérience avant tout visuelle et esthétique, propice au développement de l'imagination et à la sollicitation des émotions. La quintessence du musée est synonyme de « beauté ». La richesse et la qualité des créations d'YSL, la somptuosité du cadre bâti et l'harmonie scénographique procurent aux visiteurs un réel plaisir esthétique, certains se projetant même à la place des clientes d'antan. Le musée ne peut que susciter l'admiration et l'émerveillement : enchantement et délectation sont les maîtres mots de la visite. Par leur puissance visuelle, les salles dépassent donc largement le simple cadre de présentation et constituent un élément essentiel du discours muséographique.

Toutefois, les couleurs des cimaises, éléments visuels par excellence, devraient faire l'objet d'une nouvelle réflexion. Le noir, le rouge et le blanc ont tendance à neutraliser l'espace d'exposition. Depuis son enfance, YSL a toujours accordé beaucoup d'importance au travail des couleurs, importance qui s'est d'ailleurs accrue lors de ses voyages au Maroc. Dans ce domaine, il fait œuvre de pionnier car il « est le créateur qui a osé [...] en faisant fi des règles traditionnelles dans l'histoire de la Haute couture⁸¹⁹. » Ses associations de couleurs parfois provocantes pouvaient heurter le regard⁸²⁰. A l'exception du noir et du rouge, les autres couleurs fétiches de l'artiste, à savoir le rose, le bleu et le doré, ne sont pas présentes au sein du parcours. Aussi, afin de rompre avec l'uniformité scénographique et rendre l'exposition plus vivante et dynamique visuellement, le musée ne pourrait-il point envisager de travailler sur des cimaises à la palette plus élargie ?

Certains podiums mériteraient également plus de clarté, notamment celui de la salle 3. Il y a, en effet, un manque évident de visibilité et de lisibilité des œuvres exposées en raison d'une esthétique de l'accumulation – surcharge notamment due au problème de place rencontré par le musée. Le regroupement des modèles ne met pas suffisamment en valeur les plus belles pièces : noyées dans un ensemble, celles-ci perdent de leur force expressive. Le public ne peut alors saisir les informations propres à chacune des créations car cette vision globale a tendance à diluer leur singularité, leur valeur et leurs détails. En étant moins nombreuses, les créations du couturier seraient alors davantage mises en valeur et apparaîtraient plus compréhensibles aux visiteurs. Cependant, cet allègement pourrait amplifier les plaintes concernant le nombre restreint d'œuvres présentées.

⁸¹⁹ BONDIL Nathalie *et al.*, *op. cit.* (note 12), p.96.

⁸²⁰ « Pour la couleur, Yves pratique l'accord parfait. » – Propos de Bernadine Morris dans Y Hady, DUPIRE Beatrice et LEPICARD Marie-Jose, *op. cit.* (note 764), p.173.

Par ailleurs, il serait intéressant que le musée YSL soit à même d'offrir une expérience muséale multisensorielle⁸²¹ car « l'exposition est un média exceptionnel par la possibilité qu'il offre de s'adresser à tous nos sens »⁸²².

L'aspect olfactif pourrait être intégré car « [l]es odeurs sont des éléments constitutifs des choses », qui « créent un choc émotionnel important. »⁸²³ L'expérience olfactive est un autre moyen pour aller à la rencontre des œuvres et susciter des émotions. En effet, les parfums YSL pourraient faire l'objet d'un dispositif de présentation pour renforcer l'aspect magnétique du parcours. La difficulté résiderait dans le fait de ne pas diffuser une « odeur entêtante » dans les salles d'exposition. De nos jours, certains dispositifs sont suffisamment performants pour éviter ce genre d'écueil. A la Bibliothèque nationale de France à Paris⁸²⁴, des dispositifs olfactifs sont intégrés à des consoles explicatives. Les visiteurs ont simplement à appuyer sur un bouton pour laisser échapper l'effluve souhaitée.

Afin de rendre plus interactif la visite, assurer au public une meilleure compréhension de l'histoire d'une technique et lui faire ressentir la matière des tissus, le musée YSL devrait également mettre en place des dispositifs tactiles. Initialement destinés aux personnes déficientes visuelles, ces procédés permettent aux musées d'élargir leur champ d'action en encourageant la manipulation, à l'instar du Musée du Louvre avec son département dédié à l'Islam⁸²⁵. Il serait d'autant plus pertinent d'adopter ce type de dispositif au musée YSL que les tissus sont des éléments dont la compréhension passe par le toucher : « Toucher engage le visiteur, qui prend possession de l'histoire à laquelle il choisit d'adhérer. Il prend en main les objets dont la réalité (texture, température) le touche aussi⁸²⁶. » Des échantillons de textiles fac-similés pourraient être présentés tout au long du parcours, soit à côté des œuvres soit sous forme de catalogue.

L'aspect didactique et pédagogique se trouve-t-il ainsi renforcé ?

⁸²¹ « Une expérience multisensorielle qui permet aux visiteurs de se promener dans la « scène » [...] Ces expôts tirent les visiteurs hors du rituel de contemplation muséale monodimensionnelle et passive et les transportent dans un autre moment, un autre lieu ou une autre situation, où ils deviennent des participants actifs face à ce qu'ils rencontrent » – Propos d' Hallie Gilbert dans MIN Kyeonghi, *op. cit.* (note 36).

⁸²² DELARGE Alexandre, « L'exposition : un voyage dans le sens », *Publics et Musées*, n°2, 1992, p.156.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.211.

⁸²⁵ Annexe. Volume 3. Document photographique, p.211.

⁸²⁶ DELARGE Alexandre, *op. cit.* (note 822), p.156.

b. Un musée didactique au service d'un discours intellectuel

A-t-on véritablement besoin de supports didactiques pour exposer la mode ? Les créations d'YSL ne peuvent-elles pas être autonomes, se suffire et s'expliquer par elles-mêmes ? Les œuvres peuvent être appréciées pour leur simple aspect esthétique, mais l'approche pédagogique ne doit pas être écartée au profit de l'émotion. Comme la majorité des institutions muséales, le musée YSL tente d'accomplir une mission éducative : il se veut didactique⁸²⁷ et tient à offrir aux visiteurs un moment riche culturellement. « Dès le début, l'éducation a fait implicitement partie de la mission du musée, même si pour la plupart [...], une visite est plus une expérience sociale et esthétique qu'une occasion d'acquérir des connaissances⁸²⁸. » Si certains musées proposent une accumulation de documents riches en connaissances, la dimension pédagogique n'est pas toujours concluante, ce qui empêche le public de comprendre pleinement le propos muséographique. Nombreux sont les visiteurs qui, en sortant, n'ont pas saisi que le musée YSL était l'ancienne maison de couture du maître⁸²⁹. Et pourtant, l'information est bien formulée dans le feuillet à l'entrée mais le dispositif adopté est visiblement non éloquent⁸³⁰.

Pour répondre au mieux à sa mission didactique, le musée appuie son discours intellectuel sur une signalétique culturelle riche et variée⁸³¹ – feuillet, titres, panneaux de salle et de section, cartels – pouvant être comprise par tous les types de public : spécialistes, étudiants en mode et en art, néophytes... Les textes de salles ainsi que les cartels apportent des informations sur chaque thématique, expôt ou groupe d'expôts, aidant ainsi les visiteurs. A noter, un petit plus appréciable, la numérotation des œuvres permettant de se repérer plus aisément⁸³². Toutefois, si le contenu informatif est de qualité – clair et succinct –, il semble qu'il y ait un problème de lisibilité. Les cartels lumineux sont nombreux et leur disposition n'est pas idéale : la majorité d'entre eux sont juxtaposés sous forme de bandeaux horizontaux, à plat sur les podiums. Certes, ils ne détournent pas le regard du public et ne nuisent pas à la mise en valeur des œuvres mais leur lecture s'avère difficile car les visiteurs doivent se courber, ce qui est loin d'être confortable d'autant que l'éclairage de certaines salles ne favorise pas non plus le déchiffrement. Il eût été

⁸²⁷ « La culture, pour être populaire, doit-elle être facile ? Evidemment non, ce n'est pas la culture qui doit être facile, ce sont les lieux où elle est présente. Les musées doivent être spacieux, didactiques, pragmatiques et former l'œil. », dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.21.

⁸²⁸ STEELE Valérie, *op. cit.* (note 174), p.123.

⁸²⁹ Informations récoltées lors de discussions avec Lise Touzé.

⁸³⁰ Annexe. Volume 3. Document iconographique, p.212.

⁸³¹ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.212-213.

⁸³² Annexe. Volume 3. Document photographique, p.214.

préférable d'opter pour des bandeaux de cartels verticaux placés sur les côtés ou pour des fiches de salles glissées dans des casiers indépendants.

