Document generated on 07/14/2025 5:01 p.m.

Espace Sculpture

La sculpture ethnographique ou l'esthétisme des théories
Ethnographic Sculpture or the Aestheticism of Theories

Élise Dubuc

Number 60, Summer 2002

La sculpture vêtue/dévêtue
Clothed/Unclothed Sculpture

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9296ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dubuc, É. (2002). La sculpture ethnographique ou l'esthétisme des théories / Ethnographic Sculpture or the Aestheticism of Theories. *Espace Sculpture*, (60), 11–15.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ÉLISE DUBUC

La sculpture ETHNOGRAPHIQUE ou l'esthétisme des théories
Ethnographic Sculpture or the AESTHETICISM of Theories

LE MANNEQUIN EST AUSSI UNE SCULPTURE

Des momies et des statues de chair, en passant par les portraits réalistes des mannequins de cire jusqu'aux mannequins stylisés, voire sublimés ou invisibles, l'histoire des mannequins de musée est complexe et multiple. Elle se conjugue et parfois se confond avec l'histoire des mannequins de couture et ceux des grands magasins. Elle possède également quelques singularités.

Dans le cadre de ce dossier, je voudrais attirer l'attention sur les deux dynamiques sculpturales qui ont plus particulièrement animé leur

THE MANNEQUIN IS ALSO A SCULPTURE

Mummies and live models, realistic wax portraits and stylized mannequins, whether sublimated or invisible—the history of museum mannequins is varied and complex. It is combined and sometimes confused with the history of dressmakers' dummies and department mannequins. It also has a few peculiarities.

In the context of this subject, I would like to draw attention to two sculptural processes that have been particularly instrumental in its development. One of these, initiating movement from within, is concerned first with the representation of archaic or exotic bodies' physical characteristics, with their clothing attributes if necessary. The other, operating from without and more in line with the aesthetic presentation of clothing collections, gives greater significance to the exteriority of the clothed figure. These two movements have created various kinds of mannequins in form and rendering, but also in the education of the gaze, sometimes focusing attention on the subject, sometimes on the object.

ETHNOGRAPHIC SCULPTURE

The term "ethnographic sculpture" appeared for the first time at the 1863 Paris Salon. A debate followed between admirers of traditional classic sculpture, which expressed a principle of idealization and refered to antique models, and advocates of a renewal that favoured documentation efforts while also yielding to the charm of colourful exoticism emanating from the new colonies. Gérard de Rialle, who enthusiastically proposed the term, wrote: "[...] it takes art into a new field, into the domain of science and, consequently, into that of the idea."[1] In 1994, an exhibition presented at the Musée d'Orsay stressed the connection and reciprocal influences between these salon sculptures and the mannequins that increasingly haunt ethnological museums.

Developed by researchers and sculptors and closely associated with museums, these mannequins have a dual function. First, they are objects of palaeontological and ethnographic research. Concerning our prehistoric ancestors, researchers and artists proceed from the first hominid bone fragments and grope along attempting to produce a three-dimensional reconstruction. Given the search for the missing link in a Darwinian perspective, it is not surprising that first efforts were directed at representing Neanderthal man. Concentrating first on the cranium, muscle connections and approximate volumetric dimensions,

Mannequin ethnographique en usage au Musée d'ethnographie du Trocadero, à Paris.
© Musée de l'Homme, Paris.

développement. L'une de ces dynamiques, initiant le mouvement à partir du dedans, s'est d'abord attachée à la représentation de caractéristiques physiques des corps archaïques ou exotiques, accessoirement revêtus de leurs attributs vestimentaires. L'autre dynamique, s'exerçant à partir du dehors, s'est plutôt pliée à l'esthétique de présentation des collections de vêtements, privilégiant l'extériorité de la silhouette vêtue. Ces deux mouvements ont créé des types de mannequins différents dans la forme et le rendu plastique, mais aussi dans l'éducation du regard, portant l'attention tantôt sur le sujet, tantôt sur l'objet.