Par ailleurs, le musée YSL utilise des dispositifs multimédias – bornes et écrans – afin d'apporter un autre type d'informations au public ainsi qu'un aspect plus moderne et ludique à la médiation. Cependant ces dispositifs ne sont pas interactifs : les visiteurs sont passifs, ils ne font que regarder un écran. Afin de rendre le parcours plus vivant, dynamique et pédagogique, le musée devrait investir dans d'autres types de dispositifs numériques favorisant la participation des visiteurs. En Belgique, à Redu, un musée didactique, MUDIA, a ouvert ses portes en septembre 2018 afin d'aborder l'Histoire de l'art autrement, de façon plus distrayante. Cette approche inédite dans le domaine des Beaux-Arts se veut décomplexée et ludique, révolutionnant ainsi le rapport à l'œuvre d'art. Sans devenir une attraction, le musée YSL pourrait développer des approches plus incitatives, notamment à destination des familles, public partiellement oublié. Cette démarche démocratiserait davantage le musée tout en proposant une visite agréable et divertissante suscitant l'intérêt de tous.

Enfin, le musée possède sa fameuse galerie dite « pédagogique », consacrée à l'approfondissement des informations sur le fonctionnement de l'ancienne maison de couture. Si la configuration de l'espace⁸³³ ne permettait pas d'exposer des documents originaux ni de réels dispositifs, il est toutefois regrettable qu'il n'y ait que des écrans multimédias. Qualifier cet espace de « galerie pédagogique » semble alors excessif, notamment lorsque l'on compare le musée YSL à d'autres institutions. Le Petit Palais à Paris possède une véritable galerie pédagogique⁸³⁴ : conçue comme un atelier d'artiste dans le parcours de visite, elle invite le public à découvrir et expérimenter le style et la technique des peintres par le biais de dispositifs autonomes en accès libre. C'est aussi là que les animations sur rendez-vous ont lieu. Le musée YSL devrait donc reconsidérer cet espace et penser à l'exporter dans une autre salle afin de proposer un résultat plus concluant. Par ailleurs, cette reconfiguration permettrait semble-t-il de mieux intégrer le public enfant avec un espace qui lui serait véritablement dédié.

Aussi, pour mieux encourager l'aptitude des visiteurs à apprendre, le musée YSL doit-il devenir un lieu d'apprentissage plus participatif et considérer les visiteurs comme des participants à part entière.

⁸³³ En tant qu'issue de secours, aucun dispositif n'excédant 1 mètre ne pouvait être installé.

⁸³⁴ Annexe. Volume 3. Documents photographiques, pp.214-215.

C. Repenser (déjà) le musée Yves Saint Laurent : un nouveau projet en perspective

Malgré son ouverture récente, le musée YSL pense déjà à un nouveau projet d'aménagement et de réfection notamment pour résoudre l'un de ses problèmes majeurs qui est le manque évident de place. L'objectif serait de renouveler le PSC, d'agrandir les espaces consacrés au public et d'optimiser la circulation des visiteurs et la lisibilité du parcours. Pour cela, le musée pense à externaliser ses réserves. Actuellement, elles occupent *in situ* environ 400m²⁸³⁵, avec des collections de plus en plus nombreuses suite aux donations et aux acquisitions, accentuant encore davantage le problème d'espace. Pour préserver l'intégrité physique des collections et libérer la place pour les expositions, elles pourraient bien être délocalisées dans un centre de conservation créé sur mesure. Cependant, ces éventuels projets impliqueraient de nouveau la fermeture du musée ce qui nuirait à son développement. Pour l'heure, le tout est en suspens et le musée poursuit sa programmation traditionnelle.

Il serait nécessaire que le musée envisage de repenser sa structure architecturale et sa configuration interne afin de proposer davantage d'espaces d'exposition, d'accueillir dans de meilleures conditions les visiteurs – notamment avec des assises –, de mieux valoriser les collections et d'offrir un parcours plus riche et moins « labyrinthique ». Le musée devrait également entreprendre, à l'image du Palais Galliera, de concevoir des salles d'exposition « permanentes » en plus du Studio. Le Salon Haute couture pourrait, par exemple, devenir un espace permanent et non servir de salle d'introduction pour chaque exposition. Afin de permettre aux visiteurs de comprendre le lieu dans lequel ils se trouvent, il serait judicieux d'y insérer une biographie d'YSL et de Pierre Bergé sans oublier de fournir des informations sur les différentes maisons de couture Saint Laurent ainsi que sur l'évolution du bâtiment – de l'hôtel particulier au musée. Le tout pourrait être agrémenté de photos et d'extraits de films notamment *L'Aigle à deux têtes* ce qui libérerait ainsi un espace d'exposition. Par ailleurs, le fait de centraliser, dans les mêmes espaces, expositions permanentes et expositions temporaires pose aux équipes d'importants problèmes d'aménagement, de logistique et de conservation. Il serait alors souhaitable d'ouvrir une galerie « permanente » avec les œuvres phares d'YSL. Les expositions permanentes prendraient place en son sein et les expositions temporaires resteraient dans les espaces d'exposition actuels. Pour des raisons de conservation, il y aurait une rotation des œuvres ou bien, pour moderniser les dispositifs de présentation, certaines pièces pourraient

⁸³⁵ Les réserves sont réparties en quatre espaces distincts : la réserve des textiles : 227 m² ; la réserve des accessoires : 85 m² ; la réserve des arts graphiques : 35 m² ; et la réserve du fonds documentaire : 50 m².

être présentées sous forme d'hologrammes, à l'instar du Musée Holomouseio qui appréhende le patrimoine scientifique de l'Université de Lille par ce biais.

Le musée YSL allie donc de façon générale l'éducation et le divertissement. Ces deux principes distincts sont complémentaires et forment *l'édu-tainment*. Cette notion résume l'un des dilemmes majeurs auxquels sont confrontés aujourd'hui les institutions muséales : éduquer ou plaire ? Eduquer par le plaisir, tel est l'objectif du musée YSL.

Conclusion

« La Haute couture est une multitude de secrets que l'on se chuchote. Rares sont ceux qui ont le privilège de les transmettre »⁸³⁶. Le musée YSL Paris fait partie de ceux qui dévoilent les mystères de l'art du célèbre couturier au plus grand nombre. Tout en offrant un regard scientifique sur les collections, il révèle une part intime de l'ancienne maison de couture Saint Laurent et de son créateur.

Ce mémoire a tenté d'approfondir les connaissances sur YSL d'un point de vue muséographique et scénographique afin d'appréhender son art d'une nouvelle manière. Sa personnalité et ses créations le rendent à jamais fascinant et c'est pourquoi l'étude du musée qui lui est consacrée s'est révélée particulièrement enrichissante.

Grâce à la volonté d'un homme, Pierre Bergé, le musée a fait entrer le créateur dans le patrimoine national français et a rendu pérenne son œuvre. Loin de vouloir figer celle-ci dans le temps, l'institution lui permet d'être une source d'inspiration vivante pour la création contemporaine, favorisant ainsi un dialogue entre passé, présent et futur. Le discours muséographique s'apparente à la vision que Pierre Bergé voulait laisser d'YSL par-delà la mort : un couturier inventif et avant-gardiste. En valorisant ses modèles phares et en cristallisant son ingéniosité, le musée l'inscrit définitivement dans l'Histoire, l'Histoire de l'art et l'Histoire de la mode et l'enracine encore davantage dans la mémoire collective. Les expositions permettent ainsi aux visiteurs d'appréhender sa carrière en nouant un dialogue riche et varié avec ses créations.

Si la muséographie se définit généralement comme l'art de présenter des objets extraits de leur contexte de fabrication et de destination, la grande force du musée YSL est d'exposer les collections dans le lieu historique de leur création. C'est pourquoi ce mémoire a tenu à centrer son étude sur l'histoire et l'architecture de l'ancienne maison de couture, d'autant plus quand on connaît son intérêt et son importance aux yeux du couple YSL – Pierre Bergé : « Notre histoire, à Yves et à moi, se confond avec celle de notre maison. Nous avons vécu à son rythme, à celui des saisons contrariées [...] »⁸³⁷. Nourrie de leur personnalité et de leur sensibilité, elle

⁸³⁶ Note manuscrite d'Yves Saint Laurent conservée au Musée Yves Saint Laurent Paris.

⁸³⁷ BERGE Pierre, *op. cit.* (note 689), p.6.

est encore animée de nos jours par leur esprit et laisse entrevoir, par le biais muséal, les traces qu'ils ont laissées.

Malgré quelques écueils, le musée YSL a un fort potentiel et se révèle être une belle réussite, notamment parce qu'il répond à deux des enjeux muséaux : l'aspect didactique et le plaisir esthétique. Il ne délivre pas seulement un message scientifique et de nombreuses connaissances, il séduit et émeut le public, se situant ainsi à mi-chemin entre éducation et pure délectation.

D'une manière plus générale, en étant une vitrine muséale de la Haute couture, le musée YSL s'inscrit dans la continuité des institutions consacrées à la mode. Ce patrimoine, encore parfois non reconnu, a désormais acquis ses lettres de noblesse et un droit de cité dans les musées. La mode n'est plus une simple composante de la vie quotidienne et de l'économie mondiale, mais fait désormais partie, au même titre que la peinture et la sculpture, du patrimoine légitime qu'il faut conserver et préserver. Dès lors, elle attire de plus en plus de chercheurs et fait l'objet de nombreuses recherches muséographiques. Cette reconnaissance patrimoniale de la mode est également sensible au sein même des maisons de luxe. Considérés comme les pionniers en matière de conservation du patrimoine de mode, YSL et Pierre Bergé ont ouvert la voie à de nombreuses maisons qui entreprennent de nos jours la même démarche. Cet intérêt croissant peut laisser penser qu'un jour d'autres maisons de couture seront transformées en lieu de mémoire et abriteront un musée.