LA SCULPTURE ETHNOGRAPHIQUE

Le terme « sculpture ethnographique » apparaît pour la première fois à Paris, au Salon de 1863, suivant un débat entre les admirateurs de la tradition classique de la sculpture, où s'expriment un principe d'idéalisation et la référence aux modèles antiques, et les partisans d'un renouveau qui favorisent plutôt un effort de documentation sans pour autant manquer de se laisser séduire par l'exotisme pittoresque des peuples du monde nouvellement colonisés. Pour Gérard de Rialle, qui propose le terme avec enthousiasme : « ...elle fait entrer l'art dans un champ nouveau, dans le domaine de la science et par conséquent de l'idée...[1] ». En 1994, l'exposition présentée au Musée d'Orsay souligne le rapprochement et les influences réciproques entre ces sculptures de salon et les mannequins qui commencent à hanter de plus en plus de musées d'ethnographie.

Développés par des chercheurs et des artistes sculpteurs, adjoints au musée en tant qu'employés ou du moins proches collaborateurs, ces mannequins ont une double fonction. Premièrement, ce sont des objets de recherche paléontologique et ethnographique. En ce qui a trait aux ancêtres préhistoriques, à partir de fragments d'os des premiers hominidés, chercheurs et artistes procèdent à tâtons à des essais de reconstitutions plastiques. Dans une optique darwinienne, à la recherche du chaînon manquant, il n'est pas étonnant de voir se déployer les premiers efforts sur la représentation de l'homme de Neandertal. Concentrées d'abord sur le crâne, les attaches de la musculature et une approximation de sa volumétrie, puis sur le buste bientôt animé de « bras agissants[2] », les reconstitutions finissent par s'étendre à tout le corps qui peut alors être intégré à des mises en scène plus ou moins développées. Le même processus s'applique à la représentation des peuples exotiques. Par exemple, le Musée de l'Artillerie marque à Paris une date dans l'histoire de la muséographie ethnologique par l'inauguration, en 1878, d'une galerie constituée de soixante-dix-huit mannequins, en costumes et en armes, représentant « différents types de races sauvages » et dont les figures en plâtre peint avaient été exécutées d'après les crânes du Museum d'histoire naturelle[3]. Des mannequins très semblables seront utilisés au Musée d'ethnographie du Trocadéro, peut-être les mêmes. Comme il s'agit ici de l'étude de groupes humains vivants, on procède également par les techniques d'empreinte directe, par exemple le moulage des visages, ou encore de sculpture en terre faite à partir de données crâniométriques ou de photographies.

La représentation des hommes anciens, les hommes fossiles comme on disait à l'époque, et celle des hommes nouveaux, issue d'un imaginaire préhistorique ou exotique, deviennent l'objet de classifications typologiques entre ceux qui étaient alors considérés comme « sauvages », « barbares », ou « civilisés », toutes empreintes des théories évolutionnistes de l'heure. Dans ce *crescendo* raciste, où l'Européen s'autoproclamait le plus évolué, le vêtement a joué un rôle signifiant. Objet de la culture matérielle, soit un produit de l'intelligence humaine, il est

and then on the bust, soon livened up with "movable arms,"[2] the reconstruction extends to the whole body, which can then be integrated into a more or less elaborate staging. The same process applies to the representation of exotic people. For example, the Musée de l'artilerie (artillery museum) in Paris marked a date in the history of ethnological museography by inaugurating a gallery in 1878 containing seventy-eight costumed and armed mannequins. They represented "various types of primitive races": the painted plaster figures were produced from craniums in the Museum of Natural History.[3] Very similar mannequins were used at the Musée d'ethnographie du Trocadéro, perhaps the same ones. This was a matter of studying living human groups, so the procedure also included taking direct impressions, face moulds or even sculpted clay models from cranium measurements and photographs.