En investissant le champ patrimonial et culturel, la mode étend ses ambitions, son champ d'action et ses domaines de compétences. Mais a-t-elle besoin des musées pour se populariser et toucher une plus grande clientèle ou est-ce les musées qui ont besoin d'elle pour renouveler leurs expôts, élargir leur public et donner un nouveau souffle à des institutions parfois vieillissantes ? Dans tous les cas, la mode ne doit pas se fixer comme objectif premier d'être exposée mais continuer à susciter la création, inventer de nouvelles règles et lancer de nouveaux défis sans considérer la question de sa postérité dans une institution, sous peine de trahir l'idée même de mode.

En définitive, la mode et les musées entretiennent une relation complexe qui reste encore à approfondir. Dans tous les cas, les deux domaines gagnent à travailler ensemble en tant qu'enjeux clés de la société d'aujourd'hui et vecteurs de communication aidant à leur propre valorisation. Aussi une relation d'échanges entre ces deux mondes s'est-elle mise en place en associant deux professions : les créateurs-couturiers et les curators-conservateurs.

Malgré cet engouement croissant, l'entrée de la mode dans les musées fait toujours débat. L'association mode-art-musée ne présente-t-elle pas un risque de marchandisation des musées et de monétisation de la culture ? Les institutions muséales ne risquent-elles pas de devenir de simples vitrines commerciales des grandes marques ? Si Andy Warhol affirmait que les grands magasins deviendraient des musées et les musées des grands magasins, ne doit-on pas voir là une prédiction ? Ces questionnements sur la place de la mode dans les musées sont toujours d'actualité et ce, même au sein des musées, car le Musée Cristobal Balenciaga, avec son exposition *Cristobal Balenciaga. Mode et Patrimoine. Contextes* en 2018, a mis en évidence les rapports paradoxaux mais légitimes qu'entretiennent la mode et le patrimoine tout en suivant le processus de transformation des vêtements en collections muséales, de l'éphémère à l'éternité⁸³⁸.

Si les secrets de la Haute couture et de ses savoir-faire exceptionnels se dévoilent de plus en plus, « on ne peut [cependant] jamais totalement percer le mystère de la création »⁸³⁹...

⁸³⁸ Sur le site officiel du musée : <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/fr/> [consulté le 12 juillet 2019].

⁸³⁹ Propos de Pierre Bergé, dans SAMUEL Aurélie (dir.), *op. cit.* (note 5), p.21.

Bibliographie

| Sources primaires

SAILLARD Olivier et ROY Sylvie, *Le Patrimoine de la Mode en France. Les collections de vêtements et costumes dans les collections publiques et privées en France. Etats des lieux.* Octobre 2016 – Février 2017.

SAMUEL Aurélie (dir.), *Musée YSL Paris, Projet scientifique et culturel 2017.*

| Sources secondaires

❖ Ouvrages généraux sur le muséologie et la muséographie

BELAEN Florence, « Les expositions d'immersion », *La Lettre de l'OCIM*, n°86, 2003, pp.27-31.

BENAITEAU Carole *et al.*, *Concevoir et réaliser une exposition : les métiers, les méthodes*, Paris, Eyrolles, 2016 [1^{ère} éd. 2012].

BRAWNE Michael, *The museum interior : temporary + permanent display techniques*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, préface de GONSETH Marc-Olivier, Paris, La Documentation française : Direction de l'information légale et administrative, 2012.

DAVALLON Jean, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, coll. Alors, 1986.

DE BARY Marie-Odile et TOBELEM Jean-Michel (dirs.), *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, préfaces de BARROT Jacques et MARTINEAU Richard, Biarritz, Séguier, Option culture, 1998.

DESVALLEES André et MAIRESSE François (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

DROUGUET Noémie et GOB André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en place », in BALLE Catherine (dir.), *Culture & Musées, Musées et organisation*, n°2, 2003, pp.147-157.

DROUGUET Noémie, « Décors, reconstitutions et illusions », *L'invitation au musée*, n°26, 2011, pp.9-13.

EZRATI Jean-Jacques, *Théorie, technologie et technique de l'éclairage muséographique*, Nantes, As Scéno +, 2002.

EZRATI Jean-Jacques, *Eclairage d'exposition, Musée et autres espaces*, Paris, Eyrolles, 2015.

GILBERT P., « L'utilisation de bâtiments anciens comme musées », *Museum*, volume XX, n°4, 1967, pp.257-262.

GIOVANNONI G., « Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne », *Mouseion*, volumes 25-26, n°I-II, 1934, pp.17-23.

GIRARDET Sylvie et MERLEAU-PONTY Claire, *Une expo de A à Z : concevoir et réaliser une exposition*, Paris, Musée en herbe ; Dijon, OCIM, 1994.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2009.

GOB André et MONPETIT Raymond (dirs.), *Culture & Musées, La (r)évolution des musées d'art*, n°16, 2010.

GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : histoire développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014 [1^{ère} éd. 2003].

HAUTECOEUR Louis, *Architecture et aménagement des musées*, préface de DESVALLEES André, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. Textes RMN, 1993.

HURLEY-GRIENER Cécilia, « Jalons pour une histoire du dispositif », in GOB André et MONTPETIT Raymond (dirs.), *Culture & Musées, La (r)évolution des musées d'art*, n°16, 2010, p. 207-218.

JANNEAU Guillaume, *Dictionnaire des termes d'art*, Paris, Garnier frères, 1980.

LAUTERBACH A., « L'adaptation des palais anciens à l'usage des musées et la présentation des ensembles », *Mouseion*, volumes 29-30, n°I-II, 1935, pp.73-76.

LENIAUD Jean-Michel, *Les archipels du passé : le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002.

LOCKER Pam, *Conception d'exposition : (n.) Action d'élaborer quelque chose : (n.) Présentation sous le regard du public d'objets divers, d'œuvres d'art, de produits industriels ou agricoles*, Paris, Pyramid, 2011.

MAY Roland, BADET Claude et COUTANCIER Benoît (dirs.), *Musées et patrimoine*, Paris, Editions du CNFPT, 1997.

MERLEAU-PONTY Claire et EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, préface de CAILLET Elisabeth, Paris ; Torino ; Budapest : l'Harmattan, 2005.

MOLLARD Claude et LE BON Laurent, *L'art de concevoir et gérer un musée*, Colls. DELDICQUE Mathieu, MOLINS Stéphanie et MONTAGNE Lucie, préface de LANG Jack et AZOULAY Audrey, Antony, Editions le Moniteur, 2016.

MONPETIT Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n°9, 1996, pp.55-103.

NERAUDAU Jean-Pierre, *Dictionnaire d'Histoire de l'Art*, préface de GRIMAL Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Coll. AGERON Charles-Robert, AGULHON Maurice, AMALVI Christian *et al.*, Paris, Gallimard, 1984.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. II. La Nation. Le territoire, l'Etat, le patrimoine*, Colls. BERCE Françoise, CARBONNIER Jean, CHASTEL André *et al.*, Paris, Gallimard, 1986.

Office international des musées, « Les maisons historiques et leur utilisation comme musées », *Museum*, volumes 27-28, n°III-IV, 1934, pp.276-286.

POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, coll. Repères : culture-communication, 2009 [1^{ère} éd. 2005].

RECHT Roland, *Penser le patrimoine : mise en ordre et mise en scène de l'art*, Paris, Editions Hazan, 1999.

RIVIERE Georges Henri, Association des amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989.

ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna, « Le musée monographique, un modèle singulier », in *De nouveaux modèles de musées ? : formes et enjeux de créations et rénovations de musées en Europe : XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp.111-160.

SCRIVE Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe de projet », *Publics et Musées*, n°6, 1994, pp.99-104.

TRUDEL Jean, « Loger un musée dans un bâtiment historique : une solution à long terme ? », in *Musées*, Volume 12, N°4, 1990, pp.16-23.

VALENTIEN Imke K., « L'atelier, source d'inspiration », in *Museum International*, Volume XLVIII, N°3, 1996, pp.31-35.

WARD Philip R., « L'importance du support », in *Museum International*, Volume XXXIV, N°1, Paris, UNESCO, 1982, pp.54-56.

WARESQUIEL Emmanuel de (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Coll. Centre national de la recherche scientifique et du Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, Larousse : CNRS Editions, 2001.

❖ **Ouvrages relatifs à la Mode et ses créateurs**

Association générale des conservateurs des collections publiques de France - Section Provence-Alpes-Côte d'Azur, *Réflexions sur la présentation de collections de textiles, de costumes et d'uniformes*, Lyon, Fage éd., coll. Exos, 2006.

CABASSET Patrick, « Quand la mode s'expose », *L'Officiel de la couture et de la mode*, août 2012, pp.62-63.