Representations of early man, fossil men as they were called at that time, and those of contemporary man, stemming from a prehistoric or exotic imagination, became the object of typological classifications such as "primitives," "barbarians" and "civilized men," all marked by the evolutionary theories of the day. In this rising tide of racism, in which Europeans proclaimed themselves to be the most highly developed, clothing played a significant role. The object of material culture, indeed the product of intelligent human beings, clothing is used as a sign of the most advanced civilization. Nélia Dias points out how, in the 19th century, clothing served to mark the nature/culture boundary between the primitive and civilized or at least pre-civilized people, between the nude and the clothed body.[4]

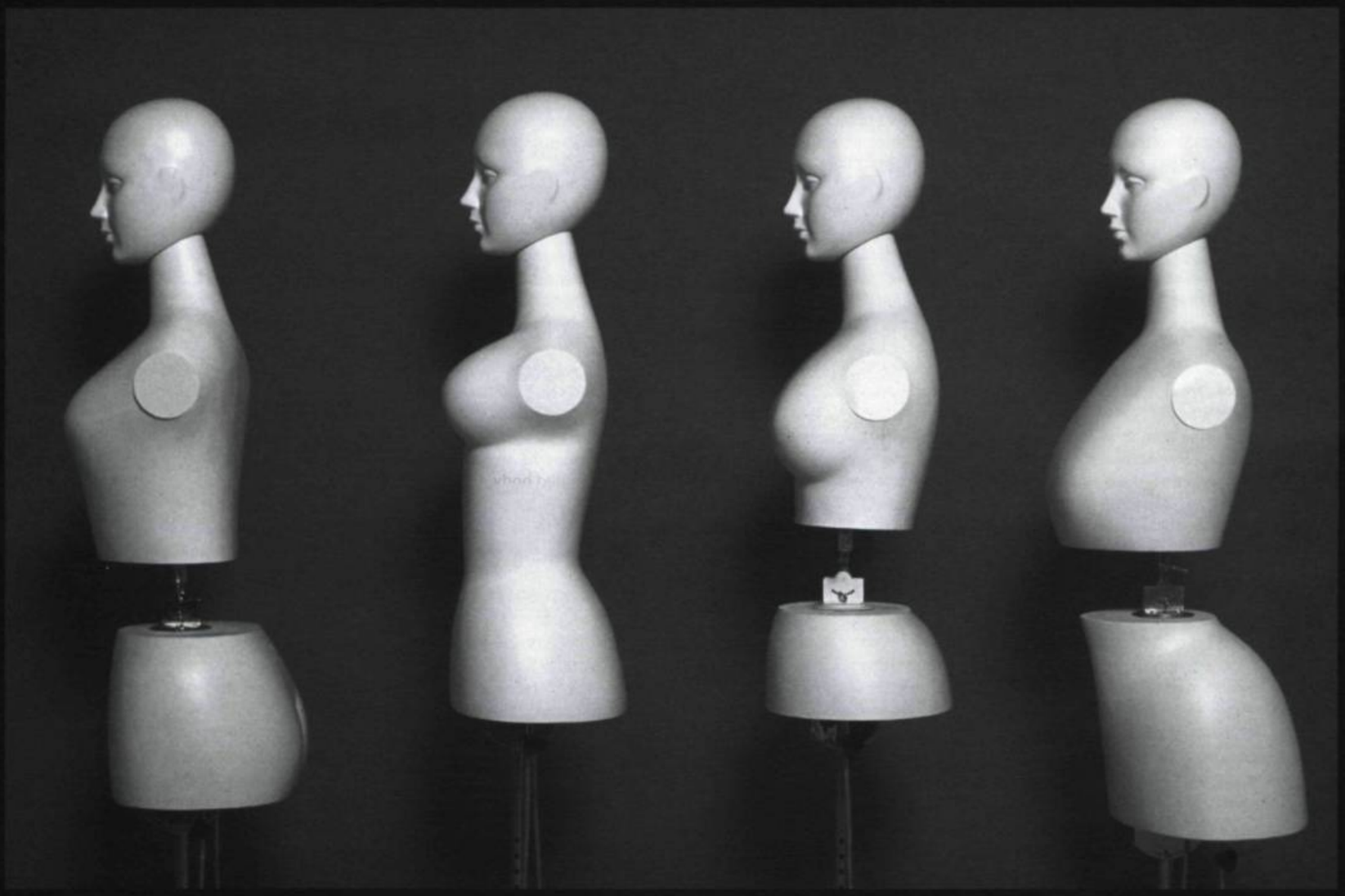
The second function of ethnological mannequins was to authenticate a discourse through public display. In a visual process of classification and association by proximity, like the example of images illustrating a text, the display of bones and of mannequins served to create a racial hierarchy and to impose it on the great majority with all the prerogatives of the scientific discourse of the time. Ethnological mannequins were thus situated between a represented image and an ossuary.[5] For display purposes, the depictions had to be realistic—which put these sculptures in competition with photographs. Following long-established wisdom about the relationship between the form of a face and the intellectual or moral qualities of an individual, the new three-dimensional attempts were modelled on representations of general physiognomy[6] and more insidiously on those of phrenology,[7] as Anne Roquebert points out.[8]