CALLAN Georgina O'Hara, *Dictionnaire de la mode*, trad. de l'anglais par ECHASSERIAUD Lydie, Paris, Thames & Hudson, coll. L'univers de l'art, 2009.

CARMEN Lucini, « Mannequinage. Le mannequin ou le corps suggéré. Une archéologie de la silhouette », in *Les belles de mai : deux siècles de mode à Marseille : collections textiles du Musée du Vieux-Marseille (XVIII^e-XIX^e siècles)*, [Exposition, Marseille, Musée du Vieux-Marseille, 11 juillet – 31 décembre 2002], Marseille, Edition Alors hors du temps, Musées de Marseille, 2002, pp.143-147.

CUMMINGS Valerie, CUNNINGTON C. Willett et CUNNINGTON Phillis Emily, *The Dictionary of Fashion History*, Oxford ; New-York, Berg, 2010.

DAVID-WEILL Hélène *et al.*, *L'album du Musée de la mode et du textile*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

DELPierre Madeleine et VANIER Henriette, *Grands couturiers parisiens, 1910 – 1939*, [Exposition, Musée du costume de la ville de Paris, décembre 1965 – avril 1966], Paris, Les Presses artistiques, 1966.

DELPierre Madeleine, *La Mode et ses métiers : du XVIII^e siècle à nos jours*, [Exposition, Paris, Musée de la Mode et du Costume, 6 mars – 31 octobre 1981], Paris, Musée de la Mode et du Costume, 1981.

DESLANDRES Yvonne et MÜLLER Florence, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Paris, Editions Somogy, 1986.

Dossier « La mode », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°21, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005, pp.3-56.

Dossier « La mode entre au musée », *Journal des Arts*, n°375, 21 septembre – 4 octobre 2012, pp.19-24.

DUFLOS-PRIOU Marie-Thérèse, « Costume, corps et muséographie : les mannequins d'exposition », *Ethnologie française*, N°2, 1989, p.155-160.

FIETTE Alexandre, *Mode, passion et collection : le regard d'une femme*, [Exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2 octobre 2003 – 7 mars 2004], Paris, Somogy éd. d'art ; Genève, Musées d'art et d'histoire, 2003.

GAILLARD Françoise et MAYLIN Jeanne, *Le musée de la mode*, trad. de l'anglais, Paris, Phaidon, 2016 [1^{ère} éd. 2001].

GEORGE Sophie, *Le vêtement de A à Z : encyclopédie thématique de la mode et du textile*, Paris, Edition Falbalas, 2013.

GEORGE Sophie, *Les accessoires de A à Z : accessoires de coiffures et chapeaux, accessoires textiles, bijoux, ceintures, chaussures, éventails, gants, lunettes et masques, maroquinerie, montres, ombrelles, parapluie et cannes : encyclopédie thématique de la mode et du textile*, Paris, Edition Falbalas, 2016, 2 volumes.

GODART Frédéric, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, coll. Repères. Sociologie, 2016 [1^{ère} éd. 2009].

GOLBIN Pamela, *Créateurs de modes*, Paris, Editions du Chêne, 1999.

GRAU François-Parie, *La haute couture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2000.

GRUMBACH Didier, *Histoires de la mode*, Paris, Edition du Regard, 2008 [1^{ère} éd. 1993].

GUILLAUME Valérie et Palais Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris, *Jacques Fath*, préface de GIVENCHY Hubert de, [Exposition, Paris, Musée de la Mode et du Costume, 21 juin – 7 novembre 1993], Paris, Adam Biro et Paris Musées, 1993.

GUILLAUME Valérie et VEILLON Dominique, *La mode : un demi-siècle conquérant*, Paris, Gallimard, coll. Textures/Style, 2007.

HENIN Janine, *Paris haute couture*, Paris, P. Olivier, coll. Panorama, 1990.

KYBALOVA Ludmila, HERBENOVA Olga et LAMAROVA Milena, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, préface de SALVY Claude, trad. du tchèque par RODRIGUE Gilberte, Paris, Gründ, 1976.

La conservation des textiles anciens : journées d'études de la SFIIC, Angers, 20-22 octobre 1994, Champs-sur-Marne, SFIIC, 1994, pp.131-140.

LAVÉRE James, *Histoire de la mode et du costume*, trad. de l'anglais par HECTER Michèle, CHAREYRE Christine et DIEBOLD Christian-Martin, Paris, Thames & Hudson, coll. L'univers de l'art, 2002 [1^{ère} éd. 1990].

LE MENN Richard, *Les petits maîtres de la mode, XII^e-XXI^e siècles*, Paris, Editions Richard Le Menn, 2015.

LELOIR Maurice, sous la direction de DUPUIS André, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes : des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 2012 [1^{ère} éd. 1951].

« Les costumes au musée », *Musées et collections publiques de France*, n°215, juin 1997.

LIPOVETSKY Gilles, *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. Folio. Essais, 1991.

MANZONI Isabelle, « La mode cherche à mieux préserver et valoriser son patrimoine », *Journal du Textile*, n°2337, 9 mai 2017, p.10.

Marseille, Direction des musées, *Chanel : ouverture pour la mode à Marseille*, [Exposition, Marseille, Château Borély, 26 février – 16 avril 1989], Marseille, Musées de Marseille, 1989.

MENDES Valerie et DE LA HAYE Amy, *La mode depuis 1900*, trad. de l'anglais par DELAGE Laurence, PIELAT Thierry et ECHASSERIAUD Lydie, Paris, Thames & Hudson, coll. L'univers de l'art, 2011.

MILBANK Caroline Rennolds, *Couture : the great fashion designers*, Londres, Thames and Hudson, 1985.

MOLLARD Claude, « La mode et son musée : 1981-1986 », dans *La culture est un combat : les années Lang-Mitterrand, 1981-2002. Cinquante histoires édifiantes*, préface de BUREN Daniel, Paris, Presses universitaires de France, 2015, pp.199-209.

MONIER Véronique, « Mannequins et Mannequinage, leur incontournable nécessité », in *La conservation des textiles anciens : [actes des] Journées d'études de la SFIIC [Section française de l'Institut international de conservation des œuvres historiques et artistiques]* (Angers, 20-22 octobre 1994), Champs-sur-Marne, SFIIC, 1994, pp.131-140.

MONIER Véronique, « Les textiles : éléments de conservation préventive », *Techne*, n°11, 2000, p.99-104.

MONNEYRON Frédéric, *La mode et ses enjeux*, Paris, Klincksieck, 2005.

MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle : du vêtement et de la mode*, Paris, PUF, 2008.

MÜLLER Florence, « Le Musée de la mode vu par les créateurs », *Beaux-Arts Magazine*, n°153, février 1997, pp.72-77.

MÜLLER Florence (dir.), *Christian Dior : couturier du rêve*, [Exposition, Paris, Musée des arts décoratifs, 5 juillet 2017 – 7 janvier 2018], Paris, Musée des arts décoratifs, 2017.

Musée de la mode et du textile, *Hommage à Christian Dior*, [Exposition, Paris, Musée des arts de la mode, 19 mars – 4 octobre 1987], Paris, Musée des arts de la mode, 1987.

ÖRMEN Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette*, Paris, Hazan, coll. Guide des arts : clés et repères, 2009.

Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, *Le monde selon ses créateurs : Jean-Paul Gaultier, Romeo Gigli, Vivienne Westwood, Sybilla, Martin Margiela, Jean-Charles de Castelbajac*, [Exposition, Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode et du Costume, 6 juin – 15 septembre 1991], Paris, Paris-Musées, 1991.

PALOMO-LOVINSKI Noël, *Les plus grands créateurs de mode : de Coco Chanel à Jean-Paul Gaultier*, trad. de l'anglais par POMIER Lise-Eliane, Paris, Eyrolles, 2011.

PARROT Nicole, *Mannequins*, Paris, Editions Colona, 1981.

REMAURY Bruno (dir.), *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*, Paris, Edition du Regard, 1996.

REMAURY Bruno et KAMITSIS Lydia (dirs.), *Dictionnaire international de la mode*, Coll. COLENO Nadine, Paris, Edition du regard, 2004.

ROGER-MILES Léon, *Les créateurs de la mode*, Paris, Ch. Eggimann, 1910.

ROUX Raphaëlle et MÜLLER Florence, « Christian Dior, couturier du rêve », *Connaissance des arts*, n°773, juillet 2017.

SAILLARD Olivier, ZAZZO Anne (dirs.) et Palais Galliera, musée de la mode la Ville de Paris, *Paris haute couture*, [Exposition, Paris, Hôtel de Ville, mars – juin 2013], Paris, Skira Flammarion, 2012.

SEELING Charlotte, *La mode au siècle des créateurs : 1900-1999*, trad. de l'allemand, Cologne, Könemann, 2000.

SEELING Charlotte, *Mode : 150 d'histoire. Couturiers, stylistes, marques*, trad. de l'allemand, Cologne, Könemann, 2011.

STEELE Valerie, *Paris fashion : a cultural history*, Oxford, Berg, 1998 [1^{ère} éd. 1988].

STEELE Valerie, *Encyclopedia of clothing and fashion*, Volume 3, Detroit, Thomson-Gale, coll. Scribner library of daily life, 2005.

TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *Histoire technique et morale du vêtement*, préface de SAINT LAURENT Yves, Paris, Bordas, coll. Cultures, 1990.

VIGOUREUX-LORIDON Jean-Noël, *Histoire illustrée du costume : introduction visuelle*, préface de GRUMBACH Didier, Lyon, Samedi midi éditions, 2006.

WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2014 [1^{ère} éd. 1999].

WATSON Linda, *Visionnaires : les plus grands créateurs de mode*, trad. de l'anglais par HAAS Pascale, Paris, La Martinière, 2015.

❖ **Ouvrages relatifs à Yves Saint Laurent**

BAQUE Dominique, *Yves Saint Laurent. Les derniers jours de Babylone : les adieux à l'appartement d'Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, postface de BERGE Pierre, Paris, Editions du Regard, coll. Photographies, 2013.

BENAÏM Laurence, *Yves Saint Laurent : naissance d'une légende*, Paris, Editions de La Martinière, 2001.

BENAÏM Laurence, *Yves Saint-Laurent, Biographie*, Paris, Grasset, 2002 [1^{ère} éd. 1995].

BENAÏM Laurence, *Requiem pour Yves Saint Laurent*, Paris, B. Grasset, 2010.

BENAÏM Laurence, *Musée Yves Saint Laurent Marrakech*, Marrakech, Editions Jardin Majorelle, 2017.

BERGE Pierre, *Yves Saint Laurent*, Paris, Editions Assouline, coll. Mémoire de la mode, 1996.

BERGE Pierre, COLLIN Philippe et CHARLES-ROUX Edmonde, *Yves Saint Laurent : théâtre, cinéma, music-hall, ballet*, [Exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 4 octobre 2007 – 27 janvier 2008], Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 2007.

BERGE Pierre, *Lettres à Yves*, Paris, Gallimard, 2010.

BERGE Pierre, *Yves Saint Laurent. Une Passion marocaine*, Paris, Editions de La Martinière, 2010.

BONDIL Nathalie *et al.*, *Yves Saint Laurent Style*, [Exposition, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 29 mai – 28 septembre 2008 ; San Francisco, Fine arts museums, 1^{er} novembre 2008 – 1^{er} mars 2009], Paris, La Martinière, 2008.

BURGAUD Pierre-Dominique, CHAMFORT Alain et MURPHY Robert, *Une vie Saint Laurent*, Paris, Albin Michel, 2010.

CHENOUNE Farid, MÜLLER Florence (dirs.) *et al.*, *Yves Saint-Laurent*, [Exposition, Paris, Petit Palais – musée des Beaux-Arts, 11 mars – 29 août 2010], Paris, La Martinière, 2010.

CHRISTIE'S, *Catherine Deneuve. Yves Saint Laurent. De mode et d'amitié. Paris, 24 janvier 2019*, [Catalogue de vente – Exposition publique du 19 au 24 janvier 2019], Christie, Manson & Woods Ltd, 2018.

COURET Sophie et VIDAL Pauline, « Les dessous de la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint-Laurent, Portrait d'une institution singulière dans le patrimoine de la mode », *Coré*, n°28, 2012, pp.40-47.

DRAKE Alicia, *Beautiful people : Saint Laurent, Lagerfeld : splendeurs et misères de la mode*, trad. de l'anglais par COHEN Bernard et DEMANGE Odile, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2010 [1^{ère} éd. 2008].

Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, haute couture. L'œuvre intégral, 1962-2002*, préface de BERGE Pierre, Paris, Editions de La Martinière, 2010.

KAWASHIMA Rumiko, *Yves Saint Laurent : The Beginning of a Legend. 1936-2000*, Tokyo, ALC Press. 2000.

LEFRANC Cécile, « Saint Laurent et les maîtres », *Connaissance des arts*, n°387, 2009, pp.4-11.

LELIEVRE Marie-Dominique, *Saint Laurent, mauvais garçon*, Paris, Flammarion, 2009.

MAURIES Patrick, *Yves Saint Laurent : la folie de l'accessoire*, Paris, Phaidon, 2017.

MEARS Patricia et MCCLENDON Emma, *Yves Saint Laurent + Halston : fashioning the 70s*, [Exposition, New York, Fashion Institute of Technology, 5 février 2015 – 18 avril 2015], New Haven, Yale University press, 2015.

MEEK Jan, *Yves Saint Laurent : retrospective*, [Exposition, Sydney, Art gallery of New South Wales, 20 mai – 5 juillet 1987], Coll. BERGE Pierre, préface de CAPON Edmund et MENADUE John, Sydney, Art gallery of New South Wales, 1987.

Mode 1958-1990. Yves Saint Laurent, [Exposition, Tokyo, Sezon Museum of Art, 14 novembre – 26 décembre 1990], préface de TSUTSUMI Kuniko, Tokyo, Sezon Museum of Art, 1990.

MÜLLER Florence, *Yves Saint Laurent Visionnaire*, [Exposition, Bruxelles, Espace culturel ING, 30 janvier – 5 mai 2013], Bruxelles, ING, 2013.

MÜLLER Florence (dir.), *Yves Saint Laurent : The Perfection of Style*, préface de BERGE Pierre, [Exposition, Seattle, Art Museum, 11 octobre 2016 – 8 janvier 2017 ; Virginia, Museum of Fine Arts, 7 mai – 26 août 2017], New York, Skira Rizzoli, 2016.

MURPHY Robert, *Les paradis secrets d'Yves Saint-Laurent et de Pierre Bergé*, préface de BERGE Pierre, Paris Albin Michel, 2009.

NEUTRES Jérôme (dir.), *Jacques Doucet – Yves Saint Laurent : vivre pour l'art*, [Exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 15 octobre 2015 – 14 février 2016], Paris, Flammarion - Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 2015.

OHREL Mathias, « Pourquoi YSL est-il le créateur du siècle ? », *Beaux-Arts Magazine*, n°309, mars 2010, pp.88-92.

ÖRMEN Catherine, *All about Yves*, Paris, Larousse, coll. Mode, 2016.

PESSEY-LUC Aude, *Yves Saint Laurent, haute couture : 40 ans de création en dentelle*, [Exposition, Alençon, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 8 juin – 29 septembre 2002], Alençon, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 2002.

SAILLARD Olivier *et al.*, *Yves Saint Laurent 1971. La collection du scandale*, [Exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 19 mars – 19 juillet 2015], Paris, Flammarion, 2015.

SAINT LAURENT Yves, *Smoking Forever*, [Exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 5 octobre 2005 – 26 avril 2006], Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 2005.

SAMUEL Aurélie (dir.), *Les musées Yves Saint-Laurent : Paris- Marrakech*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2017.

SAMUEL Aurélie (dir.), *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, [Exposition, Paris, Musée Yves Saint Laurent, 2 octobre 2018 – 27 janvier 2019 ; Exposition, Nice, Musée des Arts asiatiques, 6 avril – 6 octobre 2019], Paris, Gallimard, Musée Yves Saint Laurent, 2018.

SAVIGNON Jérôme et BURE Gilles de, *Saint Laurent rive gauche. La révolution de la mode*, [Exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 5 mars – 17 juillet 2011], préface de BERGE Pierre, Paris, La Martinière, 2011.

SAVIGNON Jérôme, *Le studio d'Yves Saint Laurent. Miroir et Secrets*, préface BERGE Pierre, Arles, Actes Sud, coll. Beaux Livres, 2014.

SIEFF Jeanloup, *Yves Saint Laurent mis à nu : inédits et portraits rares*, préface de BERGE Pierre, Paris, Albin Michel, 2010.

SY Hady, DUPIRE Beatrice et LEPICARD Marie-Jose, *Yves Saint Laurent – Forty years of Creation 1958-1998*, Cranbury, International Festival of Fashion Photography, Distributed Art Publishers, 1998.

TEBOUL David, *Yves Saint Laurent : 5, avenue Marceau, 75116 Paris, France*, Paris, Edition de La Martinière, 2002.

THOMAS Fabrice et APOSTOLSKA Aline, *Saint Laurent et moi : une histoire intime*, Paris, Hugo Doc, 2017.

YANADA Yoshiaki, *Designers History 10 years, Yves Saint Laurent 1985-1995*, Editions Gap Japon, 1996.

Yves Saint Laurent, [Exposition, New York, the Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art, 14 décembre 1983 – 2 septembre 1984], New York, The Metropolitan Museum of Art ; Clarkson N. Potter, 1983.

Yves Saint Laurent 1958-1985, préfaces de ZHANG Tuo, LANG Jack et SAINT LAURENT Yves, [Exposition, Pékin, Palais des beaux-arts, mai 1985], Paris, YSL, 1985.

Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent, préface de LEVY Bernard-Henri, [Exposition, Paris, Musée des Arts de la Mode, 30 mai – 26 octobre 1986], Paris, Editions Herscher, 1986.

Yves Saint Laurent, 28 ans de création, [Exposition, Paris, Musée des Arts de la Mode, 30 mai – 26 octobre 1986], Paris, Editions Herscher, Union des Arts Décoratifs, 1986.