Uncomfortable with a far from brilliant past in this respect, museums with a colonial past are now more prudent about their representations of the Other. The exhibition of exotic clothing is still very popular; that of the body, with the use of mannequins, has become more contentious. In an attempt to be free of their former practices, museums now have a tendency to prefer a more pronounced stylization. The mannequin is no longer a subject, it is relegated to the decor: the idea of a mannequin is still recognizable, but it is radically different from that of an individual.

ELEGANT SYNECHIA

Unlike the anthropomorphic mannequin, built through induction, the mannequin presenting collections of garments is conceived by deduction. It serves first of all to support an object, so it must fit. Both charming and attractive, the mannequin is also thought of as seductive. In the second half of the 19th century the creation of department stores brought them into the store windows. Their manufacture was

Les mannequins d'exposition développés par l'Institut du costume de Kyoto, au Japon (de gauche à droite) : XVIIIe siècle, début XIXe siècle (les modes Empire), XIXe siècle, tournant du XXe siècle (la Belle Époque). © The Kyoto Costume Institute.



employé comme signe d'une plus grande civilisation. Nélia Dias indique comment, au XIXe siècle, il servit à marquer la frontière nature / culture exprimée dans l'exposition entre les corps présentés nus et ceux habillés[4], entre les sauvages et les civilisés, ou du moins pré-civilisés.

Par l'exposition publique, la deuxième fonction des mannequins ethnographiques fut de servir à l'authentification d'un discours. Par un processus visuel d'expression de classifications et d'associations par proximité, à l'instar des images illustrant un texte, l'exposition des ossements et celle des mannequins servirent à constituer une hiérarchie raciale et à l'imposer au plus grand nombre avec toutes les prérogatives du discours scientifique de l'époque. Ainsi, les mannequins ethnologiques se situent entre l'image figurée et l'ossuaire[5]. Pour les besoins de la démonstration, les portraits se devaient d'être réalistes — ces sculptures sont alors en compétition avec la photographie. S'inscrivant dans la foulée des recherches antiques sur les relations entre la forme du visage et les facultés intellectuelles ou morales d'un individu, les nouveaux essais plastiques se moulèrent aux représentations générales de la physiognomonie[6] et, plus insidieusement, à celles de la phrénologie[7], comme le souligne Anne Roquebert[8].

Mal à l'aise avec un passé peu reluisant à cet égard, les musées au passé colonial demeurent aujourd'hui prudents dans leurs représentations de l'Autre. L'exposition de vêtements exotiques est toujours aussi populaire ; par l'entremise des mannequins, celle des corps est devenue plus litigieuse. Pour tenter de s'affranchir des pratiques anciennes, les musées ont maintenant plutôt tendance à préférer une stylisation plus prononcée. Le mannequin n'est plus un sujet, il est relégué au décor : une idée de mannequin reconnaissable, mais radicalement différent de l'individu.