Yves Saint Laurent et le théâtre, préface de CHARLES-ROUX Edmonde, [Exposition, Paris, Musée des arts décoratifs, 25 juin – 7 septembre 1986], Paris, Herscher, 1986.

Yves Saint Laurent et la Photographie de Mode, préface de DURAS Marguerite, trad. de l'allemand par PINARD-LEGRIS Jean-Luc, Paris, Editions Albin Michel, 1988.

Yves Saint Laurent : Exotismes, [Exposition, Marseille, Musée de la mode, Espace Mode Méditerranée, 10 décembre 1993 – 27 mars 1994], Marseille, Musées de Marseille ; Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

« Yves Saint Laurent. 1962-2002. », *L'Officiel, 1000 modèles*, Paris, Les Editions Jalou, Hors-série n°1, février 2002.

Yves Saint Laurent dialogue avec l'art, [Exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 10 mars – 31 octobre 2004], Paris, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, 2004.

Yves Saint Laurent : Style is Eternal, préface de BERGE Pierre, [Exposition, Barnard Castle, Bowes Museum, 11 juillet – 25 octobre 2015], Barnard Castle, The Bowes Museum, 2015.

Yves Saint Laurent. L'album, Paris, Musée Yves Saint Laurent Paris et Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2017.

❖ **Ouvrages relatifs au Paris du XIX^e siècle : urbanisme, architecture et hôtels particuliers**

ANDIA Béatrice de (dir.) et Paris, Délégation à l'action artistique, *Le 16^e : Chaillot, Passy, Auteuil, métamorphose des trois villages*, préface de TAITTINGER Pierre-Christian, Coll. BALUT Pierre-Yves, BERNARD Henry et BERRY Maurice, [Exposition, Paris, Mairie du 16^e arrondissement, 1992], Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1991.

ANDIA Béatrice de (dir.) et Paris, Délégation à l'action artistique, *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, préface de LOYRETTE Henri, Paris, Actions artistique de la Ville de Paris, coll. Paris et son patrimoine, 2004.

BERTRAND Michel Jean, *Architecture de l'habitat urbain : la maison, le quartier, la ville*, Paris, Dunod, coll. Espace et architecture, 1980.

BOUCHER François, *Vieux quartiers, vieilles maisons de Paris, volume 1 : Rive droite*, Paris, Editions Marcel Daubin, 1948.

CHEMETOV Paul et MARREY Bernard, *Architecture à Paris : 1848-1914*, Paris, Dunod, coll. Espace et architecture, 1984 [1^{ère} éd. 1972]. .

DELORME Jean-Claude et DUBOIS Anne-Marie, *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Parigramme, 2002.

DONIOL Auguste, *Histoire du XVI^e arrondissement de Paris*, Paris, Hachette et Cie, 1902.

ELEB Monique et DEBARRE-BLANCHARD Anne, *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités, 17-19^{ème} siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989.

GADY Alexandre, *Les hôtels particuliers de Paris : du Moyen-Âge à la Belle époque*, Paris, Parigramme, 2008.

GELIS-DIDOT Pierre et LAMBERT Th., *Hôtels et maisons de Paris : façades et détails relevés et dessinés par P. Gélis-Didot, avec le concours de Th. Lambert*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1893.

HILLAIRET Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Volumes [1] A-K, Paris, Les Editions de Minuit, 1997.

HILLAIRET Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Volume [2] L-Z, Paris, Les Editions de Minuit, 1997.

LARBODIERE Jean-Marc, *Hôtels particuliers de Paris*, Issy-les-Moulineaux, Massin, coll. Les essentiels du patrimoine, 2011.

LEMOINE Bertrand et SIGURET Philippe, *Vie et histoire du XVI^e arrondissement : Auteuil, Muette, Porte Dauphine, Chaillot...*, Paris, Hervas, 1986.

LOYER François, *Paris XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, préface par BAILLY Jean-Christophe, Paris, Hazan, 1987.

MAHEU-VIENNOT Isabelle et ROBERT Philippe, Conseil international des monuments et des sites. Section française et Centre de création industrielle (Paris), *Créer dans le créé : l'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, [Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 28 mai – 8 septembre 1986], coll. Essais et documents, Milan ; Paris, Electa Moniteur, 1986.

MERLIN Pierre et CHOAY Françoise (dirs.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2015 [1^{ère} éd. 1988].

MIGNOT Claude, *L'architecture au XIX^e siècle*, Paris, Editions du Moniteur ; Fribourg, Office du livre, 1983.

MIGNOT Claude, *Grammaire des immeubles parisiens : six siècles de façades du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Parigramme, 2004.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (dir.), *Paris, le guide du patrimoine*, Paris, Direction du patrimoine, CNMHS : Conseil régional d'Ile-de-France, Hachette, coll. Le guide du patrimoine, 1994.

POISSON Georges, *Histoire de l'architecture à Paris*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris, Hachette, coll. Nouvelle histoire de Paris, 1997.

ROCHEGUDE Félix, *Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements : origines des rues, maisons historiques ou curieuses, anciens et nouveaux hôtels, enseignes : XVI^e arrondissement*, Paris, Librairie Hachette et compagnie, 1910.

THOMASSIN Luc et Paris, Délégation à l'action artistique, *Le 16^e arrondissement : itinéraires d'histoire et d'architecture / Action artistique de la Ville de Paris*, [Exposition, Paris, Mairie du 16^e arrondissement, 7 octobre – 29 octobre 2000] Paris, Mairie de Paris, Direction générale de l'information et de la communication, coll. Paris en 80 quartiers, 2000.

| Littérature grise : mémoires et thèses

❖ Yves Saint Laurent

CHAMBON Coraline, *Yves Saint Laurent Haute Couture : mémoire et reflet de l'art*, Mémoire d'étude de master 1 en Sociétés et religions XVI-XX^e, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2006, 2 volumes.

COLLAU Cécile, *Yves Saint Laurent et les musées. Un grand couturier à la recherche de la postérité*, Mémoire d'étude de master 1 en Histoire de l'Art, Paris 1, Université Panthéon-Sorbonne, 2002, 2 volumes.

COGNINI Valentina, *Scénographie et construction du sens. Le cas de l'exposition « L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent » au musée Yves Saint Laurent Paris*, Mémoire d'étude de master 1 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2019, 2 volumes.

LEMARCHAND Amélie, *De la fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent au musée Yves Saint Laurent : Paris, construire un nouveau propos muséographique entre muséographie thématique et restitution d'une maison de couture, quelle médiation mettre en place ?*, Mémoire de stage de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2017, 3 volumes.

NOARO Jean-Philippe, *Le Centre de documentation Yves Saint Laurent et son exposition « Moments de création » : conception, muséographie, limites*, Mémoire d'étude de master 1 en Monographie de Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2000, 2 volumes.

NOWINSKI Elodie, *Yves Saint Laurent : une maison de couture dans les années 1960*, Mémoire de recherche de master 2 en Histoire et théorie du politique, Paris, Institut d'études politiques, 2005, 2 volumes.

PAÏTA Margaux, *La Muséographie du parcours inaugural du Musée Yves Saint Laurent Paris : étude de réception et propositions de remédiation*, Mémoire de recherche de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2018.

PENCHINAT Agathe, *La Construction de la mémoire d'Yves Saint Laurent à travers les institutions : du couturier à l'artiste*, Mémoire d'étude de master 1 en Anthropologie sociale et culturelle de l'Europe, Paris, Ecole du Louvre, 2011, 2 volumes.

SARDA Manon, *Le chantier des collections prêt-à-porter rive gauche du Musée Yves Saint Laurent Paris. Pré-inventaire, conditionnement, déménagement*, Mémoire de stage de master 2 en Régie des œuvres et Conservation préventive, Paris, Ecole du Louvre, 2018, 2 volumes.

VAN DUYSE Tiphanie, *Une régie à la mode : l'évolution des missions de la régie dans le cadre de l'ouverture des musées Yves Saint Laurent*, Mémoire de stage de master 2 en Métiers du Patrimoine, Paris, Ecole du Louvre, 2016, 2 volumes.

❖ Mode et textiles

BERTHON Amandine, *La construction du Musée de la Mode et du Textile*, Mémoire d'étude de master 1 en Monographie de Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 1999, 1 volume.

BOUKHITINE Anabel, *Exposer la mode au musée*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 2005, 2 volumes.

BUZET-SARVONNAT Carole, INFANTE Nathalie et REVEL-MOUROZ Anne-Elisabeth, *Le Palais Galliera et le Musée de la Mode et du Costume*, Mémoire d'étude de master 1 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 1994, 1 volume.

CHAUSY-HENIN Janine, *La Haute Couture, un élément du rayonnement mondial de Paris*, Thèse de doctorat en Géographie humaine, Lille, A.N.R.T, 1990, 2 microfiches.

COUTON Clémentine, *Comment exposer les collections textiles du musée Guimet au sein des collections permanentes : problématiques et solutions proposées*, Mémoire de stage de master 2, Paris, Ecole du Louvre, 2013, 2 volumes.

FERNANDEZ BURRIEL Carmen, *Etude de l'architecture muséale, à travers deux exemples : le Musée de la mode et du textile, Paris, le Musée Guggenheim, Bilbao*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 1997, 2 volumes.

GAILLARD Coralie, *Le Musée de la Mode et du Textile : présélection, étude et présentation des collections du XIX^e siècle*, Mémoire d'étude de master 1 en Monographie de Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 1995, 2 volumes.

GUGNY Stéphanie, *La conservation préventive du costume : réserves et salles d'exposition*, Mémoire d'étude de master 1 en Monographie de Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 1994, 1 volume.

JAN Morgan, *Culture couture, La reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créateur en France, de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Thèse de doctorat d'histoire contemporaine, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2011, 1 volume.

KAWAJIRI Ana, *La présentation de costumes : une analyse comparative de deux expositions de costumes du XVIII^e siècle*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 2011, 2 volumes.

KAWAJIRI Ana, *Tradition et innovation dans la mise en exposition de la mode*, Mémoire de recherche de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2012, 2 volumes.

LACAILLE Eléonore, *L'Exposition « Christian Lacroix. Histoires de mode » : un musée imaginaire*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 2008, 2 volumes.

PERONNIN-POIRIER Diane Elisabeth, *Etude sur les musées du costume et de la mode en France*, Mémoire de master 1 en Archéologie et Histoire de l'art, Paris, Université Paris IV Sorbonne, 1987, 1 volume.

PILARD Nathalie, *Entre mythe et réalité : Christian Dior (1946-1995)*, Mémoire d'étude de master 1 en Histoire, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1995, 1 volume.

ROCHOTTE Sylviane, *Le Musée de la Mode et du Textile, exposition « Exotisme » : analyse d'une présentation muséographique*, Mémoire d'étude de master 1 en Monographie, Paris, Ecole du Louvre, 1997, 1 volume.

SAN MARTIN Elvira Moya, *La présentation des textiles sous la double angle de la conservation et de la muséographie à travers trois expositions du musée de la Mode et du*

Textile, Mémoire de recherche approfondie de master 2, Paris, Ecole du Louvre, 2006, 1 volume.

STEFFANUS Guillaume, *Les dispositifs de présentation du Musée du costume (1956-1977)*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 2012, 2 volumes.

WRATISLAV Elizabeth, *Exposer le costume de scène : du support à la scénographie*, Mémoire de recherche de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2011, 2 volumes.

❖ Maisons-musées et musées d'artistes

BOUCHER Erika, *Comparaison de trois « maisons-musées » : le musée Nissim de Camondo, le musée Gustave Moreau, le musée Cernuschi*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 2006, 1 volume.

BRODBECK Sulamith et AIMONIER-DAVAT Claire, *Les Ateliers-musées de sculpteurs à Paris : analyse et comparaison des musées Antoine Bourdelle, Ossip Zadkine et Henri Bouchard*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 2000, 1 volume.

CHARABANI Hélène, *Analyser et comparer l'exposition dans les hôtels particuliers aménagés en musées (Jacquemart André et Cognacq Jay) : passage d'une collection particulière ou privée à un musée*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 1997, 1 volume.

DORE Hélène, *Analyse d'un ancien atelier d'artiste, le musée national Eugène Delacroix, et proposition de plan stratégique*, Mémoire de stage de master 2 en Médiation culturelle, Paris, Ecole du Louvre, 2014, 2 volumes.

FOURNET Jean-Pierre, *Une Demeure d'atmosphère : la maison de Louis Mantin à Moulins, vers une ouverture au public en 2005*, Mémoire d'étude de master 1, Paris, Ecole du Louvre, 1997, 1 volume.

GIRAUD Benoît, *Etude architecturale du Musée national Jean-Jacques Henner : de la maison au musée*, Mémoire de recherche de master 2 en Histoire de l'Art appliquée aux collections, Paris, Ecole du Louvre, 2009, 2 volumes.

GUIDO Laurence de, *Analyse et comparaison de la muséographie de six musées d'artistes, d'écrivains et de musiciens en France : Musée Antoine Bourdelle, Paris ; Maison Claude*

Debussy, Saint Germain en Laye ; Musée Jean de La Fontaine, Château Thierry ; Musée Pierre Loti, Rochefort ; Musée Gustave Moreau, Paris ; Musée Ivan Tourgueniev, Bougival, Mémoire d'étude de master 1 en Monographie, Paris, Ecole du Louvre, 1996, 1 volume.

❖ Muséographie analogique

MIN Kyeonghi, *L'expérience immersive des visiteurs dans une muséographie analogique : étude de cas au Musée Nissim de Camondo et à la Cité Radieuse au Musée des Monuments Français*, Mémoire de recherche de master 2 en Muséologie, Paris, Ecole du Louvre, 2016, 2 volumes.

| Webographie

BELAEN Florence, « Les expositions, une technologie de l'immersion », *MédiaMorphoses*, n°9, 2003, p.100-103, <http://hdl.handle.net/2042/23288> [consulté le 11 mars 2019].

Commission Fédérale des Monuments historiques (CFMH), *Les salles historiques des musées. Document de base*, Berne, 16 mai 2006, https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwie2KOh1frgAhWoxoUKHW5SCLEQFjAAegQIChAC&url=https%3A%2F%2Fwww.bak.admin.ch%2Fdam%2Fbak%2Ffr%2Fdokumente%2Fkulturpflege%2Fpublikationen%2Fhistorische_zimmermuseen.pdf.download.pdf%2Fles_salles_historiquesdesmusees.pdf&usq=A0vVaw3XtPmx0Ur263TDMKyBQ6lR [consulté le 11 mars 2019].

Communiqué de presse, *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/CP-LAsie-rêvée-dYves-Saint-Laurent_180712_102951.pdf [consulté le 11 mars 2019].

Communiqué de presse, *Nouvelle présentation du parcours inaugural*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/CP_18-02-15-Renouvellement_des_oeuvres_MYSLP_180712_102137.pdf [consulté le 11 mars 2019].

Conférence de presse, *Deux musées Yves Saint Laurent. Paris et Marrakech*, le 8 juin 2017, à l'Institut français de la mode, dans l'amphithéâtre Yves Saint Laurent : https://www.youtube.com/watch?time_continue=2270&v=lAgbK-JcxHQ [consulté le 5 juillet 2019].

Conseil International des Monuments et des Sites, *Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu*. Adoptée à Québec, Canada, le 4 octobre 2008, https://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_FR.pdf [consulté le 5 août 2019].

DAVALLON Jean, « Analyser l'exposition : quelques outils », *Museums.ch*, n°1, 2006, <https://www.museums.ch/it/assets/ebooks/museums-n1/files/assets/seo/page118.html> [consulté le 11 mars 2019].

DELARGE Alexandre, « L'exposition et l'indissociable union du fond et de la forme », *La Lettre de l'OCIM*, 155, 2014, p.10-16, <https://journals.openedition.org/ocim/1437#tocto2n13> [consulté le 11 mars 2019].

DESVALLEES André et MAIRESSE François (dirs.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Francais_BD.pdf [consulté le 11 mars 2019].

Dossier de presse, *Musée Yves Saint Laurent Paris*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/Dossier_de_presse_Musee_YSL_Paris.pdf [consulté le 11 mars 2019].

Dossier de presse, *Musée Yves Saint Laurent Marrakech*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/MuseeYSLMarrakech_DOSSIER_DE_PRESSE_FR.pdf [consulté le 11 mars 2019].

Dossier de presse, *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/DP_LAsie-revee-dysl_FR.pdf [consulté le 11 mars 2019].

Dossier de presse, *Nouvelle présentation des collections 2019*, <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musee-ysl-paris/press-releases/Dossier-de-presse-nouvelle-présentation-des-collection-2019-01-30.pdf> [consulté le 11 mars 2019].

HUGOUNENQ Sarah, « Les musées monographiques : des enjeux spécifiques », *Le Quotidien de l'Art*, n°598, 6 mai 2014, <http://www.fondationarp.org/assets/lqda-2014-05-06-p.3.pdf> [consulté le 10 février 2019].

MARTIN Valérie, *Le musée du XXI^e siècle : une expérience immersive*, Actualités UQUAM, 2013, <https://www.actualites.uqam.ca/2013/le-musee-du-xxie-siecle-une-experience-immersive> [consulté le 11 mars 2019].

Ministère de la Culture, *Label « Maisons des Illustres »*, <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres> [consulté le 15 août 2019].

PONCELET François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt*, 2008, <http://journals.openedition.org/ceroart/565> [consulté le 11 mars 2019].

Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques, 2014, téléchargeable sur le site de l'Association Scénographes : <http://www.scenographes.fr/scenographes.fr/index.php> [consulté le 11 mars 2019].

ROUSSEAU Caroline, « Yves Saint Laurent, deux musées pour un couturier », *Le Monde*, 29 janvier 2016, https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2016/01/29/deux-musees-pour-le-couturier-yves-saint-laurent_4855921_4497335.html [consulté le 10 février 2019].