LES ÉLÉGANTES SYNÉCHIES

À l'inverse du mannequin anthropomorphe, bâti par induction, le mannequin de présentation de collections de vêtements est conçu par déduction. Il sert d'abord à supporter un objet, il doit donc s'y mouler. Entre le charme et l'attrait, il est également conçu comme séduction. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la naissance des grands magasins propulse les mannequins dans les vitrines. Leur fabrication est industrialisée, et les expositions universelles les rendront célèbres. Les pièces de prêt-à-porter que proposent les grands magasins sont soutenues par les mannequins qui, avec l'apparition des vitrines, font maintenant partie des scènes de rue. Leur forme demeure encore rudimentaire, elle deviendra de plus en plus sophistiquée[9]. La structure et le degré de finition des mannequins masculins et féminins varient selon la couverture différentielle des corps assurée par le vêtement d'époque. Ils seront souvent sans tête ; et les longues jupes qui prévaudront jusqu'à la fin du XIXe siècle dans la mode féminine empêcheront le développement de leurs jambes. Ainsi, dans cette évolution, on verra naître des créatures étranges. Fragment de corps dans un monde d'artifice où seul ce qui est visible compte, le support nécessaire à l'exposition du vêtement lie comme dans un fondu enchaîné la structure du corps et celle des vêtements.

Le contexte particulier des collections de musée, avec leurs pièces uniques, commande pour les mannequins une faculté d'adaptation volumétrique encore plus grande que celle des magasins dont les musées s'accommodent pourtant. Avec le développement de la muséographie scientifique dans les années cinquante et la meilleure connaissance des facteurs aggravant la détérioration des matières textiles, les mannequins devront non seulement offrir aux regards une forme convenable et un aspect attrayant, mais aussi assurer une conservation acceptable. Les mannequins de

industrialized and World Fairs made them famous. With the advent of store windows, the ready-to-wear sold in the department stores and worn by mannequins became part of the street scene. Their form was rudimentary, but became increasingly sophisticated.[9] The structure and finish of the male and female mannequins varied depending on the body covering provided by the period clothes. They were often headless, and the long skirts customary in women's fashion until the end of the 19th century impeded the development of their legs. Strange creatures were born of this evolution. Body fragments in an artificial world where only the visible counts: the necessary support for the exibited clothing binds the body structure with that of the clothing, the one dissolving into the other.

The special context of museum collections with their unique works demands that mannequins have an even greater ability to adapt volumetrically than those of the stores, which museums use nevertheless. With the development of scientific museography during the 1950s and more knowledge about factors of textile deterioration, mannequins now must not only have an appropriate form and attractive appearance, but must also meet conservation standards. The mass-produced store mannequins that the museums used for lack of anything better have been discarded. Presentation becomes an acute problem again. Expensive and complicated to construct, mannequins remain an issue; all the more so, because in the meantime sculptors and casting artists have left the museums that could no longer keep them busy. With mixed results, institutions carry out their own trials, aided by conservationists who recommend the use of more stable materials, preferable in these custom-made creations.

The gaze of the Other, which had been a main element in developing ethnographic mannequins, would now play a significant role in the development of presentation mannequins as well, but in an opposing sense. The Japanese adopted "Western" clothing very rapidly after the Second World War. Spuriously applied, the history and particular structures of Western garments would soon attract attention, as pointed out by the Akiko Fukai, head curator of the Kyoto Costume Institute, founded in 1978.[10] Western clothing was therefore considered with the same sensitivity given to the artistic expression of the Kimono, which is still considered an art. The understanding of one would take shape in the vision of the other. Mandated to create a historical garment collection, this recently established institution should inspire contemporary designers. Since its first exhibition, however, the institution has had a problem with mannequins. Anxious to understand what was happening "behind" the clothing scene of the 18th and 19th centuries, they began by studying what lay "underneath." Under garments, conceptually called "substructures," and the form of women's bodies in the 19th century were the subjects of their first research. Wanting to see the exhibited figures adopt varied positions and suggest movement, the museum decided to develop their own mannequins and, to recover the huge cost, they became a manufacturer and distributor. The institute decided on four types of mannequins, representing bodies from various periods of fashion history, and put them on sale. Types were limited to a range of female forms: the "18th century," the "Empire" (for the beginning of the 19th century), the "19th century" and the "Belle Époque" for the beginning of the 20th century). In an ironic reversal, despite the use of European body types, these mannequins are known in the museum milieu as the "Japanese" mannequins.