SCHUBIGER Bruno, « Les “period room“ dans les musées. La mémoire de la vie quotidienne », *Heimatschutz Patrimoine*, n°3, 2010, www.heimatschutz.ch/uploads/tx_userzeitschrift/4_2010_3f.pdf [consulté le 11 mars 2019].

Site internet du musée Yves Saint Laurent Paris : <https://museeyslparis.com/> [consulté le 5 juillet 2019].

Site internet du musée Yves Saint Laurent Marrakech : <https://www.museeyslmarakech.com/fr/> [consulté le 5 juillet 2019].

| Filmographie

BONELLO Bertrand, *Saint Laurent*, 2014, 157 minutes.

LESPERT Jalil, *Yves Saint Laurent*, 2014, 106 minutes.

MEYROU Olivier, *Célébration*, 2018, 73 minutes.

TEBOUL David, *Yves Saint Laurent, 5 avenue Marceau 75116 Paris*, 2002, 85 minutes.

THORETTON Pierre, *L'Amour fou*, 2010, 98 minutes.

Archives

❖ Archives du musée Yves Saint Laurent Paris

Fonds documentaire du musée :

- Boîte rouge : *HAUTE COUTURE SEAT PLANS 64 68 77 83 84.*
- Classeurs rouge et noir dans le tiroir *F2-1 B Photographies expositions (diapo, négatifs, tirages) Moscou, Musée de la mode...Mathias*
- Classeur photographique A 02 : *A.R.O.Y.S.L. "Moment de création".*
- Classeur photographique A 03 : *AROYSL (presse).*
- Classeur photographique A 04.
- Classeurs photographiques : *DIALOGUE AVEC L'ART PRESSE ; DIALOGUE AVEC L'ART 2004 PRESSE.*
- Classeur photographique MC 02 : *5, ave MARCEAU.*
- Classeur photographique : *MET 2 MONTAGE EXPO.*
- Classeur photographique : *MET 11 BOOK 1.*
- Classeur photographique : *MET 12 BOOK 2.*
- Classeur photographique : *MET 1983 SOIREE D'INAUGURATION.*
- Classeur photographique : *Roxanne LOWIT PHOTOS MET.*
- Porte-vue noir : *INFOS GENERALES.*
- Porte-revues gris : *Musée YSL à la Villette ; Musée YSL La Villette.*

Réserve des arts graphiques :

- Boîte grise : *5 AVENUE MARCEAU.*

Service de la conservation :

- Comptes-rendus de réunions de chantier.
- Documents sur la signalétique.
- Documents sur les acquisitions.
- Dossier sur l'exposition « L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent » à Nice.
- Dossier sur le musée Yves Saint Laurent Paris.
- Dossier sur le projet d'exposition Yves Saint Laurent au Petit Palais.

- Entretiens de la mémoire réalisés par le musée pour ses archives : interviews des personnes ayant côtoyé et travaillé avec Monsieur Saint Laurent et Pierre Bergé.

Service chargé de la communication et du public :

- Livres d'or du Musée Yves Saint Laurent Paris : n°1, 10, 17 et 21.
- Retours visiteurs | Livre d'or, Avis Google, Facebook.

Service chargé de la régie des collections et des expositions :

- Plans de la Maison de couture (2002)
- Plans de la Fondation (2011)
- Plans de la Fondation (2013)
- Plans du musée Yves Saint Laurent Paris (2017)
- Dossier travaux : acoustique, ascenseur, bibliothèque, climatisation, éclairage, fonds documentaire, insectes, scénographie, studio, thermique, vitrines...

❖ Archives de Paris

Sommiers des biens immeubles, 16^e arrondissement (Direction générale de l'enregistrement, des domaines et du timbre ; Département de la Seine ; Contrôle) :

- Série D.Q18 949 : Quartier des Bassins, Avenue Joséphine, actuelle av. Marceau, n°121-165.
- Série D.Q18 941, volume 27 : Avenue Marceau, 1 à 89, n°114-183.
- Série D.Q18 1732, volume 28 : Marceau (avenue), 1 à 89, n°110-154.
- Série D.Q18 1755 volume 51 : Léonce Reynaud (rue), 1 à 11, n°111-116.

Table des Successions et Absences :

- D.Q8 2976 : n°8, Moore, Comte Mathieu de la Redorte, juillet 1949.
- D.Q8 3860 : n°14, De Froissard de Broissia (Marie, Eugénie), décembre 1958.
- D.Q8 4499 : Fiche de décès n°2.625, Cornudet des Chomettes (Cécile, Honorine, Marie, Roselyne), février 1977.

Formule de déclaration de mutation par décès (Administration de l'enregistrement, des domaines et du timbre ; 9^{ème} bureau des successions de Paris) :

- Série D.Q7 33453 : Succession de M. le Comte Mathieu de la Redorte, 22 février 1909, n°297.
- Série D.Q7 34346 : Succession de M. le Comte Mathieu de la Redorte, 8 août 1950, n°2973.
- Série D.Q7 38299 : Succession de Madame de Froissard de Broissia Comtesse de la Redorte, 20 juillet 1959, n°2033.

Casier sanitaire 1877-2007 :

- 3589W 1457 : Avenue Marceau, Dossier général, 8^{ème} et 16^{ème} arrondissement.
- 3589W 1346 : Rue Léonce Reynaud, Dossier général ; Rue Léonce Reynaud, 1 ; Rue Léonce Reynaud, 3.

Plans parcellaires numérisés sur le site <http://archives.paris.fr/r/138/plans-parcellaires/> :

- Plans de Paris dans ses limites avant 1860.
- Plans des communes avant leur annexion à Paris en 1860.
- Plans de Paris dans ses limites à partir de 1860.

Avis de décès numérisés sur le site <http://archives.paris.fr/s/4/etat-civil-actes/?> :

- Mathieu comte de la Redorte, le 14 novembre 1908.
- Moore Mathieu de la Redorte, le 29 juillet 1949.
- De Froissard de Broissia, veuve Moore Comte Mathieu de la Redorte, le 22 décembre 1958.
- Cornudet des Chomettes, Cécile, veuve Guigues de Moreton, Comte de Chabrillan, le 22 février 1977.

❖ **Archives nationales de Paris : Minutes de notaire**

MC/ET/LVIII/970 : 15 et 13 mars 1886, Vente par la Banque Russe et Française à M. le Comte de la Redorte, Mr. Albert Cocteau, Notaire à Paris, successeur de Mr. Fourchy, Rue de Lille, 37.

MC/ET/LVIII/1008 : 11 et 28 juillet 1892, Vente par la Banque Russe et Française à M. le Comte de la Redorte, Mr. Albert Cocteau, Notaire à Paris, Boulevard Saint-Germain, 242.

MC/ET/LVIII/1154 : 14 novembre 1908, Testaments de M. le Comte Mathieu de la Redorte, Mr. Marcel Cocteau, Notaire à Paris, Boulevard Saint-Germain, 242.

MC/ET/LVIII/1155 : 8 décembre 1908, Inventaire après le décès de M. le Comte Mathieu de la Redorte, Mr. Marcel Cocteau, Notaire à Paris, Boulevard Saint-Germain, 242 ; 8 décembre 1908, Consentement à exécution et délivrance de legs pour M. le Comte Moore Mathieu de la Redorte à Madame la Comtesse Mathieu de la Redorte + 13 mai 1909, Affectation de valeurs au service de la rente-viagère de Madame la Comtesse de la Redorte, Mr. Marcel Cocteau, Notaire à Paris, Boulevard Saint-Germain, 242 ; 13 mai et 24 avril 1909, Affectation de valeurs au service de la rente-viagère de Madame la Comtesse de la Redorte, Mr. Marcel Cocteau, Notaire à Paris, Boulevard Saint-Germain, 242

❖ Interviews de professionnels

Au Musée Yves Saint Laurent Paris :

- Aurélie Samuel, conservatrice du patrimoine et directrice des collections [le 29 mai 2019].
- Olivier Flaviano, directeur délégué [le 18 juillet 2019].
- Laurence Neveu, chargée de collection textiles et accessoires [le 16 mai 2019].
- Leslie Veyrat, chargée de collection textiles [le 28 mai 2019].
- Valérie Mulattieri, responsable du service de la régie des collections et des expositions [le 27 mai 2019].

En dehors du Musée Yves Saint Laurent Paris :

- Christophe Martin, architecte-scénographe [le 30 avril 2019].
- Violette Petit, Responsable des Archives de Cartier [le 17 mai 2019].
- Guy Tarricone, Legacy & Museum Manager de Lancel [le 7 juin 2019].
- Claire Molinier, ancienne Responsable du Patrimoine Lacoste [le 18 juin 2019].
- Delphine Grenat, Chargée du Patrimoine et des Archives Christian Louboutin [le 26 juin 2019].

❖ Photographies

- Photographies provenant des ordinateurs d'Aurélie Samuel, Lola Fournier, Aline Muller, Leslie Veyrat et Valérie Mulattieri, notamment pour les différentes expositions faites sur Yves Saint Laurent, l'évolution de la maison de couture, les réserves, les travaux, l'inauguration du musée...
- Photographies personnelles prises au cours du stage du 1^{er} avril au 31 mai 2019.