Shaped by the gaze of the East toward the West, these sculptures

magasins fabriqués en série auxquels les musées avaient eu recours, faute de mieux, sont délaissés. Le problème de présentation se repose alors avec acuité. Dispendieux à l'achat, complexes à construire, ils demeurent problématiques, d'autant plus que les artistes mouleurs et sculpteurs avaient entre-temps déserté les musées qui n'avaient plus de quoi les occuper. Avec des résultats plus ou moins heureux, chaque institution fait ses propres essais aidée par les instituts de conservation qui y vont de leurs recommandations sur l'utilisation de matériaux plus stables, préférables à utiliser dans ces confections maison.

Dans l'évolution des mannequins de présentation, le regard de l'Autre qui avait été un élément moteur dans le développement des mannequins ethnographiques jouera également, mais à sens inverse, un rôle important. Le costume dit « occidental » a été adopté par les Japonais de façon particulièrement rapide après la Seconde Guerre mondiale. Appliqué tel un modèle plaqué, celui-ci allait bientôt attirer la curiosité à travers son histoire et ses structures particulières, comme le souligne Akiko Fukai, conservateur en chef de l'Institut du costume de Kyoto, fondé en 1978 [10]. Ainsi, c'est avec la sensibilité développée pour l'expression artistique du Kimono, toujours considéré comme relevant de l'art, que le vêtement occidental sera appréhendé. La compréhension de l'un allait se mouler dans la vision de l'autre. La collecte de vêtements anciens, mandat dont se dote le jeune institut, doit servir d'inspiration aux créateurs modernes. Dès la première exposition, l'institution se bute au problème des mannequins. Désireuse de comprendre ce qui se trame « derrière » les vêtements des XVIIIe et XIXe siècles, elle commence par en étudier les « dessous ». Les sous-vêtements, appelés conceptuellement « sous-structures », et la forme du corps des femmes au XIXe siècle feront l'objet des premières recherches. Avec la volonté de voir les figures exposées adopter de multiples postures et suggérer les mouvements, le musée décide de développer ses propres mannequins et, pour recouvrer les frais énormes de l'opération, en devenir fabriquant et distributeur. Quatre types de mannequins, représentatifs d'autant de types de corps arrêtés par l'institut et répondant aux canons successifs de la mode, sont mis en marché. Ils sont déclinés dans une gamme féminine uniquement : le « XVIIIe siècle », « l'Empire » pour le début du XIXe siècle, le « XIXe siècle », et la »Belle Époque » pour le début du XXe siècle. Dans un renversement ironique, malgré une application à représenter les corps européens, ils demeurent connus dans le milieu muséal comme les mannequins « japonais ».

Ces sculptures, moulées par le regard de l'Est vers l'Ouest, s'inscrivent dans une conception du « beau » et de la séduction du visiteur. Elles s'intègrent dans le discours sur la différenciation sexuelle proposée par la mode, et s'instituent en courroies de transmission de son système, tel que le décrira Roland Barthes [11]. Les corps d'époque que les mannequins représentent en casse-tête, la hauteur du buste, la cambrure du bassin et la longueur des membres adaptables à souhait, sont une espèce de synthèse tronconique où l'on ne distingue pas ce qui provient de la nature ou de la culture. Les sujets qu'ils proposent relèvent de la synéchie. Par leur formes, on y voit fusionner les tissus — ceux qui tiennent de la nature du corps et ceux de l'artifice du vêtement, et notamment les « sous-vêtements » — qui normalement sont séparés. Du moins jusqu'à ce que la chirurgie esthétique, et bientôt la génétique, se chargent de nos corps mannequinés. ▮

are concerned with the idea of "beauty" and of appealing to the visitor. They are integrated into the discourse of sexual differentiation proposed by fashion and are established as an intricate part of its system, as described by Roland Barthes. [11] The period bodies they puzzlingly represent, the height of the bust, the curve of the hips and the length of the adjustable limbs are a kind of sectional synthesis in which one cannot distinguish the natural from the cultural. The subjects they propose are characterized by synechia. Through their forms, we can see the fabric merge: fabric of the body with that of the artifice of clothing (and notably of "under-clothing"), which are normally separate—at least until aesthetic surgery and, soon, genetics take charge of our mannequized bodies. ▮

NOTES

1. Gérard de Rialle, *À travers le Salon de 1863*, Paris E. Dantu, 1963, p. 138-139. Cited by Antoinette Le Normand-Romain, in his article : «Sculpture et ethnographie», in *La Sculpture ethnographique*, Paris, Musée d'Orsay, 1994, p. 33-50.
2. Déçu des premières réalisations, Aimé Louis Rutot s'adjoint le sculpteur Louis Mascré pour présenter, en 1916, à la Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique quelques bustes dont «les bras agissants devaient correspondre à une idée, et cette idée devait avoir son reflet exact sur la physionomie de celui qui l'exécutait ; de la sorte, nous devions obtenir des figures animées, douées de vie, pouvant satisfaire à la fois les artistes et les savants, tant par l'exactitude des formes que par la réalité du fonds. », A.L. Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races primitives*, Bruxelles, Hayez, 1919 / Disappointed with the first creations, Aimé Louis Rutot became associated with sculptor Louis Mascré in order to present a few busts to the Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique in 1916. These busts in which "the movable arms would correspond to an ideal and this ideal would have the exact physiognomy of the one that executed it; therefore, we should have animated figures, filled with life and able to satisfy both artists and scholars, both by the exactness of the forms as by the reality of the contents." A. L. Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races primitives*, Brussels: Hayez, 1919.
3. Sylvianne Jacquemin, « La collecte des objets des mers du Sud, » in Chantal Georgel, ed. *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, Musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 1994.
4. Nélia Dias, « The visibility of difference. Nineteenth-century French anthropological collections, » in Sharon MacDonald, ed, *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London / New York, Routledge, 1998, p. 36-52.
5. Voir également / See also : Nélia Dias, *Images et savoir anthropologique au XIXe siècle*, Gradhiva, (Paris), 1997, 22, p. 87-97.
6. Une science qui a pour objet la connaissance du caractère d'une personne d'après la physionomie (Le Petit Robert) / Physiognomy is the art of supposedly judging character from facial characteristics, etc. (*The Canadian Oxford Dictionary*).
7. Anciennement utilisé, mot signifiant l'étude du caractère, des « facultés » dominantes [comprendre l'intelligence supposée], d'après la forme du crâne (Le Petit Robert) / Phrenology is the study of the shape and size of the cranium as a supposed indication of character and mental faculties (*The Canadian Oxford Dictionary*)
8. Anne Roquebert, «La sculpture ethnographique au XIXe siècle, objet de mission ou œuvre de musée?» in *Sculpture et ethnographie*, in *La Sculpture ethnographique*, Paris, Musée d'Orsay, 1994, p. 5-32.
9. Sur les mannequins de magasins, voir entre autres / For store mannequins see Nicole Parrot, *Mannequins*, Paris, Colona / Catherine Donzel, 1981 et / and Sara K. Schneider, *Vital Mummies. Performance Design for the Show-Window Mannequin*, New-Haven/London, Yale University Press, 1995.
10. Akiko Fukai, *L'Institut du costume de Kyoto*, Musées et Collections de France, juin 1997, 215, p. 48-50; et *L'Institut du costume de Kyoto : regards vers l'Ouest*, Museum International (Paris UNESCO) 179, 1993, (XLV) 3, p. 8-10.
11. Roland Barthes, *Le Système de la Mode*, Paris, Seuil 1983 [1967] / Roland Barthes, *The Fashion System*, translated by M. Ward and R. Howard, New York: Hill and Wang, 1983.